

Annuario della critica musicale italiana

2018



Associazione Nazionale Critici Musicali
Libreria Musicale Italiana



Annuario della
critica musicale italiana

2018

Associazione Nazionale
Critici Musicali

Libreria Musicale Italiana

A cura di Andrea Estero,
con la collaborazione di
Alessandro Cammarano, Carlo Fiore,
Angelo Foletto, Gianluigi Mattiotti,
Carla Moreni, Paolo Petazzi

Design: Venti caratteruzzi

In copertina: fotografia di
Yasuko Kageyama (per gentile
concessione del Teatro dell'Opera di Roma).

Volume edito per conto
dell'Associazione Nazionale
Critici Musicali dalla
Libreria Musicale Italiana

*L'Associazione Nazionale
Critici Musicali e la Lim
ringraziano tutti gli autori che,
mettendo a disposizione i loro testi,
hanno permesso la realizzazione di
questa raccolta.*

© 2018 Libreria Musicale Italiana srl,
via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it – www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna
parte di questa pubblicazione potrà
essere riprodotta e archiviata in sistemi di
ricerca e/o trasmessa in qualunque forma
(elettronica o meccanica), fotocopiata,
registrata o altro senza il permesso scritto
dell'editore.

ISBN: 978-88-7096-858-3

Indice

9	<i>Prefazione</i>
11	<i>Nota del curatore</i>
13	Bergamo
17	Bologna
22	Bolzano
26	Brescia
27	Cagliari
31	Catania
33	Como
35	Firenze
41	Genova
43	Jesi
44	Lucca
46	Macerata
48	Martina Franca
52	Milano
81	Montepulciano
83	Napoli
88	Novara
92	Palermo
97	Parma
105	Pavia
106	Pesaro
111	Piacenza
114	Pisa
116	Pistoia
118	Poggi del Sasso
121	Ravello
123	Ravenna
127	Roma
145	Spoletto
147	Stresa

150	Terni
152	Torino
161	Torre del Lago
164	Trentino
167	Treviso
169	Trieste
171	Venezia
180	Verona
184	Vicenza

187	<i>Indice dei nomi</i>
-----	------------------------

Fuori testo

I	XXXVII Premio Abbiati
xv	Associazione Nazionale Critici Musicali



TARGA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

Prefazione

La prima edizione dell'Annuario della critica musicale italiana è un regalo ai teatri, alle società concertistiche e agli artisti che hanno onorato dodici mesi di vita musicale italiana. Allo stesso tempo è il modo concreto per tenere fede a un impegno preso nei loro confronti nel 1986 dall'Associazione che riunisce la parte militante dei professionisti italiani della critica musicale; documentare senza presunzioni storicistiche ma con coscienza critico-cronistica quanto di buono (o di imperfetto) hanno fatto nell'anno le istituzioni con diverse responsabilità preposte alla produzione e distribuzione di musica dal vivo.

Grazie alla disponibilità dei colleghi, che hanno collaborato al volume, progettato, messo in cantiere e realizzato in tempi più stretti di quanto l'impegno editoriale avrebbe preteso, e agli amici del direttivo che hanno curato forma redazionale dei testi e grafica, anche l'Italia musicale "sommersa" ma vitale trova in queste pagine voce e spazio critico-informativo confacenti. E una duratura confezione editoriale.

Ma oltre a comprovare l'operosità e capillarità virtuosa della vita musicale italiana, l'Annuario intende ribadire la "necessità intellettuale" e la vitalità della critica musicale italiana al di là del Premio della critica musicale "Franco Abbiati" (di cui richiama l'albo d'oro dell'anno ampliando, per così dire, le motivazioni critiche dei riconoscimenti): la sua serietà, curiosità, vigilante competenza e attrezzata peculiarità informativa. Infine, l'Annuario della critica musicale italiana rappresenta una sorta di morale risarcimento professionale, o meglio una sfida e provocazione nei confronti del mondo del giornalismo che non apprezza come merita l'informazione musicale compendiata nel vocabolo-formato "recensione". E sottoscrive un atto di fiducia nella comunicazione critico-giornalistico tradizionale che in tempi di "nuovi media" – della cui importanza e portata ognuno di noi è pienamente consapevole; anzi in alcuni casi contribuisce in prima persona a qualificarla – non vuol essere un gesto passatista. Ma la convinta testimonianza – in rispetto, anche, della maggior parte dei suoi beneficiari che amano leggere le recensioni senza fretta, e su carta – di quanto la storia della critica sia in debito, e possa fondarsi ancora, sui libri.

Angelo Foletto

Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali

Nota del curatore

Quali concerti e spettacoli scegliere? A quali manifestazioni (e istituzioni) dare una ribalta? Rassicuriamo subito i “dietrologisti”: pur essendo di diritto parte essenziale della curatela di un volume come quello che tenete tra le mani, la selezione è frutto della volontà collettiva. Dunque dei soci. E ha privilegiato la qualità di scrittura, la riuscita del compito critico-informativo. A ciascuno dei membri dell’Associazione nazionale critici musicali è stato infatti chiesto di inviare un gruppo ristretto di recensioni riguardanti il 2017, in parallelo con l’annualità fissata dal Premio Abbiati (di cui nell’inserito si richiamano vincitori e motivazioni della xxxvii edizione). Quale giudice migliore del suo autore può avere una cronaca musicale prima che venga consegnata al parere dei lettori?

Il metodo certamente compone pure una mappa reale dell’attività critico-musicale: non solo dove si fa più musica, ma dove la si racconta con più continuità, passione, professionalità. Perché ci sono manifestazioni attrattive, che calamitano l’attenzione di colleghi in grado di fiutare ciò che vale ed è prezioso. E perché la critica si esercita anche dove c’è vivacità culturale e nascono ed esistono iniziative editoriali in grado di veicolarla e sostenerla. Lì gioco forza l’abbiamo testimoniata. Senza calare le scelte dall’alto. E però – qui è intervenuto il curatore e i colleghi del direttivo che ringrazio – si è agito a posteriori cercando spazio pure alle segnalazioni di realtà piccole che hanno avanzato/realizzato proposte di maggior peso e significato artistico, culturale e sociale, rispetto a quelle istituzionali facili da (ri)conoscere anche perché mediaticamente avvantaggiate. E ridistribuendo con equità il carico tra le istituzioni e le manifestazioni più gettonate: solo talvolta – nei casi più rilevanti e discussi – offrendo una doppia recensione, dunque una possibilità di lettura alternativa.

Quotidiani, periodici, riviste specializzate, siti on line: tutte le possibili “piattaforme” critiche sono rappresentate, tranne quelle “fai da te”: la critica non è l’opinione/sfogo/plauso di un appassionato in vena di dire la sua, ma parte di un orizzonte – informativo, editoriale, sociale – più ampio. O almeno così vorremmo che continuasse a essere.

Andrea Estero

Vicepresidente dell’Associazione Nazionale Critici Musicali

Bergamo

Gaetano Donizetti, *Il borgomastro di Saardam*

INTERPRETI Andrea Concetti, Juan Francisco Gatell, Giorgio Caoduro, Irina Dubrovskaya; DIRETTORE Roberto Rizzi Brignoli; REGIA Davide Ferrario; ORCHESTRA Donizetti Opera; Teatro Sociale; Festival Donizetti Opera

Giovanni Simone Mayr, *Che originali!*

Gaetano Donizetti, *Pigmalione*

INTERPRETI Bruno De Simone, Chiara Amarù, Leonardo Cortellazzi, Omar Montanari, Angela Nisi, Antonino Siragusa, Aya Wakizono DIRETTORE Gianluca Capuano REGIA Roberto Catalano; Orchestra Accademia Teatro alla Scala; Teatro Sociale; Festival Donizetti Opera

Gaetano Donizetti, *Messa di Requiem*

INTERPRETI Carmela Remigio, Chiara Amarù, Juan Francisco Gatell, Andrea Concetti, Omar Montanari; DIRETTORE Corrado Rovaris; Orchestra e Coro Donizetti Opera; Basilica di Santa Maria Maggiore; Festival Donizetti Opera

Non sorprende che il genio di Donizetti si possa riconoscere nell'incompiuto *Requiem* per Bellini (iniziato nell'ottobre 1835) in misura maggiore che nel giovanile *Borgomastro di Saardam* (Napoli 1827) o nel *Pigmalione* (1816) scritto mentre era ancora allievo di Padre Mattei a Bologna. Non sappiamo perché la *Messa di Requiem* sia rimasta incompiuta, né se sia mai stata eseguita prima del 1870, né perché privilegi in misura insolita le voci maschili gravi (Andrea Concetti era il più impegnato tra i solisti di canto); ma la bella esecuzione nella Basilica di Santa Maria Maggiore ha mostrato chiaramente che questa partitura, pur disuguale, meriterebbe notorietà e circolazione molto maggiori, per la nobiltà e l'intensità delle pagine più liriche e per alcuni momenti di grande vigore drammatico. Che si collochi tra sensibilità teatrale e tradizione liturgica non è certo un limite. Lo mostrava assai bene la calibratissima e approfondita direzione di Corrado Rovaris, che guidava un coro e un'orchestra valenti, e che ha potuto contare su Carmela Remigio (che a due anni dall'*Anna Bolena* ha offerto una lezione di stile e di purezza vocale nella suggestiva parte del soprano, purtroppo breve), e su voci felicemente impegnate nelle opere di

questo Festival, come il tenore Juan Francisco Gatell, di impeccabile finezza, il pregevole basso Omar Montanari e Andrea Concetti, che ha superato con nobiltà le insidie di un ruolo impegnativo. Lo stesso Concetti era ammirevole nel ruolo del titolo del *Borgomastro di Saardam*, un'opera che, a differenza del *Requiem*, può continuare a riposare nell'oblio che l'ha sepolta, anche se nella sua scorrevole e gradevole dimensione postrossiniana non mancano motivi di interesse o almeno di curiosità. Il viaggio europeo in incognito di Pietro il Grande, che davvero soggiornò in Olanda, si intreccia nel libretto di Gilardoni con le vicende di una coppia di innamorati e del borgomastro di Saardam (cioè Zaandam, presso Amsterdam), l'unico personaggio comico, che pretenderebbe di sposare Marietta, la fanciulla di cui è tutore. Questa ama invece Pietro Flimann (il bravissimo Gatell), che per lei ha disertato, e che lo zar Pietro dapprima aiuta in incognito, poi perdona e riporta con sé in patria insieme a Marietta. Il duetto in cui la fanciulla respinge le proposte matrimoniali del goffo borgomastro è tra le cose migliori di un'opera che ha avuto un'ottima compagnia di canto: da ricordare la sicurezza di Irina Dubrovskaya come Marietta e le prove di Giorgio Caoduro (lo zar Pietro) e di Aya Wakizono. Corretta la direzione di Roberto Rizzi Brignoli e deludente la regia di Davide Ferrario, sebbene fossero gradevoli le scene di Francesca Bocca e i costumi di Giada Masi. Nella concezione di Ferrario i limiti del lavoro sugli attori non erano compensati dall'uso non sempre pertinente di molte citazioni cinematografiche o da altre proiezioni.

Funzionava meglio la regia del quasi esordiente Roberto Catalano in *Che originali!* (Venezia 1798) di Giovanni Simone Mayr, una farsa che ebbe notevole successo quando il futuro maestro di Donizetti non era ancora giunto a Bergamo, e che appartiene ancora compiutamente a un mondo tardo settecentesco. Testo e musica propongono con intelligenza un gioco metateatrale, presentando con efficace caricatura le ambizioni di Don Febeo, che vorrebbe coinvolgere nella sua fanatica passione musicale i servi e tutti i familiari. L'innamorato (corrisposto) della figlia Aristeo, Don Carolino, deve ricorrere all'inganno (con la complicità del servo Biscroma) per farsi accettare come genero. Con la direzione vivace e persuasiva di Gianluca Capuano, e con una valida compagnia di canto (gli ottimi Bruno De Simone, Leonardo Cortellazzi, Omar Montanari e le brave Chiara Amarù, Angela Nisi e Gioia Crepaldi) il gioco di Mayr si è imposto felicemente anche grazie a una regia agile che evitava il rischio di eccessi farseschi.

Singolare e suggestivo, nel corso della serata, il contrasto con il *Pigmalione* di un Donizetti diciannovenne, già capace di creare qualche momento di patetica intensità e di destreggiarsi con onore nell'articolazione di una lunga scena in cui si persegue una flessibile continuità tra recitativi e arie per evocare la disperazione e poi la felicità di Pigmalione innamorato della meravigliosa statua femminile che ha creato, e a cui Venere infonde la vita. Bravo Antonino Siragusa, bene anche Aya Wakizono, cui il regista conferisce vita e movimento assai prima del tempo.

Paolo Petazzi («Classic Voice», gennaio 2018)

Gaetano Donizetti, *Il borgomastro di Saardam*

INTERPRETI Andrea Concetti, Juan Francisco Gatell, Giorgio Caoduro, Irina Dubrovskaya; DIRETTORE Roberto Rizzi Brignoli; REGIA Davide Ferrario; Orchestra Donizetti Opera; Teatro Sociale; Festival Donizetti Opera

Il Festival Donizetti Opera propone un altro titolo della produzione giovanile del Compositore bergamasco. *Il borgomastro di Saardam* (in scena al Fondo di Napoli, il 19 agosto 1827) segue di solo sette mesi *Olivo e Pasquale*, allestito lo scorso anno sempre al Teatro Sociale. Si ascolta *Il borgomastro* nella versione, presentata alla Scala il 2 febbraio 1828, come era già avvenuto a Zaanstad nel 1973, in occasione della prima esecuzione in tempi moderni. I materiali della versione napoletana non sono in condizioni tali da permettere una ricostruzione scientifica della partitura originale. Il passaggio da Napoli a Milano cambiò il nome al borgomastro e gli tolse il vernacolo partenopeo; la parte alle seconda donna, Carlotta, fu ridotta ad un pertichino; si alleggerì il lato comico a favore di quello sentimentale. Purtroppo il lavoro, che si avvale del libretto di Domenico Gilardoni e si ispira al soggiorno olandese di Pietro il Grande, oggetto di numerose *pièces*, non risultò gradito ai milanesi. In realtà è un'opera piacevole, smaccatamente rossiniana, con qualche passo, per esempio la stretta del Duetto tra Marietta e Flimann, "Da te lontana", al limite del plagio. Ma è una piacevolezza epidermica, dentro la quale si potrà trovare qualche raro presagio di tempi nuovi e un utilizzo del Coro di un certo rilievo. Il Secondo Atto è migliore del Primo; vi va segnalato il bel Terzetto, "Come ha fisso in me lo sguardo!", tra lo Zar, Flimann e il borgomastro.

La regia è di Davide Ferrario, cineasta alla sua prima esperienza operistica. Impagina *Il borgomastro* come un film con tanto di titoli di testa e video presentazione dei personaggi durante la Sinfonia. L'azione è aggiornata all'epoca della Rivoluzione d'Ottobre. Il Primo Atto si svolge in un cantiere navale e in una bettola. Le video proiezioni sulla quinta di sinistra ritraggono un mondo bucolico con la grafica di una stampa antica. Il Secondo va in scena in uno spazio vuoto, chiuso da schermi. Vi si proiettano la strada di Bergamo, antistante il Sociale, lo spezzone di una comica finale, frammenti di *Ivan il Terribile* di Ejzenstein, disegni degli edifici di San Pietroburgo. Si procede per analogia. Saardam è la Bergamo, dalla quale la povera gente emigrava per lavoro, come i manovali del cantiere cercheranno fortuna in Russia. Le comiche rimandano a un cinema semplice e un po' strampalato simile a questo genere di opere; Ivan alla congiura dei boiardi che lo zar Pietro deve correre a sedare; i disegni ci ricordano che Giacomo Quarenghi, architetto bergamasco, fu tra gli artefici della città, fondata dallo Zar sulle rive della Neva. C'è qualche spunto piacevole, per esempio Carlotta che già in abito di nozze pianta il suo stucchevole promesso e s'imbarca per la Russia con il giovanotto che ama. Il Finale del Primo è, invece, la rimasticatura di tante regie di opere rossiniane. Le scene sono di Francesca Bocca. Deliziosi ed eleganti i costumi di Giada Masi; le luci si devono ad Alessandro Andreoli. Un allestimento gradevole con uno spolvero intellettuale.

Roberto Rizzi Brignoli dirige con corrusca veemenza, assecondato dall'Orchestra e dal Coro (lo prepara Fabio Tartari) Donizetti Opera. Mi sembra, però, che tocchi al direttore, magari assecondato dal direttore scientifico della Fondazione, Paolo Fabbri, ricordare che forse Carolina Ungher, Marietta, la primadonna, a Napoli e a Milano, nella Cavatina di sortita, "Lungi da te mio bene", e nella ripresa dell'ultima parte del rondò, "La pura calma", avrà interpolato, vivacizzando la linea di canto, e che non si sarà limitata a snocciolare diligentemente una nota dopo l'altra. Irina Dubrovskaya, peraltro, se ben guidata avrebbe potuto fare i fuochi d'artificio, mettere sale al suo registro acuto e sopracuto di tutto rispetto, rendere elettrizzante quello che, così eseguito, è solo garbato. Un festival non dovrebbe recuperare solo una partitura, ma anche lo stile. O no? Lo Zar Pietro è un validissimo Giorgio Caoduro che si fa valere, specie nell'Aria del Secondo Atto, "Vili! Qual folle ardir!", dove la vocalità è importante e vira verso il linguaggio dell'opera seria. Juan Francisco Gatell si difende con onore in un parte che non gli dà mai agio di brillare. Aya Wakizono, già apprezzata in altre occasioni, è alle prese con un ruolo da pertichino. Forse le si poteva aprire un'Aria da sorbetto come avrebbero fatto nell'Ottocento, quando a teatro ci si andava per divertirsi e non per un corso di filologia applicata. Delude invece il borgomastro di Andrea Concetti, rigido nel canto, specie nella Sortita, "Fate largo al borgomastro", soprattutto là dove la vocalità inclina al sillabato, e deludente nel disegno di un personaggio ridotto ad una macchietta poco salace. Completavano il cast il Leforte di Pietro Di Bianco, l'Alì di Pasquale Scircoli, un Ufficiale di Alessandro Ravasio. Teatro gremito e successo vivissimo

Giancarlo Landini («l'opera», dicembre 2017)

Bologna

Francis Poulenc, *La voix humaine*

Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*

INTERPRETI Anna Caterina Antonacci, Marco Berti, Carmen Topciu, Gezim Myshketa; DIRETTORE Michele Mariotti; REGIA Emma Dante; SCENE Carmine Maringola; COSTUMI Vanessa Sannino; LUCI Cristian Zucaro; Teatro Comunale

«Stesa per terra, davanti al letto, una donna in una lunga camicia da notte, sembra assassinata». È così che Jean Cocteau immagina “Elle”, la Lei della *Voix humaine*. E così la restituisce Emma Dante al Comunale di Bologna: non una *madame charmante* impegnata in una logorroica – e alla lunga insoffribile – telefonata. Altro che conversazione in salotto. Non c’è nessuno dall’altra parte della cornetta. Il dialogo è un monologo. E questo non si capisce – come succede di solito – soltanto alla fine, né emerge poco a poco: risulta chiaro allo spettatore fin dall’inizio, quando il sipario si apre su quella che è la stanza d’isolamento di un ospedale psichiatrico, imbottita e bianca da far ghiacciare il sangue. Il telefono, senza fili, già staccato. Lei è lì, lo sguardo allucinato e perso nel vuoto a raccontarsi una realtà che non esiste. E a proiettare figure immaginarie: una ragazza innamorata, un amante, una donna decrepita, un cadavere: il suo. Tra ossessioni del passato e incubi a occhi aperti. Sopraggiungono le infermiere, pedanti e senz’anima, il medico insensibile, a chiarire la natura patologica di questi deliri. La morsa tragica della Dante si stringe progressivamente intorno alla sua vittima. Ma fin dall’inizio Elle incarna la donna novecentesca che ha conosciuto gli abissi dell’inconscio. Bravissima Anna Caterina Antonacci a dare corpo e voce a queste febbrili allucinazioni, scolpendole e sussurrandole in un’alternanza ultrasensibile di emissioni, pause e corone che Michele Mariotti fa respirare sistemando con dovizia i rari, ma dolcissimi e a loro modo strazianti, abbrivi lirici.

Il segno orchestrale di *Cavalleria rusticana* è essenziale e non iperbolico, tanto quanto era stenografico e ipersensibile quello della precedente *tragédie lyrique*. Almeno così lo intende il direttore allergico alle dimostrazioni muscolari. Mariotti restituisce alla partitura di Mascagni la sua dignità strumentale, con una propensione quasi verdiana a commentare amaramente vicende fatali, più che a gonfiarle d’enfasi. L’Intermezzo, inteso come meditazione sinfonica ten-

dente al sublime, ne è manifesto. Ma è l'intera sua *Cavalleria* a essere debitrice più a *Don Carlo* o a *Simon Boccanegra* che all'arroventata temperie verista. Mariotti non fa desiderare le puntature orchestrali, ma le somministra con accortezza, rendendole necessarie. Una visione "umanistica" che fa il paio con quella visiva: trascorrendo dal bianco accecante al nero dei lutti di Sicilia, la Dante firma qui un'altra regia da ricordare. Scartando la cartolina sicula per lasciare emergere le eterne tragedie del Sud. Il suo spettacolo non è *tranche de vie* ma ha il passo arcaico e solenne di una Passione mediterranea: è cerimonia e rito pasquale, nei quali realtà e sacra rappresentazione si sovrappongono. Peccato soltanto che alla vocalità musicalmente educata di Carmen Topciu (Santuzza) e Gezim Myshketa (Alfio), ne corrisponda una diametralmente rozza ed esibita di Marco Berti (Turiddu). Mentre alla Lucia di Claudia Marchi, la mamma/Madonna, figura centrale che assiste da sempre al compiersi dello stesso destino, si poteva chiedere uno sforzo di compartecipazione in più.

Andrea Estero («Classic Voice», maggio 2017)

Jiří Antonín Benda, *Medea*

Pascal Dusapin, *Medeamaterial*

INTERPRETI Salome Kammer (Benda), Piia Komsí (Dusapin); DIRETTORE Marco Angius; REGIA Pamela Hunter; VIDEO E CAMERA Dalibor Pys; LUCI Daniele Naldi; Teatro Comunale

Non è sempre facile conciliare passato e presente nelle programmazioni musicali. Spesso l'abbinamento di un pezzo classico con uno contemporaneo è solo un *escamotage* per attrarre qualche spettatore in più. Le due *Medee* presentate al Comunale di Bologna, all'interno del ciclo «Bologna Modern», quella di Jiří Antonín Benda del 1775 e quella di Pascal Dusapin del 1992, sono invece state una felice combinazione, stimolante e riuscita. Due diverse letture del mito di Medea, due mondi lontani nella storia della musica, e anche due generi diversi (un melologo quello di Benda, che univa musica e voce parlata, un monodramma per soprano di coloratura quello di Dusapin). Ma due lavori all'avanguardia per il loro tempo, entrambi di grande forza drammatica, entrambi affidati a due straordinarie primedonne, Salome Kammer e Piia Komsí. A fine Settecento, il melologhi di Benda furono considerati l'esempio di un nuovo teatro musicale affrancato dalla tirannia del belcanto, suscitando anche il vivo interesse di Mozart: *Medea*, costruito come un grande recitativo drammatico, gioca anche su temi ricorrenti (che preannunciano il Leitmotiv), funzionali all'introspezione psicologica, oltre che all'organicità della struttura musicale. Quella di Benda è una Medea molto umana, sconvolta, affranta, furibonda, che la Kammer ha saputo restituire in tutte le sfaccettature espressive. *Medeamaterial* di Dusapin, basata sul testo di Heiner Müller, esplorava invece la psicologia di Medea come un universo claustrofobico, schizofrenico, un po' autistico, con una vocalità estrema, lacerante, percorsa da lunghi melismi. Bravissima la Komsí, grande

esperta di questo ruolo, a cogliere il senso di un esteso lamento, come un dolore straziante – a tratti sembrava quasi ululare –, amplificato da un quartetto vocale (che faceva di Medea «una sorta di piovra a cinque teste»), dagli echi del coro, dalle voci di Giasone e della Nutrice, che sembravano provenire da un altro mondo. Marco Angius si è dimostrato un direttore assai duttile, capace di imprimere grande dinamismo e forza drammatica al melologo di Benda, e di cogliere con fluidità e grande finezza timbrica, nell'opera di Dusapin, tutte le diverse ramificazioni strumentali che parevano promanare dal monologo di Medea. Lo spettacolo di Pamela Hunter prendeva spunto da alcuni dipinti di Paul Delvaux, in particolare *Femme dans une grotte* (con una donna allo specchio) e *La ville enfouie*, giocando sul rispecchiamento tra le due opere, e sulle espressioni dei personaggi, riprese con una telecamera e proiettate su un grande schermo. In Benda, i dipinti di Delvaux, con caverne labirintiche e grandi agorà classicheggianti, si fondevano con immagini (video di Dalibor Pys) di marmi, vetri infranti, concrezioni cristalline, atmosfere tempestose; in Dusapin ispiravano l'immagine di una Medea quasi immobile in scena, seduta su una sedia di fronte a uno specchio, accompagnata da immagini sfocate di un ospedale, di corridoi, inferriate, come l'interno di un manicomio, circondata da personaggi in camice bianco, con Giasone disteso su una barella, privo di conoscenza.

Gianluigi Mattietti («Classic Voice», gennaio 2018)

Karlheinz Stockhausen, *Uversa*, *Durate naturali*, *Cori invisibili*

Marco Stroppa, *And Sing until he Drop*

PIANOFORTE Anna D'Errico, CORNO DI BASSETTO Michele Marelli; REGIA DEL SUONO Alvis Vidolin; Oratorio San Filippo Neri; Bologna Festival

Stockhausen era al centro della rassegna “Il nuovo e l'antico” che Bologna Festival gli ha dedicato a dieci anni dalla scomparsa. Mario Messinis ha predisposto impaginati imperdibili, ciascuno imperniato su brani dell'ultimo Stockhausen in dialogo con i compositori italiani di oggi. La qualità di invenzione e di “tenuta” è sembrata straordinaria in *Natürliche Dauern* (la terza ora dal ciclo *Klang*), dove le mani della pianista Anna D'Errico indossavano crotali risonanti che si sommarono alle imperlature pianistiche, mimando acusticamente il suono elettronico. Mentre il corno di bassetto di Michele Marelli sveltava più che nell'impoetica ora sedicesima dello stesso ciclo (*Uversa*), nel brillantissimo e volatile virtuosismo strumentale (spazializzato da Alvis Vidolin) creato per l'occasione da Marco Stroppa in *And sing until he drop*. A chiudere, l'utopica polifonia degli *Unsichtbare Chöre*, con gli infiniti strati vocali combinati da Stockhausen in collage elettronico e fatti circolare da Vidolin tra le volte barocche dell'Oratorio di San Filippo Neri.

Andrea Estero («Classic Voice», novembre 2017)

Ludwig van Beethoven, Ouverture da *Egmont* in Fa minore op. 84
Concerto in Re maggiore per violino e orchestra op. 61
Robert Schumann, Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 97 "Renana"
DIRETTORE Bernard Haitink; Orchestra Mozart; VIOLINO Isabelle Faust; Auditorium Manzoni

Ed ecco finalmente un lieto fine. Come nelle favole finisce l'effetto del sortilegio. L'Orchestra Mozart si desta da un sonno durato tre anni. Il silenzio si rompe in quello che era stato lo stesso luogo del suo debutto: l'Auditorium del Teatro Manzoni di Bologna. Come in quel lontano 4 novembre 2004, la serata si apre su un lungo e scrosciante applauso. Sul podio Bernard Haitink, grande direttore e sostenitore di quell'ambizioso progetto firmato Claudio Abbado. Così come la violinista Isabelle Faust, più volte solista con la celebre compagine orchestrale. Tra le file molti dei volti noti, alcuni dei quali parte della storia dell'orchestra: primo violino di spalla Raphael Christ, concertino Francesco Senese, prima viola Danusha Waskiewicz, primo violoncello Gabriele Geminiani, e primo contrabbasso il venezuelano Edicson Ruiz, figlio del Sistema di Abreu e attualmente membro dei Berliner Philharmoniker. Presenze illustri anche tra le prime parti dei fiati: Herman van Kogelenberg, flauto, Lucas Navarro, oboe, Mariafrancesca Latella clarinetto, Fredrik Ekdahl fagotto, José Vicente Castelló corno, Daniel Neumann tromba, Andrea Conti trombone. Mentre ai timpani ancora Robert Kendall, parte dell'orchestra dalla sua fondazione. L'orchestra accorda e "risuona" sull'Ouverture in Fa minore da *Egmont* op. 84 di Ludwig van Beethoven, quella stessa che con grande energia aprì la prima serata in cui si presentò al pubblico. Sullo stesso accordo si dispiegano le voci e, come allora, comincia l'avventura. Altra guida, altro suono ma l'energia rimane. La compattezza sonora viaggia insieme ai sorrisi che ripetutamente i musicisti si scambiano. Per loro il sogno si realizza: veder rinascere la creatura a cui sono stati a lungo e profondamente legati, così come dichiarano nel messaggio rivolto al pubblico: «La scelta di far ripartire l'Orchestra Mozart è un atto di coraggio necessario. Abbiamo bisogno di portare avanti un suono, un sogno, un impegno e sentiamo, in questo, una forte responsabilità: la responsabilità di aver costruito qualcosa di importante, che non può morire e non può essere dimenticato. Se c'è una cosa che abbiamo imparato nei dieci anni insieme a Claudio Abbado e proprio quella di non avere paura, di non immaginare limiti, barriere, confini e di non fermarsi davanti alle difficoltà. Per questo sentiamo il dovere di tornare a suonare insieme, per continuare a condividere quello che abbiamo ricevuto da questa esperienza musicale e umana meravigliosa». La serata prosegue con il beethoveniano Concerto in Re maggiore per violino e orchestra op. 61, solista Isabelle Faust. Notevole la sua finezza interpretativa, così come la gestione delle dinamiche che arriva a mozzare il fiato nel pianissimo del secondo movimento. Una voce, quella del suo violino, che diventa poesia pura nell'appassionato canto dell'ultimo movimento. Il risultato è coinvolgente ed emotivamente toccante. A chiudere la Sinfonia n. 3 in Mi

bemolle maggiore op. 97 “Renana” di Robert Schumann, voluta nei programmi dell’Orchestra per il 2014. Un modo per riprendere il discorso esattamente da dove era stato sospeso. Dopo il grande successo della serata, il secondo appuntamento, l’8 gennaio al LAC di Lugano, nell’ambito di Lugano Musica.

Luisa Sclocchis (www.amadeusonline.net, 9 gennaio 2017)

Bolzano

Toshio Hosokawa, *The Raven*

MEZZOSOPRANO Abigail Fischer; DANZATRICE Alice Raffaelli; DIRETTORE Yoichi Sugiyama; REGIA E COREOGRAFIA Luca Veggetti; Teatro Comunale

Per la prima volta in Italia si è ascoltato nella sala piccola del Teatro di Bolzano *The Raven*, il “monodramma” che Toshio Hosokawa aveva scritto nel 2012 per Charlotte Hellekant (il mezzosoprano interprete della parte della sorella in *Matsukaze*): il testo è quello della celebre poesia di Poe, con la misteriosa apparizione notturna del corvo che alle ansiose domande dell’io narrante, che piange la perdita Lenore, sa rispondere soltanto inesorabilmente “Nevermore” (Mai più). Coerentemente con la sua poetica, Hosokawa può leggere questo testo di Poe, rispettandolo in tutto e per tutto, come una storia del teatro *No*, in cui il misterioso corvo è una presenza soprannaturale in forma di animale, come la si può trovare nell’antica tradizione teatrale giapponese, e l’io che ne racconta l’irruzione notturna diventa protagonista di un “monodramma” (affidato a una voce femminile), che dura circa 40 minuti. I 108 versi del testo sono intonati con diversi tipi di emissione, dal parlato ritmico, al sussurrato, allo *Sprechgesang*, al cantato, che raramente si concede un vero e proprio dispiegamento melodico, e talvolta si limita a uno stilizzato salmodiare: lasciando comprendere chiaramente le parole, il compositore se ne impadronisce con finezza ed efficacia, in una lettura musicale libera, che trae forza dal non seguire necessariamente il ritmo verbale, e soprattutto dal rapporto con la decisiva parte strumentale. Il flusso strumentale è continuo e non ha mai un ruolo subordinato, dialoga con la voce e con il testo con straordinaria forza evocativa, in un succedersi di invenzioni che, come sempre in Hosokawa, va da raffinate rarefazioni, prossime al silenzio, a momenti di forte tensione. Yoichi Sugiyama dirigeva con finezza i bravi Solisti dell’Orchestra Haydn di Trento e Bolzano, e impeccabile nel ruolo della protagonista era il mezzosoprano Abigail Fischer. Del tutto pertinente la stilizzata rappresentazione, con la regia e coreografia di Luca Veggetti, che estranea ad ogni naturalismo, affiancava alla protagonista vocale una danzatrice, Alice Raffaelli, «una sorta di doppio», quasi una «proiezione drammatica del mondo interiore della cantante», ma anche estensione dei suoi gesti. Su una piattaforma rialzata e leggermente inclinata i gesti delle due interpreti sono

concepiti secondo un rapporto organico, che a tratti le unisce in un'unica figura. Con esiti molto suggestivi. Come preludio si è ascoltato *Atem-Lied* per flauto basso di Hosokawa, bene eseguito da Manuel Zurria.

Paolo Petazzi («Amadeus», aprile 2017)

Johannes Maria Staud, *Die Antilope*

INTERPRETI Victor Wolfgang Resch, Elisabeth Breuer, Maida Karišik, Bibiana Nwobilo; DIRETTORE Walter Kobéra; Orchestra Haydn di Bolzano e Trento; Wiener Kammerchor; REGIA Dominique Mentha; SCENE Ingrid Erb e Werner Hutterli; COSTUMI Ingrid Erb; LUCI Norbert Chmel; Teatro Comunale

La terza edizione di OPER.A 20.21, la stagione di opera contemporanea della Fondazione Haydn di Bolzano e Trento, quest'anno ha per titolo "Escape From Reality". Per inaugurarla non poteva esserci opera più azzeccata che *Die Antilope* di Johannes Maria Staud, in prima italiana. Protagonista era infatti Victor, un giovane che si trovava, spaesato, a disagio, in un assordante party aziendale, fatto di stupide chiacchiere e pettegolezzi, e alla fine decideva di buttarsi dalla finestra, dal tredicesimo piano. Le altre cinque scene apparivano come un viaggio notturno e surreale, in un universo parallelo, popolato da strani personaggi, come una coppia di giovani incapaci di comunicare, l'elegante signora che leggeva la notizia di un uomo gettatosi dal tredicesimo piano, i tre dottori che gli diagnosticavano una "depressione africana", il severo guardiano di uno zoo. Victor, come un'antilope, che vive in branco ma ama l'indipendenza, non riusciva ad interagire con nessuno, si esprimeva in una lingua incomprensibile ("antelopish"), e alla fine si ritrovava di nuovo al party, che sembrava essere rimasto congelato durante la sua assenza. Su questa vicenda dalla struttura circolare, come un nastro di Moebius, «sospesa tra narrazione e esagerazione, tra realtà e assurdità», e sul bel libretto di Durs Grünbein (che aveva già collaborato con Staud per la sua prima opera, *Berenice*), il compositore austriaco ha scritto una partitura di rara efficacia drammatica, senza tratti sperimentali, ma carica di tensione, di grande impatto emotivo, capace di raccontare con finezza questo originale dramma dell'incomunicabilità, dell'indifferenza e della solitudine. La scrittura vocale mescolava parlato e cantato, con alcuni momenti virtuosistici, come l'aria di coloratura cantata da una scultora (Elisabeth Breuer), con bei momenti polifonici (il coro intento a leggere i quotidiani nella seconda scena), con la parte baritonale di Victor molto espressiva, punteggiata da emissioni anticonvenzionali, quasi dei ruggiti, che rendeva molto bene il senso di disagio e di estraneità del personaggio (bravissimo Wolfgang Resch, con un tratto più introverso e infantile rispetto a Todd Boyce che aveva tenuto a battesimo l'opera a Lucerna nel 2014). Staud ha intessuto una raffinata trama strumentale (diretta con mano esperta da Walter Kobéra) dove si alternavano momenti sinfonici, sezioni percussive, densi agglomerati armonici, squarci pop nelle scene del party. Staud ha fatto anche ricorso a un delicato *live electronics*, inserendo effetti ru-

moristici, legnosi come elemento di raccordo tra le varie scene, il suono campionato di un clavicembalo e un pianoforte microtonale, il tintinnio dei bicchieri e frammenti di conversazione registrati per le scene del party, che creavano l'atmosfera di un cicalcio incomprensibile. L'allestimento era lo stesso della prima di Lucerna, con le scene spoglie e monocromatiche di Ingrid Erb e Werner Hutterli, e la regia di Dominique Mentha, che restituiva la dimensione inquietante della vicenda con tratti cabarettistici, alcune pennellate grottesche (i tre dottori come clown col naso rosso, gli impiegati in abiti eleganti e teste d'animale), il caos del party che sembrava ispirarsi a *Viridiana* di Buñuel.

Gianluigi Mattiotti («Classic Voice», gennaio 2018)

Concerto da camera

Musiche di Spohr, Mozart, Saint-Saëns, Onslow, Poulenc

INTERPRETI Emmanuel Pahud, flauto; François Leleux, oboe; Pascal Moraguès, clarinetto; Radovan Vlatković, corno; Gilbert Audin, fagotto; Eric Le Sage, pianoforte; Società dei Concerti Bolzano

Quando si ha la fortuna di assistere ad un concerto con artisti d'eccellenza come quello de "Les Vents Français" basta un solo aggettivo per descrivere la serata: strepitosa. Non servono molte parole, come descrizione dei fraseggi, disquisizioni sulle scelte timbriche o sull'intonazione, annotazioni dell'equilibrio delle parti o dell'insieme, commenti sullo stile o sull'interpretazione. E questo perché quando si ha il piacere di ascoltare grandi interpreti – in questo caso il gotha degli strumenti a fiato, ossia il flautista Emmanuel Pahud, l'oboista François Leleux, il clarinetista Pascal Moraguès, il cornista Radovan Vlatković e il fagottista Gilbert Audin, assieme all'elegante e virtuoso pianista Eric Le Sage – di colpo la figura dell'interprete svanisce ed appare, prepotentemente, la forza della partitura, l'emozione della musica. Ecco che le opere diventano capolavori e disvelano in modo lampante le dinamiche interne, i percorsi, le arditezze, e tutto acquisisce un senso. In questo modo il Quintetto op. 52 di Spohr rivela il palpitante amore dell'autore per la moglie, per la quale scrive una parte pianistica assolutamente rilevante, a dir poco solistica nelle sue volatine brillanti e virtuosistiche rispetto ai fiati, cui spetta un ruolo quasi di accompagnamento. Mentre nel Quintetto K 452 di Mozart si rimane affascinati dal sublime ricamo con cui dialogano gli strumenti, in un continuo scambio di melodie, e da quel finale dimesso, contenuto, intimo, che rivela un piacere privato dello stesso autore che amava moltissimo eseguire questa partitura. Il breve Capriccio op. 79 di Saint-Saëns, quasi un pezzo lirico per tre fiati solisti con l'accompagnamento del pianoforte, rifugge come un uovo Fabergé, abbagliante nella luminosità delle sue gemme, elegante nelle sue perfette proporzioni e al contempo così piccino da nascondersi velocemente nella tasca di velluto di una dama quale prezioso segreto. Onslow dimostra nel suo Quintetto op. 81 di aver fissato per sempre sul pentagramma la natura profon-

da dei fiati, costruendo un “Allegro Spirituoso” su quella gaiezza che riconosciamo nel dna di questi strumenti. Il concerto termina con Poulenc, che nel suo Sestetto riassume tutto: l’esuberanza, la gaiezza, il sogno, lo stridore, l’innamoramento, l’impeto. E quel finale, che sembra scritto apposta per chiosare l’ultimo verso dell’Inferno dantesco, con tutto quello che comporta il prima e il dopo, il passato ed il futuro: «E quindi uscimmo a riveder le stelle».

Monique Ciola (www.giornaledellamusica.it, 10 marzo 2017)

Brescia

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*

INTERPRETI Angelo Veccia, Lucrezia Drei, Marco Ciaponi, Alessio Cacciamani; DIRETTORE Pietro Rizzo; Orchestra I Pomeriggi Musicali; Coro OperaLombardia; REGIA Elena Barbalich; SCENE E COSTUMI Tommaso Lagattolla; LUCI Fiammetta Baldiserri; Teatro Grande

Il *Rigoletto* prodotto dal Fraschini di Pavia per il circuito OperaLombardia è un esempio di opera da teatro di tradizione ben fatta: senza divi in palcoscenico né potenti Fondazioni alle spalle. Non esente da narcisismi intellettualistici ma con un “tono” teatrale meditato e persuasivo. La messa in scena di Elena Barbalich e Tommaso Lagattolla ha suscitato apprensione e qualche protesta nel pubblico che evidentemente non guarda la tv per alcune statue-figuranti seminude, incarnazione della passione predominante e ossessiva del Duca “collezionista” di donne. Ma lo spettacolo che si concede anche non utili interferenze moderniste (delle torce elettriche dei congiurati-cortigiani si poteva fare a meno), allinea con ostinazione idee che fanno pensare. L’impianto scenico modulare e minimalista è intrigante: la grande gabbia che ricorda le *Wunderkammer* cinquecentesche, le luci e i costumi da fantasy gotico-rinascimentale sono un richiamo para-espressionista al clima claustrofobico della corte di Mantova. La struttura, snella e verosimile nei cambi di scena (ma la posizione “interna” di Gilda nel quartetto è un errore), è mossa con puntualità: rende fluidi anche i passaggi scenici del Primo Atto e avrebbe potuto evitare il secondo intervallo. La recitazione, egregia nel duetto Gilda/Duca, è precisa, rivelatrice (con le tre figure femminili protagoniste raffigurate come crisalidi da collezione) e priva di scivolamenti melodrammatici. Raccontando e rinnovando i brividi di *Rigoletto*, la regia chiede al pubblico un ascolto “critico”, non la solita appagata audizione dell’opera nota da remunerare col voto di gradimento. La stessa voglia di sparigliare sarebbe servita all’interpretazione musicale di Pietro Rizzo, non banale ma conciliante. In palcoscenico accanto all’emozionante, risoluta e credibile Gilda under30 (Lucrezia Drei), nella recita ascoltata a Brescia c’era una compagnia affiatata e affidabile (Francesco Landolfi, Marco Ciaponi, Alessio Cacciamani e Katarina Giotas) che avrebbe potuto essere spronata a esprimersi con maggiore intensità.

Angelo Foletto («La Repubblica», 14 dicembre 2017)

Cagliari

Ottorino Respighi, *La bella dormente nel bosco*

INTERPRETI Angela Nisi, Antonio Gandia, Vincenzo Taormina, Veta Pilipenko; DIRETTORE Donato Renzetti; REGIA Leo Muscato; Teatro Lirico

Un gatto, mezzosoprano; un fuso, soprano. Tre anni prima di Ravel diventano personaggi viventi. E cantano. Questo già basterebbe a testimoniare l'apertura europea di un compositore come Respighi. Lo si era ascoltato l'anno scorso con il dramma simbolista *La campana sommersa*. Lo si risente ora, sempre al Lirico di Cagliari, nell'operina *La bella dormente nel bosco* (1922). Un'inaugurazione di stagione, quella dell'Opera in Sardegna, di nuovo felice. Per la proposta del titolo, che col precedente compone una sorta di dittico "antiverista", ma bifronte: tra alte aspirazioni artistiche e incantati giochi infantili. Altri indizi di modernità: la scelta di una fiaba come soggetto di teatro musicale, contraria al gusto dominante dell'Italia fascista. E la destinazione originaria per le marionette del Teatro dei Piccoli di Podrecca, con tutte le connotazioni che da *Petruška* in poi questa scelta poteva implicare in termini di ostilità nei confronti del naturalismo. A Cagliari è stata eseguita la versione del 1934, che Respighi aveva rielaborato per mimi bambini (coi cantanti in buca, posti vicini a un'orchestra da camera): rappresentata nel mitico e avanguardistico Teatro di Torino negli anni di residenza dei complessi dell'Eiar (l'odierna Rai) di fronte – come già nel 1922 – al fior fiore dell'intellettualità letteraria, teatrale e musicale dell'epoca. L'incanto, dunque, è per adulti. E lo è soprattutto dal punto di vista musicale. Respighi infatti attinge alle risorse del neoclassicismo per scrivere una deliziosa, e a tratti irriverente, musica sulla musica. Non solo il già collaudato "ritorno all'antico" – le marcette alla francese che accompagnano l'ingresso di re e regina (qui affidati alle voci di Vincenzo Taormina e Veta Pilipenko), gli accompagnamenti alla spinetta per la canzonetta del Buffone (Enrico Zara) –, ma l'intero armamentario "à la maniere de": dalle pitture romantiche affidate ai corni ai paesaggi impressionisti gracidanti e pullulanti di usignoli destinati ai flauti e agli immancabili soprani-coloratura (menzione a Claudia Urru). Dai duetti belcantistici tra regali al valzer viennese per la fata buona (Shoushik Barsoumian), mentre quella cattiva (Lara Rotili) suona furiosa come la musica dell'altro Strauss bavarese. Nella scena dei

fusi, dove la principessa (la brava Angela Nisi) fatalmente si punge e si addormenta, l'arcolajo schubertiano torna nel moto circolare e perpetuo degli archi, ronzante e vertiginoso come nel *Sogno* di Mendelssohn. Fino al funerale della principessa, che in partitura e sulla scena ricorda il paradossale "corteo funebre del cacciatore" della *Prima* di Mahler. E alla conclusione, dove il principe (lo spavaldo Antonio Gandia) uccide il mostro da Siegfried e ritrova la sua Bella Brunilde intonando un canto d'amore "spinto", alla Umberto Giordano. Una "musica caricaturale", dunque, dove tutto è tenuto insieme dal tono divertito, ma lieve e affettuoso, della parodia. Non ci sono le ombre inquietanti, magiche, presenti nell'*Enfant et les sortilèges*. Né l'ironia graffiante di altri capolavori favolistici del Novecento. Per questo lo spettacolo di Leo Muscato si tiene opportunamente al di qua di eccessi interpretativi, in una dimensione di poetica leggerezza. Ciò nonostante avremmo preferito qualche ingenuità in meno (i riferimenti all'iconografia disneyana si sprecano) e qualche cattiveria in più, oltre a quelle dispensate dalle luci fredde e irreali di Alessandro Verazzi. Da questo punto di vista la sintonia col podio di Donato Renzetti è perfetta. La principessa si risveglia infatti trecento anni dopo, in pieno Novecento. È il vero colpo di teatro melo-drammatico. Ma l'irruzione della nuova musica americana, uno scatenato *cake-walk* con tromba solista e batteria, arriva in punta di piedi: senza interrompere il trasparente e raffinato gioco di rimandi che il direttore riesce a ottenere dall'orchestra del teatro con una precisa, per quanto non sempre complice, decifrazione stilistica.

Andrea Estero («Classic Voice», marzo 2017)

Marco Tutino, *La ciociara*

INTERPRETI Anna Caterina Antonacci, Lavinia Bini, Aquiles Machado, Roberto Scandiuizzi; DIRETTORE Giuseppe Finzi; REGIA Francesca Zambello; SCENE Peter Davison; COSTUMI Jess Goldstein; LUCI Mark McCullogh; VIDEO S. Katy Tucker; COREOGRAFIA Luigia Frattaroli; Teatro Lirico

Un grande affresco popolare: è forse questo il modo migliore per definire, senza ulteriori etichette, *La ciociara*, ultimo lavoro di Marco Tutino andato in scena il 24 novembre al Teatro Lirico di Cagliari, in prima esecuzione europea. Opera già presentata a San Francisco nel 2015, il soggetto de *La ciociara* è ispirato al celebre romanzo di Alberto Moravia e al celeberrimo film di Vittorio De Sica. Nel libretto, curato dal compositore insieme a Fabio Ceresa e Luca Rossi, poco rimane dell'impianto originario: le figure dell'eroe buono, Michele, e di Giovanni, il cattivo per eccellenza, sono ingigantite rispetto alle fonti, per dare maggior slancio drammaturgico alla vicenda, ricalcando a volte forzatamente tutti i *topoi* della tradizione melodrammatica. Le scene corali sono il punto forte dell'opera: intense, corpose, piacevoli nel loro accostarsi al linguaggio dei musical broadwayani. Da menzionare anche i momenti strumentali, quasi degli intermezzi, nei cambi scena: qui Tutino, libero dagli ob-

blighi imposti dal testo, raggiunge la sua migliore ispirazione, restando sempre in ambito tonale ma introducendo interessanti interventi percussionistici. Il Secondo Atto arranca un po' sia nelle scene iniziali che nel finale, mentre hanno colpito in positivo la seconda scena e l'inizio della terza: efficace l'idea di inserire una canzonetta anni '40 per rendere l'atmosfera festosa, atmosfera che si fa lentamente allucinata e distopica sino al ballo, nella quale la musica fa sentire tutta l'influenza di Šostakovič e Prokof'ev. Ottima Anna Caterina Antonacci, Cesira incisiva e dalla voce calda e rotonda; piacevole novità per Lavinia Bini (Rosetta), giovane soprano con una presenza scenica eccellente e un timbro vellutato anche nel registro più acuto. Buona prova per il tenore Aquiles Machado, un Michele appassionato ma senza sbavature, e per il baritono Sebastian Catana (Giovanni), sicuro e onesto nell'esecuzione. Accurata e attenta l'Orchestra del teatro cagliaritano, guidata da Giuseppe Finzi. Nota di merito per la regia di Francesca Zambello e l'allestimento di Peter Davinson: i due hanno dato vita a uno spettacolo godibile grazie anche agli effetti scenici e alle proiezioni dei filmati d'epoca.

Francesca Mulas («Amadeus», dicembre 2017)

Marco Tutino, *La ciociara*
Teatro Lirico

Il melodramma come si faceva una volta. Storia efficace, lineare. Caratteri definiti. Profluvio di emozioni. Modelli: Puccini e compagnia verista, ma senza le curiosità moderniste di quei compositori e i turbamenti psichici dei loro personaggi. *La ciociara* di Marco Tutino, ora a Cagliari dopo il debutto di San Francisco due anni fa nello stesso allestimento ipernaturalista di Francesca Zambello, sta all'opera di un tempo come gli sceneggiati televisivi alle grandi pellicole cinematografiche: superficie narrativa spogliata di ogni complessità per far apparire tutto alla mano, casalingo. Gli ultimi ottant'anni di musica Tutino li oblia. Di proposito. È la sua idea di opera. Se ci si dedica al teatro musicale bisogna catturare la platea, non guardare al proprio ombelico secando il pubblico con fisime intellettualistiche. Accattivante il libretto scritto con Fabio Ceresa e Luca Rossi, autore di serie tv. La partitura, poi, diretta da Giuseppe Finzi, non fallisce nessun colpo a effetto e si compiace di rimandi pucciniani (per dire, lo stornello romanesco d'apertura). Di certo questo dramme popolare che lambisce il musical ha il merito di non ricalcare il film di De Sica. È stato confezionato per il soprano Anna Caterina Antonacci, superba anche perché non imita la Loren. Una Cesira, la sua, senza insolenza plebea, fiaccata dalla vita. Di prim'ordine gli altri del cast: Lavinia Bini, Aquiles Machado, Roberto Scandiuzzi.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 26 novembre 2017)

Azio Corghi, *L'eco di un fantasma*

VOCE RECITANTE Sonia Bergamasco; DIRETTORE Gérard Korsten; Teatro Lirico

La Stagione concertistica 2017 del Teatro Lirico di Cagliari procede con una bella sorpresa: il ritorno sulla scena, dopo quasi quindici anni di assenza, di Azio Corghi, che ha composto su commissione e in prima assoluta *L'eco di un fantasma*, per voce recitante, coro e orchestra, su testo di Maddalena Mazzocut-Mis. Nella serata del 3 novembre ha convinto la bravura di Sonia Bergamasco nella parte di una Elena di Troia nella periferia italiana del dopoguerra; un encomio particolare va all'intelligenza musicale del Coro del Teatro, guidato da Donato Sivo, interprete di Ecuba, personificazione della ragione moralizzatrice. Il direttore Gérard Korsten ha saputo rendere perfettamente le intenzioni di Corghi, portando gli interventi strumentali in un percorso graduale di intensificazione sonora sino alla tragedia finale. Accoglienza divisa fra i pubblico, fra chi ha applaudito con convinzione e chi si è mostrato tiepido; il clarinetto di Sabine Meyer nel Concerto κ 622 di Mozart e la Seconda Sinfonia di Schumann hanno risollevato gli animi più tradizionalisti.

Francesca Mulas («Amadeus», dicembre 2017)

Catania

Vincenzo Bellini, *La straniera*

INTERPRETI Francesca Tiburzi, Sonia Fortunato, Emanuele D'Aguanno, Enrico Marrucci; DIRETTORE Sebastiano Rolli; REGIA Andrea Cigni; SCENE Dario Gessati; COSTUMI Tommaso Lagattolla; LUCI Fiammetta Baldiserri; Teatro Massimo Bellini

La contemporaneità di inaugurazione delle stagioni d'opera dei due teatri siciliani offre qualche interessante spunto di riflessione; l'eleganza non manca in entrambi i contesti ma se la serata di Palermo, per via delle numerose presenze istituzionali e politiche regionali pare essere quasi l'inaugurazione della campagna elettorale delle prossime consultazioni regionali di primavera, il Massimo catanese viceversa sa imporsi all'interesse per l'aggiunta di un nuovo tassello editoriale al percorso di ricerca musicologica belliniana. La prima esecuzione della *Straniera* nella nuova edizione critica curata da Marco Uvietta, infatti, non poteva che richiamare inevitabilmente in quel di Catania gli studiosi più autorevoli nel campo del melodramma di primo Ottocento, se non altro per l'incognita su quale delle due "versioni" dell'opera si sarebbe ascoltata.

Composta per il Teatro Alla Scala, nella stagione seguente quella del clamoroso successo del *Pirata*, per un quartetto formato dalla Meric-Lalande e dalla Ungher nei ruoli femminili, nonché da Antonio Tamburini e dal giovane tenore Domenico Reina (subentrato in itinere a quel Vinter, troppo invisito a Bellini), l'opera, in occasione della ripresa a distanza di un anno dalla prima, fu adattata nella parte tenorile con pesanti riscritture e il trasporto di un intero numero su misura per Giovan Battista Rubini, senza però sortire il clamore sperato da Bellini. L'edizione critica rende oggi praticabili entrambe le versioni, sebbene lo spettacolo catanese abbia riproposto esattamente la lezione della prima assoluta, relegando ancora una volta la curiosità dell'ascolto dell'alternativa "Rubini" all'unico tentativo di riesumazione ad oggi sperimentato a New York, alcuni anni or sono, da Gregory Kunde, con l'ausilio musicologico di Philip Gossett ed Eve Queler sul podio.

Le aspettative musicali di questa inaugurazione catanese, forse perché troppo alte, sono purtroppo andate deluse. Nel *cast* ha pesato certamente l'indisposizione del soprano della prima compagnia che ha dovuto cedere il passo a Francesca Tiburzi, giovane soprano non privo di interesse per temperamento e colore voca-

le, ma dall'amministrazione vocale ancora in via di consolidamento e purtroppo spesso esausta e vistosamente calante alle prese con l'impegnativa parte di Alaide. La stagione invernale particolarmente rigida deve aver colpito anche i mezzosoprani di entrambe le compagnie di canto, provocando il ricorso emergenziale alla giovane Sonia Fortunato, chiamata ad intonare in buca con correttezza la parte di Isoletta, leggenda. Altrettanto corretto è stato Enrico Marrucci nei panni di Valdeburgo, la cui morbidezza di emissione è però ben lungi da quella che richiederebbe idealmente una parte modellata sulla vocalità di Tamburini. Sicché il migliore elemento della distribuzione – completata dal sonoro Priore di Maurizio Muscolino, da Alessandro Vargetto come Montolino e dall'Osburgo di Riccardo Palazzo (in ordine decrescente di saldezza) – ancorché sottodimensionato, è quell'Arturo che tanto aveva arrovellato la mente di Bellini nello stadio compositivo, qui impersonato da Emanuele D'Aguzzo, forte di un timbro peculiare adatto al ruolo e capace di un certo slancio, sebbene non con costanza di tenuta e volume in tutta la serata. Se il contesto non è stato tale da valorizzare i dettagli che l'edizione critica certamente avrà portato in luce rispetto all'usuale edizione a stampa finora disponibile, a parte l'integralità assoluta (anche dei recitativi di sutura tra i numeri), la responsabilità è da ascrivere anche e soprattutto alla mano di Sebastiano Rolli che, diversamente dalla recente *Sonnambula* catanese, domina poco quella che è probabilmente la partitura più sperimentale del catalogo belliniano quanto a ricerca del perfetto connubio tra parola e declamazione, di architetture formali inusuali e continuità del discorso musicale. Se la varietà di tempi in questo repertorio può non dispiacere (anzi, talvolta risultare persino vincente, vedasi la terza strofa del terzetto eseguita da Alaide molto più lentamente delle prime due), è parso certamente eccessivo il pedissequo adattamento agogico del discorso musicale alle esigenze di ogni solista, specie se coniugato ad una povertà di fraseggio e a troppe imprecisioni in orchestra, spesso scollata al suo interno e con la scena (rasentando con Osburgo il massimo del tollerabile). Più omogenea la prova del coro, che è parso comunque troppo perso ad inseguire finezze, risultando sovente privo di nerbo. Frecce più puntute ha riservato lo spettacolo affidato ad Andrea Cigni che s'è avvalso dell'impianto scenico vincente pensato da Dario Gessati: uno spazio prismatico color antracite uno specchio d'acqua, prima riflesso al di sotto di un suggestivo spazio lacustre sospeso e rivestito da vegetazione alofila, al Secondo Atto specchiato da un pannello subverticale sul quale, al finale e con grande effetto, andava componendosi una croce materializzata mediante delle candele. Giochi d'acqua, riflessi, tagli di luce tecnicamente ineccepibili (curati da Fiammetta Baldiserri) e qualche non irrinunciabile videoproiezione confezionavano uno spettacolo di sicura presa visiva, ancorché drammaturgicamente non dirompente e talvolta un poco rinunciatario nella gestione delle masse, ma impari nell'insieme solo per via dei costumi di Tommaso Lagattolla.

Successo di pubblico in una sala che, in vista dell'anno zero di un nuovo prosimo "Festival Bellini" a settembre con *Adelson e Salvini* in edizione critica, si spera possa accorrere più numeroso.

Giuseppe Guggino (www.apemusicale.it, 25 gennaio 2017)

Como

Roberto Vetrano, *Ettore Majorana. Cronaca di infinite scomparse*

INTERPRETI Lucas Moreira Cardoso, Roberto Capaldo, Alessandra Masini, Pietro Toscano; DIRETTORE Jacopo Rivani; Orchestra I Pomeriggi Musicali; Coro Opera Lombardia; REGIA Stefano Simone Pintor; SCENE E COSTUMI Gregorio Zurla; LUCI Fiammetta Baldiserrì; VIDEO Studio Antimateria; Teatro Sociale

È un lavoro che farà parlare di sé. Non solamente perché premiato dal concorso internazionale Opera Oggi per opere concepite da autori (compositore, librettista, regista) “under35”, e perché dopo il debutto a Como e nel circuito di Opera Lombardia (che ha promosso il concorso), andrà alla Fondazione Haydn di Bolzano e Trento, al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia ed al teatro di Magdeburg (e si spera, quindi, in una vasta circolazione internazionale). Ma perché alla fine dell’atto unico di novanta minuti, ci si accorge che «le infinite scomparse» di Ettore Majorana sono principalmente un pretesto per trattare un tema più grande e più profondo: il rapporto della scienza con il creato e con il creatore. Un tema che è stato sviluppato mirabilmente da Paul Hindemith nel suo penultimo lavoro per la scena: *Die Harmonie der Welt* (L’armonia del mondo), in cui l’argomento specifico è il rapporto tra la musica e l’universo. Se si sostituisce musica con scienza (ed in particolare con fisica) i nessi diventano evidenti.

Non credo sia il caso di entrare nel dibattito se il lavoro sia un’opera (come è chiamato) o “teatro musicale”. I confini tra i due generi – lo prova il teatro in musica americano sin dagli Anni Cinquanta – sono labili. *Ettore Majorana. Cronaca di infinite scomparse* è un lavoro musicale con numerosi momenti parlati (usava così anche nel Seicento). La partitura è rigorosamente atonale (con due eccezioni: l’arioso della matriarca, madre di Majorana, ed il duetto tra il fratello del protagonista ed un frate nel convento in cui il fisico si è forse rifugiato). La scrittura orchestrale (molto timbrica) è ricca; non accompagna il canto (principalmente declamato) ma evoca atmosfere e stati d’animo.

Il libretto non è un *thriller*. Illustra alcune delle principali spiegazioni della scomparsa di Ettore Majorana ma non offre, nel finale, una soluzione. Al contrario nel finale, in un dialogo tra la Fisica (ossia la Scienza), Majorana e Dio si conclude che «l’impossibilità è il limite della mente» e «quel che ti frena a guardar nell’ignoto». Quindi, se c’è una spiegazione alla “scomparsa” di Majorana, è

nell'impossibilità di guardare nell'ignoto, come il fisico aspirava a fare nel costruire un'equazione ad infinite incognite. Se non si accetta "l'armonia del mondo" (sempre ricordando Hindemith), la strada naturale è quella di scomparire.

Questi difficili concetti, raramente trattati nell'opera o nel teatro musicale, sono ben sviluppati nel libretto di Stefano Simon Pintor e nella scrittura musicale di Roberto Vetrano. Oltre due terzi del lavoro illustrano, per sommi capi, le spiegazioni date alla "scomparsa" del fisico. Nella parte finale, si giunge a porre il problema centrale.

La regia è spigliata, la recitazione molto buona. Di grande livello l'orchestra. Ottimo il coro. Tra le singole voci, solo incerto è il baritono Lucas Moreira Cardoso, a cui occorre riconoscere la fatica di stare in scena per tutti i novanta minuti.

Giuseppe Pennisi (www.rivistamusica.com, 30 settembre 2017)

Firenze

Concerto sinfonico-corale

Musiche di Beethoven, Nielsen, Richard Strauss

INTERPRETI Andrea Lucchesini, pianoforte; Francesca Longari, Chiara Mogini, Giada Frasconi, Patrick Kabongo Mubenga, Manuel Amati, Benjamin Cho, Chanyoung Lee, voci; DIRETTORE Fabio Luisi; Orchestra, Coro e Voci bianche del Maggio Musicale Fiorentino; Opera di Firenze

L'incoronazione e la detronizzazione. Sabato sera sul palco dell'Opera il sovrintendente dimissionario Francesco Bianchi ha accolto Fabio Luisi, nuovo direttore musicale. La presentazione assume toni quasi messianici davanti al pubblico finalmente numeroso, elettrizzato di conoscere la bacchetta che dall'anno prossimo sostituirà Zubin Mehta. «Ecco chi ho scelto per il Maggio», dice Francesco Bianchi. «Signori, questo è il vostro direttore. Maestro, questo è il suo teatro».

Il tratto di Luisi, invece, è opposto. Dal podio bandisce enfasi, concitazione, retorica. Misura e attenzione al dettaglio lo caratterizzano. Restituisce ogni pagina in programma con limpidezza di visione, gesto sobrio ed efficace, suono lucente, curato, analitico. Per questo debutto – anche se a rigore non lo è, dato che ha diretto a Firenze altre volte – Luisi sceglie un menù che gli consente di mettere in campo, con l'orchestra, anche gli altri musicisti che il Maggio offre. Il coro, pregevole. Le voci bianche, affidabili. Gli allievi cantanti dell'Accademia, debolissimi, quasi inudibili al di là delle prime file, eccetto il baritono coreano Benjamin Cho che dimostra maturità vocale e sicurezza. Tutti partecipano a *Hymnus Amoris* di Carl Nielsen, il più rappresentativo compositore danese della storia, di cui questo pezzo, datato 1897, in città non si era mai ascoltato. È un'esaltazione dell'amore inteso come energia poderosa, umana e divina, che vivifica le quattro età dell'uomo, dal concepimento all'aldilà.

Senza bambini cantori, ma con il pianoforte solista di Andrea Lucchesini, ecco poi la *Fantasia* op. 80 di Beethoven, cartone preparatorio della Nona sinfonia. Lucchesini vi sfodera un suono pieno, sontuoso, rivestito di velluto, e una spiccata sensibilità cameristica al dialogo con orchestra e voci. Perfino quando, di rado, la sua parte sta in secondo piano, lui non smette di raccogliere spunti espressivi e suggerirne a chi gli sta attorno. Infine, riflettori puntati sull'orchestra per la *Sinfonia delle Alpi* di Richard Strauss, grandioso affresco naturalisti-

co da centoventi strumentisti che caracolla tra il kitsch di cartapesta e il sublime. Le sue vette emotive, Luisi le scala giudiziosamente, e quando raggiunge la sommità non si gloria di essere arrivato in cima, ma osserva il panorama che gli si para davanti con lo sguardo del naturalista esperto.

Gregorio Moppi (www.firenze.repubblica.it, 26 febbraio 2017)

Igor Stravinskij, *L'histoire du soldat*

INTERPRETI Martin Bassindale, Alex Blake, Benjamin Victor, Chiara Mogini; DIRETTORE Alpesh Chauhan; DRAMMATURGIA Kara McKechnie; REGIA Alessandro Talevi; SCENE E COSTUMI Madeleine Boyd; LUCI Marco Faustini; VIDEOPROIEZIONI Apparati Effimeri; SOUND DESIGNER Andrea Baggio; MOVIMENTI COREOGRAFICI Anna Maria Bruzzese; Teatro Goldoni; Festival Maggio Musicale Fiorentino

In questi giorni Igor Stravinskij è a Firenze. Rievoca il periodo squattrinato da esule in Svizzera durante la Grande Guerra. Allora, novantanove anni fa, compose *L'histoire du soldat*: operina tascabile per soli sette strumenti e tre attori anziché cantanti, pensata così leggera in modo da poter viaggiare con poca spesa in quel tempo difficile. Nella fiaba del soldato che vende l'anima al diavolo in cambio di un libro magico capace di garantirgli ricchezze illimitate, il regista Alessandro Talevi riconosce appunto Stravinskij e lo conduce sul palco del Maggio Fiorentino come narratore della storia (interpretato da Benjamin Victor, che recita il testo originale francese con l'accento ossuto caratteristico del musicista russo). È lui tale e quale, magro magro, minuto, scatto da furetto, nello studio vicino Losanna intento alla creazione dell'opera la cui vicenda gli pare di rivivere sulla sua pelle. La parabola universale del soldato diviene autobiografia. Entrambi senza patria, profughi, tallonati dalle guerre. Due, nel caso di Stravinskij, quella mondiale e la rivoluzione sovietica — più le stragi islamiste d'oggi, alle cui vittime l'allestimento è dedicato. Il conflitto irrompe fin nella sua stanza. Sulle pareti passano proiezioni di bombardamenti, di militari in stato di shock, di Lenin arringatore di folle beffardamente doppiato da un rap. Talmente profonda è l'identificazione con il soldato che questi, Martin Bassindale, assume poi i connotati del compositore. L'uno sosia dell'altro. Mentre il diavolo baffuto e adiposo, l'attore Alexander Blake, ha le fattezze dell'impresario pigmalione Sergej Djagilev, con il quale all'epoca Stravinskij era in lite per una questione di quattrini, anche se in genere si adoravano. Le dispute fra soldato e diavolo (che tenta di blandirlo pure abbigliandosi da improbabile fanciullona) avvengono in inglese sull'incipit dell'*Uccello di fuoco*. Perché questa *Histoire* bilingue, tragica, umoristica, surreale, è radicalmente riformulata dalla drammaturga Kara McKechnie, che intarsia la partitura di cataclismi bellici deflagranti entro le allucinazioni del personaggio Stravinskij costretto a fare i conti con la propria esistenza spaesata di uomo e di artista, genio e imbroglione insieme. Quindi passato e futuro traboccano nel suo presente attraverso un mosaico di tracce

sonore registrate o eseguite dal vivo: il gracchiare di vecchi dischi con la voce del leggendario basso Chaliapin a intonare Schubert, pezzi *klezmer*, implorazioni tradizionali russe contro la coscrizione obbligatoria; e il libricino incantato, profeta d'avvenire, che in mano al soldato-Stravinskij gli squaderna, sfogliandolo veloce, tutti i temi dei successi prossimi. Il pericolo è che la pirotecnica visiva e acustica dello spettacolo sommerga l'autentica *Histoire*. Rischio scongiurato per un pelo grazie ai sette eccellenti strumentisti del Maggio diretti da Alpesh Chauhan, con il violino di Domenico Pierini come capitano. Che però, da ultimo, vengono fucilati.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 28 maggio 2017)

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*

INTERPRETI Roberto Aronica, Julianna Di Giacomo, Dmitrij Beloselskiy, Massimo Cavalletti, Giovanna Casolla; DIRETTORE Zubin Mehta; REGIA Giancarlo Del Monaco; SCENE Carlo Centolavigna; COSTUMI Jesus Ruiz; LUCI Wolfgang von Zoubek; Festival Maggio Musicale Fiorentino

Questo *Don Carlo* non è una nuova produzione originale del Maggio Musicale Fiorentino, in serie ristrettezze economiche (come ha ricordato un gruppo di maestranze prima dell'alzar del sipario). Nasce a Bilbao, ed è stato visto già ad Oviedo, Siviglia e Tenerife. La regia di Giancarlo Del Monaco, le funzionali scene di Carlo Centolavigna ed i costumi di Jesús Ruiz sono rigorosamente tradizionali (come piace a gran parte del pubblico spagnolo) e soprattutto possono "traslocare" da un palcoscenico all'altro (anche di differenti dimensioni) con relativa facilità.

L'interesse dello spettacolo, però, è soprattutto, nella parte musicale. A 81 anni, Zubin Mehta non punta più (come ancora fece nella lettura del 2013, sempre a Firenze, dell'edizione in cinque atti, in versione da concerto) sulla maestosità monumentale della rappresentazione scenica e sulla violenza dei contrasti. Pone l'accento (come fece Carlo Maria Giulini già nella sua prima registrazione, nel lontano 1958) nello "scoprire" un *Don Carlo* intimista e crepuscolare, in un'atmosfera di lirismo rassegnato che sposta l'accento dall'affresco storico e politico alla verità intima dei caratteri, alle loro rispettive solitudini, alle differenti visioni della sofferenza umana che ciascuno di essi presenta. Un *Don Carlo* di "perdenti" – in buca, quindi, hanno un grande risalto i violoncelli. Sulla scena i sette protagonisti, lasciando all'altra decina (o quasi) di solisti un ruolo di contorno.

Tra i solisti ha spiccato Giovanna Casolla, chiamata, all'ultimo momento, a sostituire Ekaterina Gubanova nel ruolo della Principessa di Eboli – lo spettacolo è iniziato in leggero ritardo per darle il tempo di ritoccare il trucco. A 70 anni, la Casolla ha dimostrato di essere una vera grande professionista ed il pubblico la ha giustamente omaggiata con ovazioni a scena aperta, non meri applausi, dopo "La Canzone del Velo" nel secondo quadro del Primo Atto e dopo "O don fatale" nel primo quadro del terzo. Nonché ovviamente quando, alla

fine della rappresentazione, la compagnia si è presentata in scena. Il trionfo di Giovanna Casolla ha leggermente oscurato Julianna Di Giacomo (applaudita a scena aperta dopo “Tu che le vanità” nell’ultimo quadro dell’opera); il soprano americano ha interpretato con efficacia un’Elisabetta dolcissima e dolente (come la rendeva la Caballé), anche se il suo fisico bello ma imponente non la facilita nel ruolo di una fanciulla sposata, per ragioni politiche, al padre dell’uomo di cui è innamorata.

Nel gruppo maschile, primeggiano i due bassi – Dmitry Beloselskiy e Erik Halfvarson – nei ruoli, per loro molto rodati di Filippo II e del Grande Inquisitore, e soprattutto il trentanovenne baritono Massimo Cavalletti che rende il Marchese di Posa un personaggio generoso ma anche meditativo e eccelle nei duetti con Roberto Aronica (Don Carlo). È noto che in passato Aronica ha spesso rifiutato l’impervio ruolo dell’Infante. Lo padroneggia con maestria sotto il profilo vocale (anche se il suo squillo si è appannato), ma scenicamente ha perso presto la prestanta fisica di un tempo. Nel complesso, uno spettacolo di livello che augura bene per il futuro del Maggio.

Giuseppe Pennisi («Musica», luglio 2017)

Giacomo Puccini, *La rondine*

INTERPRETI Ekaterina Bakanova, Matteo Desole, Hasmik Torosyan, Matteo Mezzaro; DIRETTORE Valerio Galli; REGIA, LUCI, SCENE E COSTUMI Denis Krief; Teatro del Maggio

A cent’anni dal debutto a Monte Carlo, *La rondine* di Puccini plana per la prima volta a Firenze. Ma al Teatro del Maggio rischia di restare impaniata. Ragioni di architettura della sala, più che d’esecuzione. L’opera pucciniana è una commedia sofisticata, i cui personaggi conversano fitto fitto. Se si perde quel che dicono, siano futilità o verità esistenziali, tanto del suo charme sfuma. È una drammaturgia da camera che esige prossimità confidenziale con gli spettatori. Invece il palcoscenico fiorentino le sta larghissimo, perché tra cantanti e platea passa la distanza di un viale. Colpa della buca d’orchestra, un fossato spropositato tutto scoperto dal quale si innalza un muro di suono che rende ancor più difficoltosa la corsa della parola. Così del Primo Atto, fatto di pura chiacchiera, resta soltanto il brusio. Un fallimento che non si può imputare a nessuno del cast, né tantomeno al direttore Valerio Galli che non forza mai – però l’orchestra è nutrita, e anche se suona piano, la si sente sempre troppo. Meglio gli altri due atti, via via che le voci possono distendersi in frasi più ampie. D’altronde gli interpreti sono di valore, Ekaterina Bakanova, Matteo Desole, Matteo Mezzaro, Hasmik Torosyan, e cantano con una freschezza adatta a incarnare i colpi di testa di una gioventù frivola. Dalle melodie flessuose di Puccini si fanno trascinare, lasciando pure un po’ di cuore in questa trama esile da operetta che a qualcuno rammenta una *Traviata* senza grandezza e sventure. Infatti la protagonista Magda è una mantenuta che abbandona il lusso per mettersi con un giovane pro-

vincialotto squattrinato che vorrebbe sposarla e portarsela a casa da mamma; l'idea la stuzzica, ma poi si rende conto che è meglio tornare alla vita di prima. In contrappunto a questa *liaison* se ne sviluppa un'altra, sfarfallante, fra la cameriera di lei e un poeta. Che però il cuore batta, non lo consente lo spettacolo firmato da Denis Krief per regia, scene, costumi, luci. Il suo autocontrollo intellettuale crea un interessante corto circuito critico con quanto si ascolta: è Galli, non meno insensibile al fascino timbrico della partitura che alle ragioni della messinscena, a trovare una mediazione convincente tra il *liberty* sentimentale di Puccini e la visione funzionalista di Krief. Asettica in apparenza, invece deliziosa nel modulare visivamente le situazioni emotive. Cioè, dappprincipio la Magda della Bakanova (curiosa la sua somiglianza con Asia Argento) abita in un gelido attico modernista, con mobili essenziale, forse disegnato da qualche archistar. Poi si sposta in un locale alla moda popolato da un'umanità fru fru che zampetta in scarpe multicolore, rosa, viola, rosse, gialle, verdi. Infine trova rifugio con l'innamorato in una Nizza da libro d'infanzia, dentro una casetta linda. Adorabili lui in pigiama azzurrino, lei in camicia da notte immacolata su un letto candidissimo. Prove di una quotidianità piccolo borghese che pare la vetrina di un negozio di biancheria. E appunto Magda taglia la corda.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 22 ottobre 2017)

Genova

Giuseppe Verdi, *La traviata*

INTERPRETI Desirée Rancatore, Giuseppe Filianoti, Vladimir Stoyanov, Daniela Mazzucato; DIRETTORE Massimo Zanetti; REGIA Giorgio Gallione; SCENE E COSTUMI Guido Fiorato; LUCI Luciano Novelli; COREOGRAFIA Giovanni Di Cicco; MIMI E DANZATORI Deos; Teatro Carlo Felice

Al regista Giorgio Gallione, coadiuvato nell'impresa dallo scenografo Guido Fiorato, la Fondazione Teatro Carlo Felice aveva affidato due nuovi allestimenti, *La rondine* di Puccini e *La traviata* di Verdi. Saltato il primo per problemi di bilancio e ufficialmente rimandato alla stagione prossima, è andato in scena il secondo, "promosso" a inaugurazione di stagione. Gallione opta per una lettura del dramma verdiano dichiaratamente antirealistica e allucinata, che si risolve nell'ambientazione spoglia e fredda che le scene di Fiorato coerentemente disegnano, con al centro un bianco albero dai rami rinsecchiti e pochi altri elementi, come le rosse mele sparse per terra all'inizio "campagnolo" del Secondo Atto o un grande specchio inclinato nel terzo. La regia "riempie" quei momenti che Gallione sembra reputare troppo vuoti, a cominciare dal preludio a sipario aperto, con l'imposizione di un flashback che di fatto, però, ne sminuisce la pura magia introduttiva, oppure tenendo in scena i personaggi in momenti in cui non dovrebbero esserci, con qualche contraddizione logica. Alla stessa incombenza assolvono, realizzati dal gruppo Deos del teatro, i frequenti movimenti coreografici di Giovanni Di Cicco, talvolta francamente sgradevoli, come le sguaiate zingarelle, talvolta azzeccati, come l'alter ego danzato di Violetta all'inizio del Terzo Atto. Scenicamente inconsueta, ma tutto sommato indovinata, la quasi continuativa presenza in scena del medico, il Dottor Grenvil (Manrico Signorini), che segue con paterno sguardo il triste dipanarsi del destino di Violetta.

Non sempre impeccabile e nei limiti di tradizionali consuetudini la direzione di Massimo Zanetti. Nel cast vocale, Desirée Rancatore è stata una Violetta sfaccettata, soprattutto nell'approfondimento del susseguirsi dei diversi stati d'animo del Secondo e Terzo Atto, sottilmente, talvolta fascinosamente resi. Serata sfortunata, invece, per Giuseppe Filianoti, un Alfredo in evidente difficoltà, sostituito nell'ultimo atto da William Davenport e

costretto poi dal persistere dell'indisposizione a rinunciare alle rappresentazioni successive. Vladimir Stoyanov ha impersonato Germont padre con giusta calibratura e colore vocale, assicurando una sicura, espressiva presenza nel dialogo del Secondo Atto con la protagonista. Decorosi i comprimari, fra cui Daniela Mazzucato nella parte di Annina. Bene l'orchestra, coro un po' sottotono.

Edwin Rosasco («Amadeus», febbraio 2017)

Béla Bartók, Sei Quartetti per archi

QUARTETTO Kelemen; Stagione concertistica della Giovine Orchestra Genovese (Gog); Teatro Carlo Felice

Musica grandissima, una serie di capolavori quali difficilmente è dato riscontrare in sequenza con tale, abbagliante evidenza: i sei Quartetti per archi di Béla Bartók, fra i massimi raggiungimenti della musica del XX secolo, sono stati proposti al Teatro Carlo Felice di Genova, per la stagione GOG, da una giovane formazione quartettistica, l'ungherese Quartetto Kelemen, in una sola serata. Una vera impresa, perché i sei Quartetti di Bartók, composti nel trentennio fra il 1909 e il 1939, oltre a richiedere agli interpreti una notevolissima bravura dal lato puramente tecnico, dovrebbero essere considerati eseguibili solamente da chi ne sappia penetrare compiutamente l'estrema ricchezza e complessità compositiva e soprattutto la tormentata, visionaria, inquieta impellenza espressiva, che di tale complessità costituisce l'unica, vera, necessaria ragione. È per questo che l'eccezionalità della serata non è consistita solamente nell'aver proposto tutti insieme i sei Quartetti bartókiani, ma anche nell'averne affidato l'esecuzione al Quartetto Kelemen: Barnabás Kelemen e Katalin Kokas, violini, Gábor Homoki, viola (che nel Quinto Quartetto ha ceduto a Kokas il suo strumento, assumendo il ruolo di secondo violino) e László Fenyő, violoncello.

I quattro giovani musicisti si sono dimostrati appassionati interpreti di questi capolavori, senza il minimo cedimento di tensione espressiva e di forza e precisione esecutiva, nonostante l'indubbio impegno sia fisico (con due intervalli, insolitamente, previsti) che intellettuale ed emozionale posto dalla vertiginosa responsabilità interpretativa. Nel loro insieme, infatti, i Quartetti di Bartók mostrano tutta la vastità di una delle più personali e importanti ricerche linguistiche della musica del Novecento, dal loro evidente, ideale riallacciarsi agli ultimi, grandi quartetti di Beethoven alla novità di una completa trasfigurazione della musica popolare ungherese e balcanica in creazioni di valore musicale assoluto, che il Quartetto Kelemen ha saputo restituire con stupefacente immediatezza e profondità.

Serata, dunque, davvero qualitativamente rara, con due soli nei: pubblico non foltissimo, e nella terza parte ulteriormente assottigliato, evidentemente un po' spaventato dalle "dimensioni" del programma (ma vivissimo e indiscutibile il successo); e il fatto che proporre in una sola sera, invece che in due, sei com-

posizioni di tale importanza non consente a chi ascolta, nell'incalzante susseguirsi di momenti di tale significativa portata, una necessaria decantazione interiore. Occasioni, comunque, certamente da cogliere, quando capitano, senza esitazione.

Edwin Rosasco (www.ilsecoloxix.it, 16 maggio 2017)

Jesi

Giuseppe Verdi, *La traviata*

INTERPRETI Salome Jicia, Ivan Defabiani, Giovanni Meoni, Mariangela Marini;
DIRETTORE Giuseppe Montesano; REGIA Franco Dragone; Teatro Pergolesi

Successo di pubblico, ma molta perplessità per *La traviata* prodotta a Jesi dal Teatro Pergolesi, con regia di Franco Dragone, alla sua seconda esperienza operistica, dopo l'*Aida* di oltre tre anni fa al San Carlo. L'allestimento era contestuale al varo di un rapporto strategico tra Fondazione Pergolesi Spontini e Dragone Entertainment Group, leader internazionale di eventi e spettacoli teatrali. Tra i fondatori del Cirque du Soleil, negli anni il regista italo-belga ha messo a punto altri eventi importanti, disseminati da Las Vegas ai Mondiali di calcio 2014, da Los Angeles al Lido di Parigi, alla Cina. Jesi sarà la sede del Dragone Studio in Italia, che vi attiverà un centro di produzione artistica aperto a collaborazioni internazionali. L'intento è di offrire una sede accademica che proponga relazioni con la piazza globale dello spettacolo dal vivo. Comunque, la messa in scena di questa *Traviata*, pur se atipica, non convince. Tutto si svolge su una gradinata che occupa l'intero palcoscenico, con alti tendaggi che l'avvolgono da ogni lato. Scena nuda di Benito Leonori con luci di Fabrizio Gobbi, nessun arredo. Personaggi che ciondolano su e giù per gli scalini. Coro immobile in cima alla gradinata, mummificato a significare l'ipocrita, conformista distanza sociale che condanna la vicenda umana di Violetta. E di zingarelle e toreri rimane la sola musica, sia chiaro. Del coro "Bellini" preparato da Carlo Morganti bellissimi però i costumi, firmati da Catherine Buyse Dian con livido effetto zombie. Ciliegina finale: chi stramazza al suolo è Alfredo, mentre Violetta si allontana sul fondo... Epilogo coerente a un progetto drammaturgico molto freddo. Va benissimo una regia anche dissacrante, ma su una linea sostenibile! Il soprano georgiano Salome Jicia è una Violetta dai mezzi generosi e freschi, che ha però bisogno di calibrare il gusto, affinare lo stile, schiarire la sillabazione. Anche il tenore Ivan Defabiani fa intravedere un bel timbro franco e squillante; ma il suo Alfredo sconta precarie condizioni di salute, che impongono successive verifiche. Applauditissimo il Germont di Giovanni Meoni. Modesta la prova dell'orchestra "Rossini", sotto la bacchetta, volenterosa ma ancora acerba, del giovane Giuseppe Montesano.

Francesco Arturo Saponaro («Classic Voice», marzo 2017)

Lucca

Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*

INTERPRETI Amarilli Nizza, Elia Fabbian, Enrique Ferrer, Gianluca Bocchino;
DIRETTORE James Meena; Orchestra della Toscana; Coro del Festival Puccini;
REGIA, SCENE, COSTUMI, PROIEZIONI Ivan Stefanutti; LUCI E VIDEO Michael Baumgarten; PROGETTO LUCI Marco Minghetti; Teatro del Giglio

Il nuovo allestimento de *La fanciulla del West*, frutto di una collaborazione tra i Teatri di Cagliari, Opera Carolina, New York City Opera e il Giglio di Lucca, inaugura la stagione lirica di quest'ultimo (due recite il 18 e 19 novembre); la coproduzione coinvolge lo stesso Teatro del Giglio insieme al Goldoni, Alighieri, Verdi di Pisa e il Pavarotti.

Trattandosi di uno spettacolo già recensito in precedenza per altri palcoscenici, ci limiteremo alle valutazioni della mera parte musicale, evitando di ripetere quelle sugli aspetti visivi.

A tutta prima e, nonostante i calorosi pareri positivi espressi dal pubblico (teatro esaurito), il risultato non è tra i più soddisfacenti. Dopo dieci anni torna sul palcoscenico del Giglio Amarilli Nizza nel ruolo di Minnie. Cercando rendere al meglio il personaggio, Nizza ricorre alle proprie esperienze maturate durante la lunga carriera; purtroppo le buone intenzioni e l'impegno profuso, non superano il confine dell'onesto mestiere: i suoni sono sgraziati, tremuli, lo smalto è corrosivo; solo nel Secondo Atto ("Una partita a poker"), il soprano pone in un buon risalto le capacità drammatico espressive.

Elia Fabbian è Jack Rance. Dopo i precedenti ruoli per i quali ci eravamo già espressi in un passato non troppo remoto, confermiamo anche adesso le nostre valutazioni, quali l'intensità ed il modo di cantare tipico dei baritoni "vecchia scuola" seppur con precaria omogeneità nell'estensione, qui in parte mitigata con accortezze derivanti dall'accentuazione adeguata alla veemenza del personaggio.

Enrique Ferrer è un Johnson con emissione forzata, asettica, priva di levigatezza e di fraseggio. Il tenore riesce a conquistarsi (a torto) l'assenso del pubblico solo nella celeberrima "Ch'ella mi creda", lasciando all'istinto vocale, più che alla cura di una tecnica instabile, il resto del ruolo.

La lettura di James Meena, già valutata lo scorso luglio in *Bohème* al Festival Puccini, si cristallizza su tempi affrettati e rigorosamente metronomici, po-

nendo poca attenzione agli spazi cantabili sin dall'inizio ("Che faranno i vecchi miei"), appiattendolo il risultato espressivo totale; alcuni scollamenti tra palco e buca si individuano pure nella non perfetta omogeneità del Coro del Festival Puccini, istruito da Elena Pierini. Neppure la timbrica tra le sezioni dell'Orchestra della Toscana si amalgama con equilibrio dinamico né in morbidezza di suono. Comprimariato all'insegna dell'ordinario, più abile nella veste attoriale che nel canto.

Roberto Del Nista («l'opera», dicembre 2017)

Macerata

Giacomo Puccini, *Turandot*

INTERPRETI Irene Theorin, Rudi Park, Davinia Rodriguez, Alessandro Spina;
DIRETTORE Pier Giorgio Morandi; PROGETTO CREATIVO Ricci/Forte; REGIA
Stefano Ricci; Orchestra Regionale delle Marche; Arena Sferisterio; Macerata
Opera Festival

Carlo Boccadoro, *Shi (si faccia)*

INTERPRETI Simone Tangolo, Roberto Abbondanza, Bruno Taddia; Andrea
Rebaudengo, Paolo Gorini, pianoforti; DIRETTORE Carlo Boccadoro; ensemble
di percussioni Tetraktis; REGIA Cecilia Ligorio; Teatro Lauro Rossi; Macerata
Opera Festival

C'era una volta una ragazzina che gioca a fare la principessa perché non vuole crescere. Ha paura di amare. Nel mondo della principessa di gelo tutto è congelato in enormi blocchi di ghiaccio: piante, fiori, uomini. Soprattutto uomini. Di qualunque età: al posto del principino di Persia viene trucidata un'intera scolaresca. Nelle favole i bambini vengono imprigionati, mangiati, soggiogati dai grandi. Qui sono immobilizzati sotto teca: la principessa odia la maternità.

La *Turandot* di Ricci/Forte che ha scosso lo Sferisterio a colpi di applausi, polemiche e *sold out* è un *fantasy* contemporaneo, popolato da figure inquietanti e spaesate, estreme ma familiari. Televisive e ancestrali. Avete mai visto i loro spettacoli, disturbanti e poetici? Questa *Turandot* è una narrazione complessa ma autentica che non tradisce l'essenza, il "cuore", dell'intenzioni d'autore: la crudeltà, la violenza, immersa in una situazione da fiaba, irreal e magica. Quanti altri allestimenti – che piacciono ai custodi del vero e della tradizione – hanno proposto una fuorviante Cina pacifica, folclorica, realistica?

Invece il racconto pop (e pulp) di Ricci/Forte aderisce alla storia, perché di quell'archetipo narrativo è un'ennesima variante. Non importa dunque se al posto di altri mammiferi la delfina pechinese cavalca un enorme orso polare. In quell'Antartide che è il suo cuore, raffreddato secondo il libretto dalla «gelida bianchezza della luna», ci sta. Al centro della sofisticata scrittura visiva – sviluppata in scena da Stefano Ricci – c'è un ensemble di figuranti tutto al maschile che incarna la volontà di ferro e gli istinti repressi della femminilità: sono loro che

surgelano le vittime al comando della Frigida; ma pure spingono – letteralmente – Calaf a farsi avanti. D'altra parte il linguaggio del *fantasy* “speculativo” (è un genere ben definito) sembra fatto apposta per scavare nel profondo della psiche, dare corpo ai traumi e visualizzare metamorfosi interiori. Nella scena degli enigmi la fragile ragazzina di ferro perde la parrucca da lady perfetta, gli abiti e i gioielli da regina disneyana e affronta la sua prima perdita. La notte in cui «nessun dorma» è un magico *jardin féerique*, con fiori rossi enormi e fluttuanti, da incubo. Solo quando avrà “ucciso”, lei stessa, Liù – il suo modello di donna santa e intangibile – e dopo aver celebrato il suo funerale sarà pronta per amare. «Chi ha paura muore ogni giorno», dice lo striscione che nel finale issa insieme ai suoi coetanei ora diventati grandi: cantano Alfano, ma almeno citano Shakespeare.

Il fisico matronale di Irene Theorin, certo, toglie credibilità a un tale racconto scenico, però la sua voce è indiscutibile: gli acuti sono fendenti e luminosi, e la linea di canto propone morbidezze improvvise e intenzioni liricizzanti da favola, per quanto in lingua e pronuncia indistinguibile e remota. Il Calaf di Rudy Park è più squadrato, possiede lo squillo ma non lo smalto, il piglio, il fascino dell'eroe. E meglio di Liù (Davinia Rodriguez), Timur (Alessandro Spina), Altoum (Stefano Pisani) – tutti e tre deboli, affaticati – fanno le tre maschere di lingua affilata (Andrea Porta, Gregory Bonfatti, Marcello Nardis), impegnate in fantasiosi giochi clowneschi e surreali. Pier Giorgio Morandi ha un'idea “raveliana” dell'opera, e la declina con andamenti prudenti e un'attenzione speciale per i dettagli strumentali e la magia di timbri puri, nuovi per Puccini. Altre letture, più compatte e “orchestrali”, non gli sarebbero state consentite da un Coro e Filarmonica marchigiani – con diversi aggiunti dell'ultim'ora, c'è da credere – sfilacciati e imprecisi.

Dietro lo Sferisterio si trova via Padre Matteo Ricci. Il gesuita che nel Cinquecento portò il Vangelo in Cina era di Macerata. Così il festival sull'Oriente operistico (*Turandot*, *Aida*, *Butterfly*) gli ha dedicato molti incontri e una prima assoluta. *Shi*, in cinese “si faccia”. Il libretto di Cecilia Ligorio, davvero ben costruito, intreccia tre fasi della vita del missionario, tre Mattei in scena, scansando il rischio *fiction*. La musica di Carlo Boccadoro torna all'idea pucciniana di un Est non esotico, ma ritmico e ossessivo, e la trapianta nel minimalismo: una serie di pannelli affidati ai pianoforti di Andrea Rebaudengo e Paolo Gorini, e all'ensemble di percussioni Tetraktis, diretti dall'autore. Sono meccanismi stupefacenti nella timbrica (qualcuna d'ambiente: il suono dei tamburi buddisti, gli ingranaggi degli orologi portati da Ricci alla corte dell'imperatore), ma non innocui, anzi di un ipervirtuosismo a tratti sfrenato. Che interagiscono con il canto se non direttamente, per analogia: con improvvisi ispessimenti e rarefazioni, stacchi e ripartenze. Seguono la storia a modo loro. Il giovane, il maturo, l'anziano Matteo sono un recitante, un basso e un baritono: Simone Tangolo, Bruno Taddia, Roberto Abbondanza, voci di lusso ma nella scrittura non abbastanza differenziate, persistenti nel declamato. Peccato, perché gli spunti, ben gestiti dalla regia della Ligorio, c'erano e avrebbero consentito di giocare su.

Andrea Estero («Classic Voice», settembre 2017)

Martina Franca

Giacomo Meyerbeer, *Margherita d'Anjou*

INTERPRETI Giulia De Blasis, Gaia Petrone, Anton Rositskiy, Laurence Meikle, Marco Filippo Romano; DIRETTORE Fabio Luisi; Orchestra Internazionale d'Italia; Coro del Teatro Municipale di Piacenza; REGIA Alessandro Talevi; SCENE E COSTUMI Madeleine Boyd; Palazzo Ducale; Festival della Valle d'Itria

Antonio Vivaldi, *Orlando furioso*

INTERPRETI Sonia Prina, Michela Antenucci, Lucia Cirillo, Loriana Castellano, Riccardo Novaro; DIRETTORE Diego Fasolis; Ensemble I Barocchisti; REGIA Fabio Ceresa; SCENE Massimo Checchetto; COSTUMI Giuseppe Palella; Palazzo Ducale; Festival della Valle d'Itria

Quest'anno il rinomato maestro di vocalità Rodolfo Celletti, uno fra i padri fondatori di Martina Franca, avrebbe festeggiato il centesimo compleanno; pertanto la 43esima edizione del festival che si tiene nella Puglia solatia è stato dedicato alla sua memoria – e il premio a lui intitolato è andato al tenore messicano Ramón Vargas. Vero è che in anni recenti il cartellone era stato più innovativo. Peraltro il panorama era questa volta assai ampio: dal monteverdiano *Ballo delle ingrato* (in cui si è avuta la rivelazione della ventunenne Cristina Fanelli) a Vivaldi e Meyerbeer, e dalla giovanile opera buffa di Giuseppe Verdi *Un giorno di regno* a *Gianni Schicchi*, capolavoro comico di Giacomo Puccini. Mancava il contemporaneo, ma il focus del festival – l'omaggio alla scuola apulo-napoletana del Settecento – si è salvato grazie ad una produzione giovanile de *Le donne vendicate* di Niccolò Piccinni, commedia musicale su libretto di Carlo Goldoni.

Un pubblico internazionale accorreva con grandi attese alla sede principale del festival, poiché nel cortile di Palazzo Ducale era in programma una riesumazione: quella *Margherita d'Anjou*, quarta opera italiana di Meyerbeer che, inaugurata alla Scala il 14 novembre 1820, gli aveva fruttato il suo primo vero successo. Per un tempo quasi eterno, il lavoro era rimasto assente dalle scene mondiali. Solo nel 2005 ne era stata annunciata la prima ripresa scenica in tempi moderni, ma all'Opera di Lipsia la produzione si ridimensionò a un'esecuzione in forma di concerto; in parte per problemi logistici, e in parte per contrasti di opinione fra alcuni solisti e la regista Katja Czellnik.

Alessandro Talevi non si è scostato troppo dal progetto della collega, che pare intendesse trasportare l'azione nel mondo contemporaneo dello sport, della *fitness* e dei media. Convinto che al pubblico dei nostri giorni la forma dell'opera semiseria possa risultare ostica, egli ha gettato a mare il romanzone pseudo-storico di Felice Romani sulla Guerra delle due Rose per tradurre il tutto in uno scenario del tipo *Il Diavolo veste Prada*. Margherita, vedova di Enrico VI, è una stilista in lotta col perfido magnate mediatico Gloucester [sic]. Pomo della discordia: il principe ereditario Edoardo. Anziché impersonare soldati francesi e scozzesi, coro e comparse sfrecciano da una passerella della London Fashion Week a un *reality show* dove si mettono in piazza tutti i panni sporchi, e da questo a una fattoria del benessere. Finisce come prevedibile: con la tormentata signora stesa sul lettino dello psichiatra.

L'allestimento di Talevi regge bene per ritmo, coerenza e attenzione al dettaglio. Ma un simile approccio decostruttivo è davvero la scelta migliore quando si presenta un titolo affatto sconosciuto? La maggioranza degli spettatori ha deciso per il no: fischi e ululati al regista. Le due primedonne, il soprano Giulia De Blasis nel ruolo eponimo e il mezzosoprano Gaia Petrone (Isaura) trionfavano invece nell'unanime applauso. Entrambe sono dotate di rispettabile estensione, registri ben embricati e intelligenza interpretativa; quanto all'agilità (di considerevole sviluppo in questa opera) la De Blasis potrà ancora migliorare. Terzo sul podio, nella parte dell'intrigante Gamautte, Marco Filippo Romano, basso buffo dall'ottima tecnica.

Bastian Thomas Kohl impersonava Gloucester [sic]. Costui sguinzaglia una torma di paparazzi allo scopo dichiarato di molestare Margherita e di rovinarne per sempre la reputazione di madre. Anche se si tratta solo di una partecina, in questa recita si rivelava decisiva per lo sviluppo dell'intera azione. Kohl usava la potenza e il volume della sua voce di basso non soltanto a scopi effettistici; la sua tozza figura fisica aggiungeva grande credibilità al ritratto del malvagio duca, il futuro Riccardo III nell'omonimo *history play* di Shakespeare. Fabio Luisi, dal 2015 direttore musicale del Festival, pilotava abilmente l'Orchestra Internazionale d'Italia e il coro del Municipale di Piacenza attraverso questa sfaccettata partitura, che sposa una frastagliata vocalità rossiniana a sapienti tessiture sinfoniche di fattura germanica.

Con l'*Orlando furioso* si tornava su un terreno più familiare. Diego Fasolis, ospite abituale del Festival, dirigeva dal cembalo i suoi Barocchisti, complesso svizzero specializzato. Poteva inoltre contare su un ben assortito quartetto di mezzosoprani: Sonia Prina (Orlando), Michela Antenucci (Angelica), Lucia Cirillo (Alcina) e Lorian Castellanò (Bradamante). La Prina non sarà magari l'erede legittima di Marilyn Horne, generalmente considerata l'Orlando di riferimento sin dalla riscoperta di questa opera (Verona, 1977); eppure – a dispetto di note basse artificialmente ingrossate e acuti talora disseccati – risultava assai convincente nel ruolo eponimo per resistenza, agilità, fraseggio flessibile e penetrazione psicologica.

Lucia Cirillo era l'Alcina più seduttivo-sadica che si possa desiderare per la protagonista (ha più arie di tutti); la sua diabolica coloratura ben si addiceva ad

una maga. Nella fatidica «Sol da te, mio dolce amore» con flauto obbligato (soave: Stefano Bet) il mellifluido controttenore Luigi Schifano coglieva lo spirito sottomesso di Ruggero, schiavo sessuale di Alcina. Tutte brave, comprese le signore Antenucci e Castellano che debuttavano al massimo dei loro talenti. Nel teatro alla moda dei castrati e delle prime donne il vessillo della verace mascolinità era tenuto alto dal baritono Riccardo Novaro, un Astolfo dal timbro caldo, sicuro e ricco di *aplomb*.

L'allestimento di Fabio Ceresa, che rivedremo prossimamente alla Fenice di Venezia, si può descrivere come una fantasia neo-barocca vagamente a rimorchio della pionieristica visione di Pier Luigi Pizzi, ma ancor più avvincente e cinematografica uso *Mille e una notte*: gioiellerie, ricami, danzatori (la compagnia milanese Fattoria Vittadini si esibisce regolarmente a Martina Franca). Non mancano neppure le macchine a spinta umana: un tenero Ippogrifo, un'enorme luna e un gigante di sentinella all'isola di Alcina.

Carlo Vitali («Opernwelt», settembre-ottobre 2017)

Giacomo Meyerbeer, *Margherita d'Anjou*
Festival della Valle d'Itria

Giuseppe Verdi, *Un giorno di regno*
INTERPRETI Vito Priante, Viktorija Miškūnaitė, Pavol Kuban; DIRETTORE Sesto Quatrini; Orchestra Internazionale d'Italia; REGIA Stefania Bonfadelli; Palazzo Ducale; Festival della Valle d'Itria

Niccolò Piccinni, *Le donne vendicate*
INTERPRETI Manuel Amati, Chiara Iaia, Carlo Sgura, Barbara Massaro; DIRETTORE Ferdinando Sulla; Orchestra della Magna Grecia; REGIA Giorgio Sangati; Masseria Palesi; Festival della Valle d'Itria

Giacomo Puccini, *Gianni Schicchi*
INTERPRETI Domenico Colaiani, Carolina Mattioda, Nèstor Losán, Maryna Kulikova; DIRETTORE Nikolas Nägele; Orchestra della Magna Grecia; REGIA Davide Garattini Raimondi; Chiostro di San Domenico; Festival della Valle d'Itria

Nel secondo, lungo, fine settimana di programma il 43° Festival di Martina Franca ha fatto una sorta di celebrativa autoanalisi. Prima ripercorrendo gli anni di nascita e fecondazione con la presenza dei due storici malleadori, Alberto Zedda e Rodolfo Celletti. A quest'ultimo nel centenario della nascita è stata dedicata una due-giorni di riflessione pubblica organizzata dalla Fondazione Grassi, in segno di gratitudine non banalmente celebrativa e nella convinzione – verificata e ribadita dalle relazioni – che alcuni precetti didattici e “scientifici” preveggenti e messi in gioco dal calendario artistico dei suoi festival non fossero affatto superate. Il filotto di proposte ha rimarcato il profilo fieramente anomalo

della rassegna. Prime moderne, riletture rivelatrici, occasioni di ripensamento esecutivo e critico. Con disinvolti sconfinamenti di genere e di secolo. I quattro giorni, e tre luoghi diversi, l'offerta tendeva un filo tra il Settecento agile e garbato, goldonianamente sorridente e moralisticamente edificante delle *Donne vendicate* di Piccinni (in masseria, con alcuni allievi cantanti tra cui il promettente Manuel Amati, e la messa in scena di Giorgio Santagati, col tridente formativo Accademia Celletti/ Piccolo Teatro/Accademia del Maggio Musicale Fiorentino) e *Gianni Schicchi* ricreato nello spazio cameristico (come la non felice riduzione orchestrale) in uno scatenato musical o una fulminea sit-com d'oggi da Davide Garattini: col cameo protagonista perfidamente preciso di Domenico Colaiani – una sorta di inquietante Cetto La Qualunque – a fare da chioccia e calamita a un'altra mietitura di allievi martinesi e fiorentini.

Al cuore i due titoli più attesi, per ragioni diverse rivelatori. Occhi ovviamente puntati su *Margherita d'Anjou* di Meyerbeer, l'oramai irrinunciabile prima teatrale moderna a Palazzo Ducale. L'opera del debutto scaligero (1820), quarta italiana del 29enne compositore, non s'era mai vista in palcoscenico dopo avere conquistato pubblici diversi e essere stata rigenerata in francese nell'Ottocento. Vicenda semiseria, partitura concepita senza soggezione seppur con evidenti debiti con i compositori di casa, *Margherita d'Anjou* da oggi non più un titolo solo discografico. La cura di Fabio Luisi, la buona distribuzione vocale – la confusa vicenda storico-picaresca ha bisogno di almeno quattro prime parti, e qui c'erano: Gaia Petrone, Giulia De Blasis, Anton Rositsky e Marco Filippo Romano – e la discreta tenuta complessiva (l'innesto martinese del Coro del Municipale di Piacenza è stato un bel regalo) con parti di contorno ben calibrate (Laurence Melke e Bastina Thomas Kohl) ci ha lasciato un documento musicale che apre molte prospettive critiche.

Anche se – forse – è stato il solitamente bistrattato *Giorno di regno* di Verdi a ottenere la consacrazione critico-esecutiva più convincente. Non tanto dal punto di vista vocale, anche se la bravura (e simpatia scenica) di Vito Priante era medagliabile e le qualità esplosive ancora acerbe del tenore Ivan Ayon Rivas andrebbero messe sotto tutela Unesco; quanto per la concertazione e direzione di Sesto Quatrini: sfavillante e vertiginosa, teatralissima e con una visione del palcoscenico sorprendente per efficacia e maturità. In grado di far capire senza tanti discorsi teorici quanto *Giorno di regno* non sia stato un passo falso verdiano ma una pedana elastica (collocata davanti all'asticella sbagliata, quella dell'operismo comico).

Ultimo pensiero, gli spettacoli. Deliziosa l'idea di Stefania Bonfadelli di mettere il finto Stanislao del *Giorno* su un palcoscenico occupato di oggi (ahimè situazione comune) dove un gruppo di attori e cantanti comunque lo mettono in scena. Conturbante, realizzata bene ma con controindicazioni sul piano della drammaturgia, quella di Madeleine Boyd e Alessandro Talevi per *Margherita*, che hanno tradotto, proprio nel senso di trasportato a forza, le intricate vicende dinastiche inglesi e la contesa tra York e Lancaster nel feroce mondo dell'alta moda.

Angelo Foletto («Classic Voice», settembre 2017)

Milano

Concerto sinfonico

Musiche di Čajkovskij, Musorgskij; PIANOFORTE Alexander Malofeev; DIRETTORE Valery Gergiev; Orchestra Filarmonica della Scala, Teatro alla Scala

Rallegra perfino il torvo Valery Gergiev, rasserena i capricci bipolari del Concerto n. 1 di Pëtr Il'ič Čajkovskij, il prodigio Alexander Malofeev, il pianista russo di quindici anni che lunedì, al debutto in Italia, con la Filarmonica ha scatenato gli applausi della Scala. Meriterebbe la standing ovation; ma si ha quasi rimorso a trattenerlo in scena, questo biondino dal viso di bimbo che, aggiustandosi la camicina nera, s'inchina con timidezza, dopo aver cavalcato per un'ora le spaventose tempeste di ottave del Concerto e sorvolato in aereo incanto due bis, il *Pas de deux* dello *Schiaccianoci* riletto da Michail Pletnev; e *Ondine*, un Maurice Ravel così affettuoso, pardon, da non sembrare più lui. Scultoreo negli affondi e nelle cadenze, Malofeev tiene però il suono "centrato" in una bellezza piena, con grande varietà di tocco e una freschezza poetica che fa brillare, felici, tutti gli estri di Čajkovskij, anche l'ambiguo Re bemolle maggiore dell'Andantino. Gergiev aggiunge poi i *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij, fulminanti come da anni non sentivamo: vere visioni, colorate, imprevedibili tra slarghi, attese, misteri. Lo "Gnomo" svela sinistre voci interne, la "Baba Yaga" irrompe esplosiva; con il mirabile sax di Mario Marzi, il "Vecchio castello" trova un suono sfatto e morente; la "Porta di Kiev" splende come una Grande Pasqua Russa...

Gian Mario Benzing («Corriere della Sera», 8 febbraio 2017)

Carlo Boccadoro, Concerto per pianoforte e orchestra

Dmitrij Šostakovič, Jazz Suite n. 1, Sinfonia n. 12 op. 112

DIRETTORE Riccardo Chailly; Orchestra Filarmonica della Scala; PIANOFORTE Beatrice Rana; Teatro alla Scala

Una peculiarità della musica di Carlo Boccadoro è la sua evidenza espressiva, il suo arrivare immediatamente al pubblico in virtù del "mestiere" di un compositore abituato a manipolare – nel senso più nobile del termine – materiali musicali di ogni genere. In Boccadoro si avverte sempre il ritmo delle emozioni come ha

rivelato anche il suo Concerto per pianoforte e orchestra presentato in prima assoluta al Teatro alla Scala. Nei suoi lavori non troviamo una ricerca armonica spinta all'estremo né una forma geometricamente elaborata, a differenza di quanto accade, per fare un esempio, nelle pagine di Fabio Vacchi, dietro la cui forza espressiva c'è un linguaggio estremamente complesso: i mezzi espressivi di Boccadoro – ne abbiamo parlato anche a proposito all'opera da camera *Oltre la porta*, presentata in prima assoluta la scorsa estate allo Stresa Festival – sono infatti piuttosto semplici. Boccadoro è un ascoltatore onnivoro, un appassionato di jazz e rock, un inguaribile curioso sempre pronto a mescolare, confondere, rielaborare, provocare, nel segno di una forte vitalità. Il jazz è la filigrana del suo nuovo Concerto, il jazz folle e rapinoso degli anni Venti, quello di Jelly-Roll Morton e delle big band, un jazz presente non tanto sotto forma di citazione diretta quanto di stilemi tecnici (salti vertiginosi, ritmicità esasperata, interventi ruvidi degli ottoni nel movimento conclusivo), veri e propri fantasmi in una partitura di forte impatto emotivo e perfino visivo sul pubblico. È da ammirare la scioltezza con cui Beatrice Rana si è mossa tra le insidie virtuosistiche della sua parte (alcuni passaggi del primo movimento sembrano ricordare le iperboliche follie virtuosistiche degli Studi di Conlon Nancarrow per pianoforte meccanico), regalando al pubblico scaligero un'interpretazione se non spettacolare – lei infatti non è una pianista spettacolare – sicuramente di grande tensione espressiva e ritmica. Nel primo movimento il pianoforte veniva soffocato dall'orchestra, anche perché il volume di suono della Rana non è immenso, ma lì il problema era una parte orchestrale fin troppo densa con un Riccardo Chailly che non faceva nulla per dare più rilievo al pianoforte. A parte questo, però, gli equilibri tra solista e orchestra funzionano ed il risultato è efficace.

Se, come si è detto, sul piano armonico e formale il Concerto non presenta una particolare complessità (in ogni caso non nel senso della semplicità rassicurante dei Neoromantici né di quella ipnotica dei Minimalisti), sul piano timbrico al contrario troviamo alcune invenzioni di forte suggestione, come il rarefatto sottofondo sonoro degli armonici degli archi nel secondo movimento a fare da oscuro alone ad una scrittura pianistica altrettanto sfuggente. Certo, qui evidentemente c'è Béla Bartók come nell'incipit del primo movimento c'è un chiaro rimando all'incipit del Concerto per pianoforte di Robert Schumann. Boccadoro del resto non fa nulla per nascondere questi rimandi ed anzi sembra volerli esibire al pubblico (per quanto riguarda il jazz anche nei titoli dei tre movimenti: “Rent”, “Diminuendo and crescendo”, “Toodle-oo”), ma il senso della sua operazione è proprio di rimescolare stilemi del passato in un lavoro fresco, vivace e diretto. Con queste premesse il ruolo dell'interprete diventa fondamentale e Beatrice Rana, con la sua freschezza, la naturalezza del fraseggio, la brillantezza digitale (da ammirare, nell'ultimo movimento, l'agilità del polso), il virtuosismo pungente e sbarazzino è stata all'altezza del compito, accompagnata da una Filarmonica molto concentrata e – a parte gli eccessi sonori del primo movimento – misurata e precisa.

Chailly e la Filarmonica si sono fatti apprezzare anche nelle due pagine di Dmitri Šostakovič collocate per così dire a margine del Concerto per pianoforte di Boccadoro, la Suite per orchestra jazz n. 1 eseguita con elegante sprezzatura (così è

lo pseudo jazz o meglio il jazz in salsa sovietica di Šostakovič: rarefatto, artificioso, contenuto, venato di folklore slavo) e la Sinfonia n. 12 in Re minore, pagina immersa nell'ambiguità che contraddistingue quasi tutti i lavori celebrativi del compositore sovietico (sottotitolata "L'anno 1917", venne composta tra il 1960 ed il 1961 per celebrare la Rivoluzione d'ottobre), che sono trionfali nei titoli, nelle dediche e nell'invenzione melodica ma sono cupi nell'orchestrazione. Da interprete di lungo corso di Šostakovič, Chailly ha saputo cogliere fino in fondo questa ambiguità in un'interpretazione raffinatissima sul piano timbrico che metteva in luce tutti i risvolti oscuri e melanconici (nel terzo dei quattro movimenti il tema principale della Sinfonia finisce per rivelare la sua parentela con l'antico tema del *Dies Irae*, una vera e propria ossessione per i compositori russi e sovietici) della partitura.

Luca Segalla («Musica», marzo 2017)

Ludwig van Beethoven, Concerto n. 5 op. 73 "Imperatore", Sinfonia n. 7 op. 92
DIRETTORE Riccardo Chailly; Orchestra Filarmonica della Scala, PIANOFORTE
Maurizio Pollini; Teatro alla Scala

In una non tanto ipotetica identificazione tra alcuni grandi pianisti del nostro tempo e i cinque concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven – l'esperimento era di fatto stato proposto da Claudio Abbado all'interno del suo ciclo Beethoven tenuto a Roma nell'oramai lontano 2001 – il cosiddetto "Imperatore" spetta di diritto a Maurizio Pollini, che a questa partitura si può dire abbia dedicato una vita intera. Dai primi exploit ancora precedenti l'epoca del Concorso Chopin del 1960 sino al concerto scaligero del 2011 a fianco di Daniel Barenboim, il pianista milanese non ha mai tradito una preferenza evidente per questo capolavoro che egli ha sempre affrontato con una grande passione interiore.

Il Quinto Concerto riesce a proiettare su scala universale i valori musicali e pianistici di tutta una tradizione recente che aveva trovato nel cosiddetto *Militär-Konzert* il veicolo ideale per l'esibizione pubblica dei grandi virtuosi, attingendo al nuovo bagaglio fatto di scale veloci, arpeggi, passaggi in ottave che facevano risuonare al meglio i pianoforti dell'epoca e ponevano il solista in diretta competizione con l'orchestra. Concerti appartenenti a quel genere di impostazione, ma molto più inclini ad esibire solamente un lato di brillantezza esteriore, usciranno dalle penne di molti contemporanei di Beethoven. Ma già il Mozart del Concerto K 503 aveva saputo pochi anni prima intuire quante e quali potenzialità espressive potessero nascondersi all'interno di una cornice brillante, di un discorso votato alla celebrazione di uno stile apparentemente privo di contrasti e di approfondimenti espressivi. Per la presentazione viennese del quinto concerto, nel febbraio del 1812, Beethoven aveva richiesto la presenza del proprio ex-allievo Carl Czerny, lo stesso che undici anni prima era stato presentato al grande musicista con la speranza di poter intraprendere un ciclo di studi a largo raggio: non solamente il pianoforte ma una full-immersion che guidasse il giovane verso i traguardi della grande arte. E in quell'occasione il piccolo Carl aveva eseguito parti del Concerto

κ 503, sotto la guida divertita di Beethoven che commentava certi passaggi accennando con la mano sinistra alla parte orchestrale. È questo il sottile legame che unisce la grande musica e i protagonisti di un'epoca che ci sembra lontanissima e allo stesso tempo attuale, nel momento in cui il rito del concerto ci permette di riavvicinarci a una serie di valori oggi più che mai necessari per fronteggiare un presente alquanto cupo e apparentemente privo di saldi punti di riferimento.

Pollini ha da sempre interiorizzato il pianismo tipico di questo Beethoven del "secondo stile", senza sottolinearne esageratamente il lato squisitamente brillante ma allo stesso tempo senza censurarne la gioiosa componente estrovertita. Anzi, l'altra sera si è persino ascoltata una variante inedita nella maniera di porgere il disegno di arpeggi che ritorna nella seconda esposizione dell'incipit, un luogo dove per la prima volta sentivamo Pollini eseguire le figurazioni ornamentali come se si trattasse di una spontanea e felice improvvisazione. Nel corso dell'intero Concerto si è percepito anche un omaggio indiretto alle grandi personalità che a questo "Imperatore" erano strettamente legate, da Michelangeli a Rubinstein a Backhaus, tutti pianisti che hanno in diversa misura certamente rappresentato un modello artistico di riferimento, in particolare per quest'opera immensa, per il Pollini degli anni di formazione.

Forte di una collaborazione che in questo stesso repertorio era già stata sperimentata una decina d'anni fa nella cornice d'arte della città di Lipsia, Chaïly ha assecondato ogni intenzione del pianista senza rinunciare a porre in risalto particolari orchestrali di estremo dettaglio. Vi è alla base dell'approccio di Pollini e di Chaïly una lunga consuetudine all'analisi e al lavoro di prova, un lavoro lungo e faticoso che spesso non è noto al grande pubblico ma che testimonia da parte di questi artisti sia la curiosità verso i mille segni della partitura sia la volontà e la responsabilità di offrire un prodotto finale il più perfetto possibile, senza d'altro canto rinunciare alla magia, al brivido della performance in sala.

Con l'esecuzione della Settima Sinfonia op. 92 la serata si è conclusa nel migliore dei modi. E qui oltre alla perfetta rispondenza da parte dell'orchestra, che si è davvero prodigata per venire incontro alle straordinarie esigenze del direttore, si è ammirata la sintesi messa in atto da Chaïly a partire dalla lettura esatta ed entusiasta di un insieme di elementi che costituiscono l'ossatura, il significato profondo di un testo giustamente celebrato come uno dei massimi raggiungimenti dell'arte beethoveniana. Non si tratta solamente di fare i conti con una tradizione interpretativa che oramai da duecento anni si misura con il mito dell'"apoteosi della danza" o che tenta di trovare il "tempo giusto" per affrontare l'enigmatico *Allegretto*: il problema è integrare tutti questi elementi e molti altri ancora in una visione unitaria, consistente, "sostenibile" in quanto riprodotta in una grande sala con tutte le possibili incertezze delle leggi dell'acustica. La percezione di una velocità particolarmente elevata nella lettura dell'*Allegretto* era in realtà solo in parte derivante da ragioni metronomiche. Piuttosto Chaïly è un direttore che in questo caso ha saputo sottolineare l'inesorabilità del discorso musicale senza nulla concedere a indugi o ad esitazioni, e questa scelta già di per sé dava l'impressione di una narrazione più stringata del solito. Raramente ci permettiamo di indicare un

momento di raggiungimento assoluto nel contesto di musiche così tanto eseguite ed esplorate da direttori di ogni tipo ed estrazione, perché l'emozione dell'ultima esecuzione ascoltata può portare spesso ad emettere giudizi troppo entusiastici e in ultima analisi poco credibili. Però una Settima come quella dell'altra sera, non è davvero facile trovarla sul proprio cammino.

Luca Chierici (www.ilcorrieremusicale.it, 8 marzo 2017)

Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*

INTERPRETI Michael Volle, Albert Dohmen, Markus Werba, Michael Schade, Peter Sonn, Jaquelyn Wagner, Anna Lapkovskaja; DIRETTORE Daniele Gatti; REGIA Harry Kupfer, ripresa da Derek Gimpel; SCENE Hans Schavernoch; COSTUMI Yan Tax; LUCI Jürgen Hoffmann; COREOGRAFIA Derek Gimpel; VIDEO Thomas Reimer; Teatro alla Scala

Non la Norimberga del XVI secolo, ancora con il suo antico volto medievale, ma quella piena di rovine e sfaceli appena uscita dalla Seconda guerra mondiale, una città e un popolo alla ricerca di una ragione per sperare ancora dopo l'immane tragedia del conflitto che ha piegato la Germania, spazzandone via la follia e il delirio degli anni del nazismo. Il grande ritorno, dopo ventisette anni di assenza, de *I maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner sul palcoscenico del Teatro alla Scala (in scena fino al 5 aprile) avviene nel nome di un celebre regista d'opera, Harry Kupfer, che trova la chiave giusta per una reinterpretazione del capolavoro wagneriano depurata da ogni sospetto di nazionalismo, e di un direttore italiano, Daniele Gatti, che sempre più si conferma interprete wagneriano di assoluta eccellenza.

L'allestimento è quello proveniente dall'Opera di Zurigo, con la regia di Kupfer ripresa da Derek Gimpel. La scena disegnata da Hans Schavernoch, unica per tutti e tre gli atti, presenta il maestoso interno della Chiesa di Santa Caterina, con l'antica architettura gotica ridotta in macerie, sostenute da impalcature volte a conservarne, forse restaurarne, ciò che ne è rimasto. Di volta in volta, la scena ruota e apre su prospettive lontane, che a un certo punto, con lo stagliarsi sul fondale di numerose gru, lasciano intravedere una ricostruzione in atto, mentre solo la presenza di pochi elementi scenici caratterizza i diversi ambienti – come il lungo tavolo circondato da sedie, attorno al quale deliberano i Maestri, nel Primo Atto; o l'albero davanti alla casa di Hans Sachs, nel secondo. Una realizzazione scenica alla quale validamente contribuiscono anche i costumi, ovviamente moderni, di Yan Tax, le luci di Jürgen Hoffmann, i video di Thomas Reimer, le coreografie dello stesso Gimpel.

Kupfer non esaspera i caratteri, accompagna i suoi personaggi sempre "dall'interno" e anche Beckmesser risulta privo dei risvolti caricaturali che spesso gli vengono attribuiti. Viene nell'insieme mantenuta una medietà, un equilibrio che fanno di Hans Sachs, com'è giusto, il perno anche espressivo dell'intera vicenda. Ma ciò che ancor più conta per il disegno complessivo di questi

Meistersinger von Nürnberg è che la scelta di mostrare una Germania in rovina, invece di una nazione trionfante e in pieno benessere, consente di meglio sopportare e anzi addirittura comprendere la tirata nazionalistica di Sachs nel finale, rispettando così il carattere più autentico del personaggio e, più in generale, aprendo verso la speranza di una rinascita che veda esaltati i migliori valori della storia e della civiltà tedesca, dopo il baratro in cui era, da se stessa, sprofondata. È il manifestarsi di un nuovo inizio, in cui la conciliazione, l'umana comprensione verso le ragioni degli avversari – la stretta di mano finale fra Sachs e lo sconfitto Beckmesser – il lieto fine in cui si sciolgono le “follie” individuali e collettive («Wahn! Wahn! Überall Wahn!», “Follia! follia! Ovunque follia”, cantava Sachs nella prima scena del Terzo Atto), conducono al rasserenamento definitivo delle tensioni, alla risolutiva pace negli animi.

Sul versante musicale, Daniele Gatti offre una prova superba della sua consentaneità con il mondo ideale di Wagner, imprime grandezza ed emozioni all'immensa partitura, cogliendone la ricchezza e l'estrema varietà espressiva senza enfatiche forzature e, anzi, con la forza di un'adesione profonda ed evidente: una compenetrazione con le complesse trame della musica che gli consente totale sicurezza nel controllo delle più intricate situazioni musicali – come le accensioni “folli” che esplodono nel finale del Secondo Atto – così come le più sensibili risonanze interiori nell'accompagnare i trasalimenti, le vicissitudini emozionali dei personaggi. Anche in questo caso, dopo l'incondizionato successo recentemente riscosso a Roma con il *Tristan und Isolde*, Gatti rivela la capacità di cogliere le nervature portanti, le ragioni essenziali che muovono le vastità degli edifici wagneriani, restituendoli con una sincerità condivisa dal pubblico della “prima”, che gli ha riservato autentiche ovazioni.

Ottimi esiti complessivi anche nel cast vocale. Svetta su tutti Michael Volle, protagonista con il suo Hans Sachs pieno di umanità, positivo, ma anche contrastato, nei suoi moti e nelle sue pensose considerazioni sulle vicende umane. Volle ne sa rendere pienamente la complessità psicologica, la superiore visione ideale, con la disinvoltura e la bellezza di mezzi vocali padroneggiati con sicurezza e senza cedimento alcuno. Magistrale è anche Markus Werba nel disegnare musicalmente il suo Sixtus Beckmesser, senza inutili appesantimenti e con la scioltezza di una interpretazione “vera” del personaggio, che resta sempre “umano”, sia pur nel ruolo negativo sostenuto nella vicenda. Albert Dohmen è un Veit Pogner affabilmente autorevole, Jacquelyn Wagner una un po' esile, ma gentile e gradevolissima Eva e Anna Lapkovskaja una più che convincente Magdalene. Più opaco e un po' impacciato Michael Schade nella parte di Walther von Stolzing, vocalmente poco duttile e musicalmente irrisolto, anche rispetto all'altra voce tenorile in evidenza, quella di Peter Sonn, ottimo David. Molto bene, nel complesso tutti gli altri, eccellenti sia il coro diretto da Bruno Casoni che l'orchestra scaligera, preziosa nel rendere sollecitamente le indicazioni del direttore. Alla fine, successo indiscutibile, applausi per tutti, ovazioni per Michael Volle.

Edwin Rosasco (www.ilsecoloxix.it, 17 marzo 2017)

Gioachino Rossini, *La gazza ladra*

INTERPRETI Rosa Feola, Teresa Iervolino, Paolo Bordogna, Edgardo Rocha, Alex Esposito, Michele Pertusi; DIRETTORE Riccardo Chailly; REGIA Gabriele Salvatores; SCENE E COSTUMI Gian Maurizio Fercioni; LUCI Marco Filibeck; MOVIMENTI COREOGRAFICI Emanuela Tagliavia; MARIONETTE Compagnia Carlo Colla e figli; Teatro alla Scala

«In breve, tot capita tot sententiae; ciascun vuol dir la sua; se l'uno ha ragione l'altro ha certamente il torto, ma tutti credono di pensar bene... Per buona sorte però coteste alterazioni di mente, non essendo né micidiali né durevoli, finiscono per divertire». Questo lucido giudizio, un vero e proprio cammeo di antropologia, l'ha pronunciato un anonimo cronista del «Corriere delle Dame», nell'anno 1831 (n. 72), riferendosi alle abitudini del pubblico scaligero (se non del pubblico tout court) che, da quanto visto lo scorso 12 aprile, non sono di molto cambiate. Per la prima della *Gazza ladra*, infatti, ciascuno ha voluto dire la sua: i loggionisti anzitutto (ma solo alcuni), che dal termine dell'ouverture in poi hanno buato con progressiva convinzione, suscitando immediata e stentorea risposta nel pubblico riunito in sala, dapprima attonito per una contestazione sì precoce dopodiché censore di tanta sfrontatezza. Ma, nell'Ottocento come oggi, «coteste alterazioni finiscono per divertire». Non perdiamo allora il seguito della recensione pubblicata sul «Corriere delle Dame» e relativa al debutto di *Norma*: «Dica o non dica, voglia o non voglia, ciascuno di certo entra nel gran recinto col suo progetto in mente e si scalda, si arruffa e divien furente ed impazzisce se alcuno glielo contrasta». Alcuni dunque volevano Felice Romani «in cima ai sette colli» altri lo consideravano autore di versi «strani alle musiche e alla scena». Alcuni volevano Bellini «prototipo di un nuovo genere, altri schiavo di antichi ritmi». Per non dire della Pasta «Dea immacolata» per certuni e oggetto di mero fanatismo per altri.

Insomma, a teatro è sempre la stessa storia, lo spettacolo si trasforma in un ring dove esprimere preferenze e scaricare tensioni. Nel nostro caso però è curioso che, in questi giorni, persino la critica ufficiale – al contrario di quanto avvenuto per la recente *Bohena* dove, certo, era quasi impossibile non essere concordi – si sia “spaccata” offrendo una bizzarra varietà di giudizio. C'è chi infatti vuole Riccardo Chailly “in cima ai sette colli”, bacchetta energica e capace di grande finezza, e chi invece lo assume come capro espiatorio, colpevole di un'esecuzione piatta e noiosa che, addirittura, avrebbe fatto indignare il compianto Alberto Zedda! C'è chi applaude alla messa in scena di Gabriele Salvatores, giudicandola garbata, funzionale, curata, e chi invece la considera bozzettistica, illustrativa, addirittura un plagio (la gazza-acrobata) di Damiano Michieletto. Com'è possibile tutto ciò? Che i critici di mestiere (non già i molti per passione) possano distanziarsi così tanto nell'analisi?

Strano che avvenga, tra l'altro, in occasione di uno spettacolo che in modo pacifico poteva rientrare nella categoria della *medietas*. La produzione scaligera, pompata mediaticamente come una première da 7 dicembre, con tanto di ospitalità su Rai 3 di Chailly e Salvatores (ovviamente anch'essa oggetto di di-

sappunto), non offriva infatti né infamie né glorie. Musicalmente la direzione di Chailly è sembrata pulita, rigorosa, compatta, sì forse troppo controllata, carente rispetto al guizzo che richiederebbe una partitura di tal fatta, ma rimane inconcepibile la smaccata contestazione del pubblico o la polarità della critica.

Idem per la regia. Certo, non c'erano grandi idee nella scrittura di Salvatores, a cominciare dall'acrobata: insufficiente a condensare una visione nell'ouverture iniziale (sarebbe forse stato meglio il sipario chiuso) e nel corso dell'opera presenza non poi così efficace, tanto drammaturgicamente quanto coreograficamente; non era nemmeno l'unica ad "attivare" le mutazioni (giacché altri personaggi, oltre a lei, mettevano in funzione le sceniche macchine). Gratuito poi l'innesto del magistero marionettistico dei Fratelli Colla, solo in principio supportato da un teatrino e poi disperso in piccoli inserti di "doppiaggio". Ingenui apparivano anche altri segni, uno tra tutti l'ombrello alla Vettriano in mano a Lucia nel numero 15, ingiustificato così come l'insulso e pretestuoso siparietto "da pioggia". Ma irrisolta era di già la scenografia, con teoria di quinte a corte e prospetto mobile a strada.

Era necessario buare? Chissà. No di certo per la prova dei cantanti. Il cast era infatti oltremodo dignitoso: Rosa Feola è graziosa, con bella voce ma poco smalto negli acuti; Teresa Iervolino è solida sul pentagramma e disinvolta nel personaggio; Serena Malfi ha minor peso specifico, non già minore capacità. Buona la performance di Paolo Bordogna, discreta quella di Edgardo Rocha, un Gianetto dalla garbata linea di canto seppur un po' velata. Le menzioni di merito vanno sicuramente a Michele Pertusi, per la varietà delle dinamiche, e ad Alex Esposito, per il suo vigore vocale e drammatico. Visto che ciascun vuol dir la sua anche noi abbiamo detto la nostra; ma è chiaro: *tot capita tot sententiae!*

Biagio Scuderi (www.amadeusonline.net, 13 aprile 2017)

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*

INTERPRETI Cornelius Obonya, Lenneke Ruiten, Sabine Devieilhe, Mauro Peter, Maximilian Schmitt, Tobias Kehrer, Marco Merlini; DIRETTORE Zubin Mehta; REGIA Giorgio Strehler, ripresa da Mattia Testi; SCENE Luciano Damiani, riprese da Carla Ceravolo; COSTUMI Luciano Damiani, ripresi da Sybille Ulsamer; LUCI Marco Filibeck; Teatro alla Scala

Chi l'aveva visto, non poteva dimenticarlo: perché quando Giorgio Strehler portò in scena *Il ratto dal serraglio* di Mozart, a Salisburgo nel 1965, seppe creare uno spettacolo di tale perfezione che, ripreso al Teatro alla Scala due volte negli anni Settanta, poi nel 1994, ne divenne uno degli spettacoli storici. Nel ventesimo anniversario della morte del grande regista e nel decimo di quello di Luciano Damiani, che splendidamente ne realizzò scene e costumi, la Scala lo ripropone ancora fino al primo luglio, ripreso per la regia da Mattia Testi e con Zubin Mehta sul podio, che nel lontano 1965 ne diresse la prima edizione salisburghese.

Poter rivedere dopo oltre mezzo secolo questo storico allestimento ha consentito di coglierne ancora e pienamente l'assoluta bellezza e intelligenza, per nulla intaccate dagli anni, confermando anzi con l'inossidabilità dell'assunto teatrale le certezze del ricordo.

La magia dell'invenzione registica molto doveva al colore, alla linearità e alla semplicità delle scene di Damiani: inquadrata come in un teatro nel teatro, una scena luminosa e lieve, che prolunga lo sguardo sullo sfondo di un mare aperto su cui di tanto in tanto silhouette di navi passano in lontananza. E proprio il gioco delle silhouette divenne una delle cifre indimenticabili di questo spettacolo. Nell'alternarsi di parti cantate e recitate caratteristico del Singspiel, genere cui il *Ratto* appartiene, Strehler, con un mirabile gioco sulle luci, qui ben riprese da Marco Filibeck, fece sì che spesso i cantanti uscissero dalla piena luce per trasformarsi in purissime silhouette proiettate sul luminoso fondale, in continue trasfigurazioni: vivaci, umani, calati nei casi della loro contingente vicenda, i personaggi divengono, allo stesso tempo, paradigmatici, assoluti, eterni.

Tanto ritrovato splendore scenico ha trovato corrispondenza in una buona resa musicale, con un cast di cantanti complessivamente godibile, in cui spiccava la Blondchen di Sabine Devieilhe, dolce e frizzante; diligente la Konstanze di Lenneke Ruiten, corretto il Belmonte di Mauro Peter, dinamico il Pedrillo di Maximilian Schmitt, simpatico l'Osmin di Tobias Kehrer; Selim Pascià, ruolo solo recitato, era Cornelius Obonya, efficace anche il "servo muto" di Marco Merlini. Zubin Mehta ha diretto con la lunga sapienza di chi ha con Mozart la confidenza di una vita: una mano forse meno incisiva di quanto un'opera giovane, colorata e "svelta" come questa richiederebbe, ma sempre puntuale e "accogliente" nei confronti di chi si cimenta sulla scena. Bene coro e orchestra, molti applausi per tutti alla prima replica.

Edwin Rosasco («Il Secolo XIX», 25 giugno 2017)

Ludwig van Beethoven, *Missa Solemnis*

INTERPRETI Camilla Tilling, Gerhild Romberger, Peter Sonn, Hanno Müller-Brachmann; DIRETTORE Bernard Haitink; Orchestra e Coro del Teatro alla Scala; MAESTRO DEL CORO Bruno Casoni; Teatro alla Scala

È bastato un singolo applauso assassino, vanamente zittito dal pubblico, ad intaccare irreparabilmente il riverente e silenzioso raccoglimento immediatamente successivo alle ultime note pacificatrici dell'*Agnus Dei* della *Missa Solemnis* di Beethoven. Sul podio Bernard Haitink, visibilmente stizzito, ha quasi impercettibilmente vacillato, come risvegliato da un sogno, e con un gesto rabbioso ha chiuso la partitura.

Dopo il *Requiem tedesco* di Brahms dello scorso anno che segnò il suo non certo affrettato debutto alla Scala, il direttore olandese è tornato nella sala del Piermarini in una torrida serata milanese di inizio estate per dirigere un altro "mostro sacro" qual è la *Missa* beethoveniana. E così, grazie alla misurata e con-

centrata sobrietà dell'esecuzione donataci dall'ottantottenne e ateo Bernard Haitink, gli ascoltatori hanno avuto occasione di vivere nuovamente l'esperienza di una miracolosa trascendenza musicale. Proprio da un artista che con coerenza dichiara il proprio non credo religioso, abbiamo avuto il privilegio di gustare una strepitosa lettura del capolavoro sacro di Beethoven che pareva esprimere una dimensione collettiva del disagio umano di fronte alla propria finitezza e il bisogno di una trascendenza capace di dare, almeno in parte, risposte e certezze.

La commossa polifonia degli ottimi solisti nel *Kyrie*, sotto il carezzevole e autorevole gesto di Haitink, si è impreziosita di un sentimento di nostalgia per una idea di divinità perduta caricandosi così di significati ben più profondi ed attuali rispetto quelli di una "semplice" invocazione di fede. Nel "Et ascendit in coelo" dal *Credo*, la festosa ascesa del magnifico coro della Scala – una vera e propria macchina da guerra preparata da Bruno Casoni – ha dato veemente concretezza sonora al bisogno di una speranza o almeno di un'illusione per una trascendenza. Sempre nel *Credo*, un pianissimo del coro ha velato di dubbio la dogmatica asserzione dell'incarnazione divina. Con Haitink la certezza è divenuta così dubbio e desiderio. Nell'oasi estatica del *Benedictus* un traboccante sentimento di umanità, festosa e bucolica, ha animato il saldo dialogo del violino di Francesco Manara con il solista. Ascoltando l'esecuzione di Haitink è tornato alla mente quanto scriveva Émile Zola in occasione di un viaggio compiuto a Lourdes e a quell'«immenso bisogno di meraviglioso che divora l'uomo». La religione, secondo un giudizio dello scrittore, che penso condividerebbe lo stesso Haitink, organizza questa sete aprendo i cuori ad una speranza. Significativamente Beethoven appose proprio sul manoscritto della *Missa* la celebre didascalia «uscita dal cuore possa giungere ai cuori». Il rapporto con il divino e la riflessione teleologica sul destino umano sono d'altronde temi che si intrecciano nella *Missa* di Beethoven e nella sua complessa genesi iniziata nel 1818 per celebrare l'insediamento dell'arciduca Rodolfo d'Austria al vescovado di Olmutz. L'originaria funzione prettamente liturgica dell'opera a solennizzare la celebrazione della prestigiosa dignità acquisita dall'illustre allievo di Beethoven si trasformò ben presto in occasione di maturo confronto del compositore con il genere sacro. Le dimensioni e l'organico crebbero così a dismisura e la *Missa* fu terminata solamente nel 1823. La prima esecuzione integrale avvenne l'anno seguente presso la Società Filarmonica di San Pietroburgo, ben lontano da Olmutz e da un qualsiasi contesto liturgico.

Alle prese con il lavoro di Beethoven, l'esecutore si trova quindi a dover affrontare questioni interpretative di non immediata soluzione. Pannello, insieme alla Messa in Si minore di Bach alla *Messa solenne in Do minore* di Mozart, di quello che tradizionalmente si considera il massimo trittico del repertorio musica sacra, la *Missa solemnis* divide da quasi due secoli studiosi ed esecutori. Vincent D'Indy e altri (tra i quali in una recente intervista anche Nikolaus Harnoncourt), nonostante la complessità e dilatazione dei singoli numeri, sostengono la natura fondamentalmente liturgica della *Missa*.

Diversa l'opinione di quanti, tra i quali Adorno, esaltano proprio in questa composizione la massima espressione dello spirito laico del musicista, alienato

dal contenuto sacro e concentrato unicamente sulla illustre tradizione della forma musicale. Quella che possiamo definire come ambiguità della *Missa* si accompagna intimamente, e non può essere diversamente, con la questione della fede di Beethoven. Un tema da sempre dibattuto e che qui avvertiamo nel contrasto di stili dei singoli numeri. Al recupero e all'elaborazione dei modelli storici della polifonia e della grande produzione corale del passato, Beethoven accosta infatti un linguaggio spesso intimo e raccolto, specialmente per la scrittura vocale dei quattro solisti che rimanda ad un clima preromantico. Un lavoro così "problematico" e denso di significati pare adattarsi perfettamente per un artista come Bernard Haitink. Il maestro, non venendo meno al proprio *background*, più di una volta ha confessato un certo disagio nell'accostarsi a lavori segnati da una religiosità granitica. Nasce da qui la sofferta impossibilità del direttore ad avvicinarsi ad un autore di fede così salda come Bach. Nella corposità e armoniosità degli interventi del coro e delle parti delle voci soliste, nelle quali si esprime la collettività, ci è parso avvertire come la chiave di lettura di Haitink abbia cercato di evidenziare, con una lucidità solo apparentemente distaccata, un sentimento di comune solidarietà umana di fronte agli interrogativi dell'ignoto.

Grazie all'autorevolezza di Haitink i complessi scaligeri hanno raggiunto una fenomenale precisione e chiarezza di articolazione mostrandosi sensibili alle esigenze di ombreggiatura e all'equilibrio sempre mutevole delle parti. Mirabile, nella scrittura frequentemente a quartetto, l'omogeneità delle quattro voci soliste: Camilla Tilling (soprano), Gerhild Romberger (mezzosoprano), Peter Sonn (tenore) e Hanno Müller-Brachmann (basso). Pur attenuando i contrasti dinamici, Haitink ha saputo creare una straordinaria tensione che derivava direttamente da un'autorevole concentrazione condivisa con le forze scaligere. Ogni sguardo, movimento o accenno, seppur minimo e di un solo dito, sono riusciti a galvanizzare l'attenzione degli esecutori portandoci, per poco meno di un'ora e mezza, in un'aura di sacrale meditazione sugli interrogativi ultimi. Solo così, di fronte ad una tale intensità, è possibile comprendere come l'altra sera qualsiasi applauso fosse inopportuno.

Lodovico Buscatti (www.operaclick.com, giugno 2017)

Georg Friedrich Händel, *Tamerlano*

INTERPRETI Plácido Domingo, Bejun Mehta, Franco Fagioli, Marianne Crebassa, Maria Grazia Schiavo; DIRETTORE Diego Fasolis; REGIA Davide Livermore; Teatro alla Scala

A mezzanotte passata da cinque minuti, Bajazet, imperatore dei Turchi, alias Plácido Domingo, muore. Drammatico, autentico, senza un filo di retorica. Le parole frante, steso a terra, da attore consumato. Il pubblico commosso tace, per una volta trattenendo fiato e applausi. E questa è la prima notizia dalla Scala, dove va in scena una nuova produzione del *Tamerlano* di Händel, opera tra le più famose del compositore sassone, mai rappresentata qui. Dunque con una

novità del barocco (1724, Londra) la sala è piena: non solo all'inizio – che sorpresa vedere per una volta la pianta della sala rossa, quasi sold out, in biglietteria – ma anche alla fine. Nessuno scappa. A mezzanotte e venti, calato il sipario, tutti sono in piedi per applaudire e festeggiare.

Anche per *Hänsel und Gretel* di Humperdinck, una settimana prima, era stato trionfo: anche lì una nuova produzione, la novità della versione in tedesco e il debutto alla Scala del regista Sven-Eric Bechtolf, con uno spettacolo tra i più sensibili e toccanti. Pura poesia. Quando invece la lettura di *Tamerlano* di Davide Livermore (anche lui al battesimo scaligero) squadernava energia e potenza, ben decisa a catturare, tra fumi, neviccate, treni, palazzi e effetti del cinema. Due produzioni accurate, di segno alto, nuove. Forse tra le più belle di questa stagione. Ma una fatta per il pubblico, perché anche sulle repliche Händel (cioè Domingo) vince. L'altra per le poltrone vuote. Desolanti doppiamente, perché *Hänsel* è il progetto di punta dell'Accademia della Scala, laboratorio di alta scuola per il futuro. Costruito alla perfezione, restituito a meraviglia. Un delitto buttarlo via (repliche fino al 24 settembre). La conferma di una programmazione che non incide sul nuovo, e fa della Scala il motore un po' liso di quanto già visto, già sentito.

“Placidone” aveva debuttato il ruolo di Bajazet una decina di anni fa, a Madrid. Già raccontato. Da lì, la parte è diventata uno dei suoi cavalli di battaglia: perfettamente calzante, per la natura drammatica del soggetto. Bajazet è uomo di potere, è vinto, è padre, è aristocratico e orgoglioso, è estremista, pronto a offrire il veleno a sua figlia, purché non si conceda a Tamerlano, l'imperatore tartaro nemico. Pronto a morire. Appunto, con la scena ultima del suicidio, che risolve catarticamente l'opera, in un Mi minore dell'insieme finale, desolato e perdente. Pagina sublime, dal passo lento tipicamente händeliano, che irretisce e sprofonda. Domingo qui trova riassunte, in miniature efficaci, molte delle sue maschere predilette. Le indossa una dopo l'altra, straordinario. Da quando entra in scena di schiena, camminando verso la buca d'orchestra, avvolto in un pelliccione siberiano, a quando sta immobile, in catene. Magnetico nella divisa militare bianca degli zar: intorno succede di tutto, anche superflui atti violenti e sado-maso. E guardi solo lui.

E lui guarda molto il suggeritore, nella nicchia. Incespica e si ferma nei recitativi, a passo prudente. Prudenti le arie, con minime fioriture nei “da capo”. E ci può stare, pensando a un dolente imperatore. Ma non a Händel. Anche perché gli altri cinque della compagnia sveltano in gara di note pirotecniche: Bejun Mehta è un rotondo controttenore, di bell'aspetto, ben timbrato in tutti i registri. Canta tutte le sue preziose arie senza variare carattere, e non è chiaro quanto sappia del significato delle parole che intona. Il profilo monolitico del resto è consono al ritratto che Livermore gli assegna, facendogli impersonare Stalin. Lo segue al passo da Franco Fagioli (che fa Lenin...) meno omogeneo nelle tessiture, con acuti non richiesti e non sempre smaglianti. Maria Grazia Schiavo restituisce una lucente Asteria, con cascate di note e di carattere, mentre Marianne Crebassa dipinge vocalmente una diligente Irene, spregiudicata e osé in qualche siparietto con frusta. Christian Senn defilato nella parte, con solo un paio di Arie, viene puntualmente acclamato.

La voce più nuova e vincente tuttavia è quella dell'orchestra, con gli scaligeri concertati da Diego Fasolis, che intreccia a loro i Barocchisti della Rsi, gruppo specializzato della Radiotelevisione svizzera: sempre in perfetto equilibrio, con impasti omogenei e di immacolata intonazione. In giusto dialogo col palcoscenico, sia nelle arie, sia negli struggenti recitativi accompagnati. Meravigliosi e insolitamente ampi, nel *Tamerlano*. Con l'extra di un'aria, presa da un'altra opera, secondo la prassi del "baule", con la tromba naturale di Marco Toro, impeccabile. Per una filologia adattata agli spazi della Scala, di grande tenuta, grande suono.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 17 settembre 2017)

Georg Friedrich Händel, *Tamerlano*
Teatro alla Scala

Tamerlano di Georg Friedrich Händel, in prima assoluta locale alla Scala, ha trovato completa realizzazione in uno spettacolo e in un'esecuzione mirabili.

David Livermore, che firma l'allestimento, sposta l'azione all'epoca della Rivoluzione di Ottobre, di cui quest'anno ricorre il centenario. La trasposizione non intacca i nodi drammatici del libretto che Nicola Francesco Haym trasse da Agostino Piovene (le vicende dell'infelice Bajazet erano già note ai librettisti del periodo) e che Händel presentò alla Royal Academy of Music nel 1724. Né Haym né Händel perseguivano intenti storicisti e l'identificazione di Bajazet con lo zar Nicola II, di Andronico con Lenin o in Trotskij e di *Tamerlano* in Stalin funziona alla meraviglia. L'oggetto del contendere sono gli intrecci del potere e dei sentimenti. Da qui deriva l'ambientazione sul famigerato treno dei Soviet, che attraversa steppe nevose, e negli interni di sontuose ville appartenute ad un'aristocrazia spazzata via dalla Rivoluzione. Livermore li disegna con Giò Forma e offre al pubblico scenografie di grande effetto, completate dagli incisivi costumi di Mariana Fracasso. L'impianto serve a dovere un dramma fosco, tra i più riusciti del compositore Sassone. La regia, specie nel Secondo e nel Terzo Atto, non turbati da qualche sottolineatura di troppo come il Primo, sa fare dei serrati recitativi e delle superbe arie un'azione teatrale che si svolge coerente senza soluzione di continuità, a cominciare dalla Sinfonia. Livermore la sceneggia con l'arresto di Bajazet, realizzato con una tecnica che fa esplicito riferimento alle storiche pellicole di Sergej Ejzenštein.

Diego Fasolis, alla testa dell'Orchestra del Teatro alla Scala, che suona strumenti storici, conferma il suo rapporto privilegiato con questo repertorio. Crea così un *Tamerlano* serratissimo nel racconto, dà vita e rilievo ai Recitativi, anima le Arie con una scansione ritmica ora implacabile ora attenta ad accogliere il lirismo händeliano. Accompagna ad arte questa vocalità, di cui conosce ogni sfumatura, trova nell'orchestra, che lo segue con indiscutibile perizia, tutte le suggestioni timbriche di un'orchestrazione sapiente. Porta il Barocco alla Scala, una sala di per sé inadatta alle opere di questo periodo, lo fa trionfare e lo rende uno dei momenti più riusciti della stagione. Viene da chiedersi perché non

inaugurare con *Tamerlano*, mentre ci auguriamo che la proposta del repertorio antico, iniziata nella scorsa stagione con *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*, possa continuare.

Il palcoscenico è dominato dal Bajazet di Placido Domingo; un autentico leone. Sulla stampa ho letto commenti stravaganti. Ritenevano che Domingo fosse fuori stile. Mi piacerebbe sapere perché il modo di accentare i recitativi di Domingo sia inappropriato. Non so come cantasse Francesco Borosini, destinatario della parte di Bajazet. So che Domingo intanto si dimostra artista di superiore levatura, non solo capace di essere a suo agio in una serata nazionale popolare, come quella che l'Arena ha dedicato a Luciano Pavarotti, ma anche di inserirsi con l'umiltà di un grande musicista in un'operazione di questa levatura. Non è colpa di Domingo se supera tutti per il singolare appeal della voce, per la grandezza artistica e per una personalità che gli consente di fare della morte di Bajazet un momento di grande teatro. Di fronte ad una prova di questo valore, gli perdoneremo i fiati un po' corti con riflessi sulla vocalizzazione e qualche dimenticanza nel Secondo Atto, che ha richiesto il robusto intervento del suggeritore. E a chi si è chiesto se la Scala fosse esaurita per un improvviso amore per Händel o per la presenza di Domingo, viene da rispondere che il repertorio belcantistico – e questo lo è – ci ha insegnato che l'interprete è determinante per assicurare la realizzazione di un'opera, di un personaggio e a di attrarre il pubblico.

Bejun Mehta e Franco Fagioli, *Tamerlano* e *Andronico*, confermano di essere tra i migliori controtenori dei nostri giorni. Né all'uno che né all'altro giova la vastità della Scala, che ridimensiona la loro voce. La bravura dell'uno e dell'altro si esprime nella costruzione dei rispettivi personaggi e nel disegno delle arie, grazie alle spericolatezze delle colorature, comprensive per *Tamerlano* dell'Aria dell'*Amadigi*, "Sento la gioia", introdotta da Mehta nel Secondo Atto in linea con la prassi dell'epoca che autorizzava ogni artista a sfoggiare le sue arie da baule, o delle liriche meditazioni, nelle quali eccelle Fagioli. Il controtenore argentino, giocando sulle diversità timbriche della sua voce, trae effetti di suggestiva bellezza facendo rivivere con moderna sensibilità l'arte del mitico Senesino, per cui fu scritta la parte di *Andronico*. Accanto a loro si fa apprezzare l'*Asteria* di Maria Grazia Schiavo, che si conferma una delle interpreti più interessanti del repertorio belcantistico per la bellezza del timbro, la disinvoltura dei passi fioriti, le competenze stilistiche, con l'unico neo (almeno alla prima) di qualche puntatura acuta emessa in modo troppo brusco. Marianne Crebassa è stata una straordinaria Irene, offrendo una prova completa sia sotto l'aspetto scenico e vocale. Non dovrà essere taciuto l'apporto di Christian Senn che il ruolo di Leone con dignità scenico-vocale.

Successo oceanico con applausi insistenti a scena aperta e ovazioni al termine. Domingo sembra commosso per il risultato, il pubblico lo incorona, Fasolis lo omaggia e omaggia Händel alzando la partitura tra gli applausi di un teatro che ha ascoltato con viva partecipazione.

Giancarlo Landini («l'opera», ottobre 2017)

Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*

INTERPRETI Anna Doris Capitelli, Francesca Manzo, Gustavo Castillo, Chiara Isotton, Mareike Jankowski; DIRETTORE Marc Albrecht; Orchestra dell'Accademia Teatro alla Scala; REGIA Sven-Eric Bechtolf; SCENE Julian Crouch; COSTUMI Kevin Pollard; LUCI Marco Filibeck; Teatro alla Scala

Per il Progetto Accademia 2017 la Scala propone *Hänsel und Gretel*. L'allestimento viene ad arricchire una cronologia che ha visto il capolavoro di Engelbert Humperdinck debuttare alla Scala nel 1902 e ritornarvi con frequenza fino al 1959, ma sempre in italiano. Così il presente spettacolo è una prima assoluta locale. Si avvantaggia dell'eccellente regia di Sven-Eric Bechtolf, che avvalendosi delle scene fantasiose di Julian Crouch, dei costumi di Kevin Pollard, delle luci di Marco Filibeck e dei video di Joshua Higgason, rilegge l'opera con originalità. Nella visione di Bechtolf la storia dei fratelli Grimm nasce nel contesto urbano e si materializza nei modi propri della fiaba, dentro una cornice affascinante, mentre l'azione si dipana quasi sempre con chiarezza con l'eccezione di qualche complicazione intellettualistica che comunque non disturba il risultato complessivo. Marc Albrecht, alla testa dell'Orchestra dell'Accademia della Scala, con l'efficace contributo del coro di voci bianche dell'Accademia del Teatro alla Scala, preparata da Marco De Gaspari, dà pieno risalto all'ispirazione di Humperdinck che con mano felice si inserisce nel filone della "commedia fiabesca" e crea un dramma accattivante nel canto, singolare nell'orchestrazione, agile nelle forme. Albrecht accoglie e restituisce lo stile popolare e il gusto liederistico di molte melodie, la riuscita coniugazione tra il ritmo di danza e il canto. Così il ritorno dell'opera alla Scala ne conferma il valore, che il pubblico e la critica gli riconobbero fin dalla prima del 1893 a Weimar. Per l'occasione Eva Mei ha preparato la compagnia di canto che si segnala per l'omogeneità di un gruppo che ha ben lavorato e che, senza presentare voci particolarmente importanti, ha servito a dovere la partitura. Nomineremo prima di tutto i due protagonisti dei ruoli del titolo, l'Hänsel di Anna-Doris Capitelli, la Gretel di Francesca Manzo. Poi la coppia dei genitori, il Peter di Gustavo Castillo e la Gertrud di Chiara Isotton. Ancora la Strega, Die Knusperhexe, di Mareike Jankowski che ha ben risolto la non facile parte. Completavano il cast l'Omino di sabbia e l'Omino di rugiada, Sandmännchen e Taumännchen, di Enkeleida Kamani e di Céline Mellon. Successo vivissimo e meritato.

Giancarlo Landini («l'opera», ottobre 2017)

Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*

INTERPRETI Charles Workman, Laura Aikin, Otto Katzameier; DIRETTORE Maxime Pascal; REGIA Jürgen Flimm; SCENE George Tsy-pin; Teatro alla Scala

"Aspettando Stradella": è questo il sottotitolo dell'opera di Salvatore Sciarrino *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, presentata in prima mondiale al Teatro alla Scala di Milano per la Stagione d'Opera 2016/17. E il compositore barocco Alessandro Stradella è il vero protagonista della vicenda, visto che sia la trama che la musica ruo-

tano intorno alla sua figura. Nelle stanze di palazzo Colonna a Roma si sta infatti provando una cantata, creata proprio da Stradella, della quale manca però l'ultima aria: non arriverà mai, così come non arriverà mai Stradella, poiché nel finale giungerà la notizia del suo assassinio. Il libretto, scritto da Salvatore Sciarrino sulla base di fonti romanzesche (Apollonio Rodio, Ovidio, Bashō, Stromboli, Rilke) e documentali (Giazotto e Iudica), si snoda quindi attraverso i dialoghi tra i personaggi del Musico (il tenore Charles Workman) e del Letterato (il baritono Otto Katzameier), che riportano le fughe d'amore del compositore in giro per l'Italia. Personaggio centrale dell'opera è la Cantatrice (Laura Aikin), soprano che assume su di sé gran parte dell'impegno musicale e drammaturgico; intorno, le vicende dei servi Solfetto, Finocchio, Minchiello, Pasquozza e Chiappina. Una struttura a più livelli: da una parte il farsesco, rappresentato proprio dai servitori, resi con i classici *topoi* da opera buffa come balbettii, smorfie, idiomatismi; dall'altra i due intellettuali, che in un registro intermedio portano avanti l'azione; infine, la Cantatrice, interprete del respiro stradelliano. *Ti vedo, ti sento, mi perdo* sono le emozioni provate dall'ascoltatore immerso nel potere evocativo della musica, tanto più struggente quanto più ci ricorda qualcosa di conosciuto, di familiare. Questo senso di nostalgia è ben presente nell'opera: Alessandro Stradella è sì protagonista *in absentia* della trama, ma è costantemente fra di noi coi suoi brani. Sciarrino, nei due Atti più l'Intermezzo che formano la sua opera, ci propone per sei volte canzonette, arie, parti di cantate del compositore seicentesco, incastonandole come pietre preziose, cambiando sì i timbri, ma lasciandone inalterati i profili melodici ed armonici. Ciò non può che creare una sensazione di straniamento nell'ascoltatore, il quale vede accostate, in una struttura modulare, linguaggi contemporanei e squisitamente barocchi. Anche l'organico strumentale è diviso in piani, ulteriore demarcazione fra il presente e il passato: l'orchestra principale in buca (arricchita da una lastra di acciaio), l'ensemble fuori scena con i legni, gli ottoni, l'arpa e il pianoforte e il "concertino" sul palcoscenico costituito da archi e fiati, di nuovo un richiamo evidente al mondo barocco (che evidentemente affascina Sciarrino, non nuovo a simili atmosfere, da *Morte di Borromini* sino ai *12 Madrigali*). L'utilizzo di uno, due o dell'insieme dei tre gruppi contribuisce a formare un'orchestrazione elegante e raffinata, che plasma masse sonore per poi ridurle al silenzio e da lì ricominciare in un *continuum* di tensione e distensione. L'allestimento di Jürgen Flimm rende bene la sensazione di essere in un limbo fuori dal tempo e dallo spazio: la recitazione quasi burattinesca e il metateatro ci catapultano in un gioco nel quale anche i momenti salaci alla fine diventano malinconici, come testimonia la bambina in tutù che gira su se stessa, come un carillon, subito dopo l'ironia della sfilata di figuranti mascherati, durante l'Intermezzo. Candida e lineare la scenografia di George Tsy-pin, resa con pochi elementi per ottenere un voluto effetto *minimal*. Il giovane direttore Maxime Pascal si è distinto per i gesti energici che plasmavano con perizia sonorità di grande complessità: la competenza dimostrata è frutto anche di un lavoro di insieme fatto con Sciarrino nelle prove, durante le quali ha potuto chiedere al compositore stesso quali fossero le intenzioni della sua musica. Mattatrice della serata è stata Laura Aikin, già avvezza al repertorio con-

temporaneo: voce chiara, corposa nel registro acuto, ha affrontato la difficile prova con temperamento, spesso, come vuole lo stile di Sciarrino, scambiando le sue linee melodiche con quelle degli strumenti per riprenderle poco dopo. Eccellente il Charles Workman, vocalmente preparato ma soprattutto dal fraseggio espressivo, mentre Otto Katzameier si è distinto per la robustezza vocale. In conclusione, un ottimo lavoro, che lascia lo spettatore, una volta chiuso il sipario, con un misto fra divertimento e magone per la consapevolezza di come la nostalgia per qualcosa di mai vissuto sia come, in fondo, la prova della cantata di Stradella in *Ti vedo, ti sento, mi perdo*: qualcosa che, nella sua inconcludenza, non finirà mai.

Francesca Mulas (www.ilmondodellamusica.com, novembre 2017)

Salvatore Sciarrino, *Ti vedo, ti sento, mi perdo*
Teatro alla Scala

C'è da meditare sulla nuova opera di Salvatore Sciarrino *Ti vedo, ti sento, mi perdo*, rappresentata alla Scala nell'ambito di "Milano musica" con la direzione di Maxime Pascal. Siamo di fronte, infatti, ad un calco dell'opera tradizionale che presenta, per così dire, allo spettatore il lato negativo, dove i vuoti sono in primo piano rispetto ai volumi, e l'assenza sembra contare più della presenza. Ad una prima impressione – forse sbagliata – ho percepito infatti l'intero progetto non tanto come un'opera autosufficiente, ma come un discorso sulla crisi della comunicazione musicale e teatrale, analogamente a quanto propongono certe installazioni dell'arte contemporanea dove ogni elemento, situato in uno spazio tridimensionale, è progettato per attivare la percezione del fruitore, che è parte integrante del lavoro e senza il quale l'opera, in pratica, non esiste.

Di fronte a *Ti vedo, ti sento, mi perdo* lo spettatore sembra sollecitato a riflettere sulla vanità (*vanitas* è un nome caro a Sciarrino che l'ha assunto come titolo di un'altra opera) di tutte le componenti che, nella storia, sono confluite a formare il teatro d'opera. Dal sentimento di una crisi giunta all'estinzione sembrano nascere infatti il testo letterario dello stesso Sciarrino, polverizzato in un frammentismo di cui lo spettatore è impossibilitato a ricostruire il senso; la drammaturgia, che dovrebbe vivere di contrasti e punti culminanti, ma che qui è svuotata di ogni tensione, volutamente appiattita in un flusso senza increspature; il discorso musicale inteso sovente come pausa del silenzio, con frammenti di canto e di belcanto strappati al flusso dilagante del quasi-parlato, e i filamenti strumentali estratti qua e là dalle rare ragnatele orchestrali. Questa radicale messa in crisi di ogni canale comunicativo spicca per il contrasto che viene a crearsi con i frammenti di musiche barocche che Sciarrino introduce, qua e là, nel suo problematico patchwork, ad evocare l'ombra di Alessandro Stradella, protagonista assente dell'opera, personaggio centrale di cui si parla, evocandone, gli amori, la vita avventurosa, l'ambiente artistico, la produzione musicale e l'assassinio, rivissuto in una prospettiva mitica. Mi domando se un'opera di questo tipo e quello che, all'ascolto, appare come il suo messaggio, si adatti ad un teatro come la Scala, che tiene per due ore

gli spettatori inchiodati alle loro poltrone, mentre forse sarebbe più opportuno permetter loro di abitare l'opera dal di dentro, come hanno fatto, su testi classici, recenti esperimenti di regia. Qui, invece, si è puntato sullo spettacolo barocco, abbastanza sontuoso, di Jürgen Flimm che, in pratica, ignora la sofisticata progettazione spaziale di Sciarrino, che prevederebbe strumentisti e cantanti disposti su piani diversi: elemento forse decisivo per arricchire la dinamica interna dell'opera e sollecitare il senso critico e le riflessioni del pubblico di fronte a un lavoro che spiazza in questa misura il suo orizzonte di attesa.

Paolo Gallarati («Amadeus», gennaio 2018)

Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*

INTERPRETI Frank van Hove, Julia Kleiter, Eva Liebau, Günther Groissböck (Kaspar), Michael König; DIRETTORE Myung-Whun Chung; REGIA Matthias Hartmann; SCENE Raimund Orfeo Voigt; COSTUMI Susanne Bisovsky / Josef Gerger; LUCI Marco Filibeck; Teatro alla Scala

Quando Max e Agathe fuggono insieme nel finale (nessuna traccia dell'anno di prova ordinato da Ottokar), le creature infernali pittate di rosso si uniscono nel canto di lode a Dio tenendo in mano il programma di sala. Curiosità *last-minute* in un allestimento che fino ad allora aveva marciato sui binari del letteralismo. Non manca proprio nulla. Dopo la fusione della seconda palla, un grosso cinghiale nero invade la scena. Gli allegri rustici vestono panni folkloristici tipo i copricapi alla *Jenůfa* (l'azione si finge nelle campagne di Boemia), senza contare tanti fiori, bandiere e pennacchi. La Scala – dove il titolo mancava dal 1998 – ha affidato la regia del nuovo *Freischütz* all'ex sovrintendente zurighese Matthias Hartmann, collaboratore di lunga data di Alexander Pereira. Visto che l'opera di Weber è pressoché sconosciuta al pubblico italiano, la fedeltà al testo era forse un approccio sensato. Il romanticismo horror paga soprattutto nella scena della Gola del Lupo: alberi carbonizzati, luci sinistre, divampar di fiamme: tutto il repertorio inquietante. Un certo mugugno – colto al volo nel foyer – riguardava unicamente le luci al neon che avrebbero dovuto evocare i monti, la cappella e la taverna.

Tuttavia, a parte l'integralità dei pezzi chiusi, ben poco si percepiva del libretto di Johann Friedrich Kind: i dialoghi parlati erano tanto sforbiciati da mettere in pericolo non soltanto il suo ruvido ed umoristico tono Biedermeier, ma la stessa comprensione della vicenda. Nel complesso si percepiva altresì una certa rigidità, da cui parevano immuni solo il Kaspar di Günther Groissböck (sguardo truce, pettorali muscolosi), il solenne eremita di Stephen Milling e la spensierata Ännchen di Eva Liebau.

Anche vocalmente Groissböck era il migliore della compagnia: basso pastoso e proiezione avvincente. Impressionanti in «Schweig, schweig» i suoi politici salti di registro lungo due ottave a partire dal Fa grave. Julia Kleiter incarnava un'incantevole Agathe, accoppiando da virtuosa in «Leise, leise» il morbido arco melodico alla limpida coloratura. Purtroppo l'uditorio non tributava che un tiepido

applauso alla sua resa magistrale di una scena tanto ardua, reagendo invece con maggior eccitazione ai Si bemolle acuti della signora Liebau e al suo scintillante fraseggio da opera buffa. Michael König, forse in serata no, era un Max troppo remissivo per riuscire a tener testa alle due donne; il suo celebre squillo da *Hel-dentenor* si è fatto sentire di rado.

Sul podio, Myung-Whun Chung appagava le attese più esigenti con una direzione analitica che schiva gli effetti a buon mercato, privilegiando il versante mozartiano del linguaggio di Weber. Quasi galvanizzati dal gesto del coreano, l'orchestra e il coro di casa reagivano ad un livello di qualità che non ricordavamo da anni.

Carlo Vitali («Opernwelt», dicembre 2017)

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*

INTERPRETI Anna Netrebko, Yusif Eyvazov, Luca Salsi, Annalisa Stroppa; DIRETTORE Riccardo Chailly; REGIA Mario Martone; SCENE Margherita Palli; COSTUMI Ursula Patzak; LUCI Pasquale Mari; COREOGRAFIA Daniela Schiavone; Teatro alla Scala

La storia dice che il vero Andrea Chénier era “pericoloso sovvertitore” perché polemista ma era poco noto come poeta. Con la forza delle parole, pronunciate bene e intonate con sicurezza, e le intenzioni che Riccardo Chailly gli sillabava dal podio, Yusif Eyvazov ha vinto la battaglia contro i fantasmi dei grandi tenori del passato scaligero che hanno fatto fortuna e popolarità del capolavoro di Giordano. E se la sua voce solida ma aspra e complicata non restituisce il fascino del poeta e del poetare, l'idea interpretativa generale di *Andrea Chénier* voluta dal direttore era lui a metterla in pratica meglio. Rovesciando la nefasta deriva esecutiva fondata sul canto spiegato verista e ponendo la musica avanti alle parole, Chailly ha ribadito quanto la partitura sia “da direttore”. La sua prospettiva orchestrale, aizzata con minuziosa brillantezza e esiti sinfonico-cameristici inaspettati in ogni momento dell'opera, crea meraviglie di finezza nelle grandi scene-romanze e formidabili affrescature teatrali nelle scene d'insieme; quasi bilanciando l'eccessiva neutralità che c'è in scena. Sentiva di poter dire molto di nuovo, Chailly, con quest'opera molto amata: l'esito musicale è stato superiore ai desideri. Anche perché è difficile oggi immaginare una Maddalena migliore di Anna Netrebko. Certo la si vorrebbe un po' più leziosa nel primo quadro e più femmina innamorata e impaurita nel secondo (dove forse s'è frenata anche per non sommergere la voce del marito), ma la «Mamma morta» e tutto il Terzo Atto è da manuale di canto e di gusto interpretativo, oltre che sorretto dalla magnificenza della voce unica. Impeccabile, come presenza scenica oltre che per l'incarnazione emotiva compiuta del suo grandioso personaggio, il Gérard di Luca Salsi, giustamente acclamato. Ben scelta anche la lunga locandina tra cui spiccano Annalisa Stroppa, Gabriela Sagona e Carlo Bosi, incastonati nella visione generale di un'opera che corre e “racconta” per contrasti, per camei, per illustrazioni anche

spicchiole, per sequenze; oltre che per grandi sentimenti. Proprio l'originale dialettica narrativa, ben congegnata già nel libretto, rende speciale *Andrea Chénier*. Ma è stata poco fecondata dallo spettacolo. La regia di Mario Martone, le scene di Margherita Palli, i costumi di Ursula Patzak e le luci di Pasquale Mari sono di classe ma senz'anima. E la trovata scenica di base, una grande piattaforma - «carrillon tragico» girevole costringe troppo spesso i personaggi al proscenico, isolati: non incoraggia l'interazione con le masse, rivoluzionarie e non, che in *Chénier* non sono solo fondali evocativi della storia ma casse di risonanza, e spesso ispiratori morali, delle estreme scelte di vita dei protagonisti.

Angelo Foletto («la Repubblica», 8 dicembre 2017)

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*
Teatro alla Scala

Andrea Chénier, che ha inaugurato la stagione scaligera, può essere considerato a tutti gli effetti una prima assoluta. L'opera di Umberto Giordano, una tempo popolare per le sue "stazioni" liriche, (l' "Improvviso", "Nemico della patria", "La mamma morta", "Come un bel dì di maggio"), al servizio delle grandi voci e di scalmanati loggioni, l'opera che il Regime rilesse con foga tribunizia, affidandosi ai polmoni d'acciaio di generosi tenori (vedi Beniamino Gigli, seconda maniera), torna oggi nella sua veste originale ed autentica. Come non l'abbiamo mai ascoltata. L'obiettivo, perseguito con competenza e tenacia da Riccardo Chailly, che alla Scala aveva già diretto *Chénier* nel 1982 e nel 1983, è stato pienamente conseguito. La decisione di eseguire l'opera con un solo intervallo, tra il II e il III Quadro, ha ribadito la solidità dell'impianto del libretto di Luigi Illica e dell'opera di Giordano. La scelta di non lasciare spazio agli applausi a scena aperta, subito accolta dal pubblico, ha messo anche in risalto un teatro al servizio del dramma. Si è apprezzato così la coerenza di un linguaggio. Nel suo svolgersi la declamazione melodica ora si apre a slarghi melodici di fortissimo impatto ora si organizza in scene composite per la presenza dei protagonisti, delle parti di fianco del coro. Riscopriamo la funzione di ogni singolo personaggio, l'utilità drammatica di Bersi, di Mathieu, dell'Incredibile, della Madelon. I loro interventi non sono un diversivo in attesa di quelle che in gergo si chiamano Romanze. La vocalità stessa, ripulita dai turgori di una tradizione spesso non illuminata, sembra essere ritornata a quelle origini che abbiamo auspicato nel corso del Convegno di Studi, tenutosi alla Scala, il 9 novembre, dove si è cercato di mostrare in che misura la melodrammaturgia dell'attore cantante, caratteristica dello *Chénier*, debba essere ricondotta ad uno stile, in tutto o in parte perdutosi, nel corso del secolo che ci separa dalla prima scaligera del 1896. Chailly ha saputo riscoprire tutto questo e dare pieno risalto ad un'orchestrazione raffinatissima, dove ogni singolo dettaglio è al servizio di un libretto di singolare efficacia. Da un lato c'è nella bacchetta di Chailly la coerenza del racconto che non conosce cedimenti e smagliature, dall'altro quel gusto, tutto suo, di sviscerare

gli impasti timbrici, di indagare i colori, di legarli all'azione, al testo, sempre assecondato dai magnifici complessi della Scala, orchestra e coro, quest'ultimo preparato da Bruno Casoni.

Chailly ha vinto anche la scommessa della scelta di un protagonista che per mesi ha destato infinite discussioni ancor prima che aprisse bocca, reo di essere sponsorizzato (secondo i detrattori) dalla primadonna, di non essere un nome famoso, di essere inadatto a raccogliere il testimone di Del Monaco, di Corelli e di Carreras (i più tre celebri interpreti scaligeri del secondo Dopoguerra), di non potere rivaleggiare con il collaudato Chénier di Jonas Kaufmann, di avere una brutta voce.

Diremo intanto che Yusif Eyvazov non ha brutta voce, ma voce particolare, che si avvantaggia di centri sicuri, schiettamente tenorili e, dunque, scevri da quegli appesantimenti tipici dei tenori inclini allo stile verista. È una voce sincera, ben proiettata in avanti, che supera con facilità l'orchestra e si espande in alto con lucente sicurezza. Ci si sentono la grana e il colore tipici dei tenori russi: chi ha in pratica le voci di Yershov e di Smirnov può ritrovare in Eyvazov il loro sapore, il colore stesso con i riflessi di un argento boreale. Tutto questo giova alla riscoperta di Chénier e del suo canto, allo smarcamento dal Verismo fatto di enfasi, turgore, centri scuri. Lo stile di Eyvazov è limpido, ripulito da dannosi portamenti, la dizione è chiara, nitida; il sostegno della melodia sicuro, con la capacità di addolcire, specie in passi tipici, come l'"Ora soave" croce, ma non delizia, anche di voci illustri, refrattarie al canto ripiegato. La prova dell'avvenuto recupero di un ritratto originale, andato perduto nel tempo, lo si ha proprio nella perorazione del III Quadro, "Passa la nave mia". Questo passo, afflitto da tribunizie esagerazioni, viene risolto da Chailly come una sorta di stupefatta dichiarazione da cantarsi senza enfasi con assoluta pulizia di suono, ritrovando in Eyvazov un ottimo interprete. L'attore è sufficientemente disinvolto e si fa perdonare un *physique du rôle*, che non è esattamente quello di un poeta romantico.

Anna Netrebko si conferma una delle voci, se non la voce più incisiva dell'attuale scena lirica, adatta alla vocalità e alla parte per il colore, per la robustezza, per l'intensità e lo slancio. Ne sortisce così una Maddalena impetuosa eppure tenerissima, capace di passione e dolcezza nell'impeto della "Mamma morta" o del Duetto finale, ma anche di intimi ripiegamenti, per es. nel Duetto con Gérard.

Al centro corposo e risonante, si salda un registro acuto vigoroso, sicuro, spavaldo, dove occorre, al servizio di uno strumento che domina l'orchestra e si espande nella sala, conquistando il pubblico. Si aggiungano l'attrice disinvoltata e l'avvenenza della figura.

Luca Salsi ha dato prova del suo valore vocale, confermandosi il migliore baritono oggi in circolazione, l'unico che sappia dare continuità alla grande tradizione italiana. Ha voce robusta che si spende con decisione nelle perorazioni cui Giordano lo chiama nel I e nel III Quadro, da "Lacrime e sangue" a "Nemico della patria". Canta con quel gusto moderno che rifiuta l'acceso verismo e che ridà al personaggio tutto quell'eroismo da romanzo popolare che o contraddistingue.

Attorno a loro si compone un cast di indubbio rispetto con la Bersi appassionata ed intensa di Annalisa Stroppa, l'azzeccata Contessa di Mariana Pentcheva, l'incisiva Madelon di Judit Kutasi, dal bel colore scuro, il sussiegoso Fleville di Costantino Finucci, il generoso Roucher di Gabriele Sagona, l'Incredibile di Carlo Bosi, che si conferma caratterista di rango superiore, e poi il Fouquier Tinville di Gianluca Breda, il Mathieu di Francesco Verna, l'Abate di Manuel Pieratelli, lo Schmidt di Romano Dal Zovo, il maestro di Casa e Dumas di Riccardo Fassi. Firma lo spettacolo Mario Martone, che si affida alle scene di Margherita Palli, ai costumi di Ursula Patzak, alle luci di Pasquale Mari, alle coreografie di Daniela Schiavoni (partecipa allo spettacolo il corpo di ballo del Teatro alla Scala, diretto da Frédéric Olivieri), alla collaborazione registica di Lorenza Cantini.

Da più parti si sono levate voci per sostenere che quella di Martone non sia una regia. Penso il contrario: che sia un'eccellente regia. Assuefatti a vedere i film che i registi si inventano e sovrappongono alle opere (facili scorciatoie che permettono loro di contrabbandare un mancato approfondimento del dramma), questo allestimento sembra a molti una semplice *mise en scène*. L'azione non viene spostata, i legami tra i personaggi non sono stravolti, Chénier non diventa un poeta sessantottino, non sta su un astronave, non finisce in una clinica. Martone si attiene al racconto. Ben definisce il contrasto tra il vecchio mondo aristocratico e quello nuovo della Rivoluzione. Così l'inizio del I Quadro vede Gérard aggirarsi tra gli invitati al Castello di Cogny immobili come manichini, pronti ad essere decapitati. C'è poi la metafora della Storia che passa con indifferenza, attraverso l'impianto circolare che ruota da un Quadro all'altro senza soluzione di continuità e che macina storie e situazioni, non riuscendo però a stritolare l'amore di Maddalena e Chénier. C'è la metafora degli specchi che, ancora nel I Quadro, non rimandano lo splendore del salone della Contessa, ma le immagini della miseria. Lo specchio torna nel I parte del III Quadro a sottolineare l'illusorietà della realtà, di quello che si vede e che si vorrebbe vedere. Il Tutto, Tribunale e Carcere, ecc., sono raccontati con realismo, mentre l'azione è dipanata con chiarezza. Specie in quel II Quadro, dove in molte regie (non questa) la scena del ponte e delle meravigliose spesso si imbroglia e si fa poco comprensibile. Successo vivissimo.

Giancarlo Landini («l'opera», gennaio 2018)

Verdi e altri, *Messa per Rossini*

INTERPRETI Maria José Siri, Veronica Simeoni, Giorgio Berrugi, Simone Piazzola, Riccardo Zanellato, Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Teatro alla Scala

Pëtr Il'ič Čajkovskij, Sinfonia n. 2

Igor Stravinskij, *Canto funebre, Petruška*

DIRETTORE Riccardo Chailly, Orchestra Filarmonica della Scala, Teatro alla Scala

L'anno rossiniano 2018 inizia in anticipo con l'esecuzione alla Scala della rarissima *Messa per Rossini* (riscoperta nel 1988 ed eseguita poche volte) che Verdi

volle dedicargli *in mortem* nel 1868, chiamando a comporre altri dodici compositori della sua epoca (diventerà un cd Decca). Un'iniziativa molto lodevole, che conferma in pieno il giudizio dello storico della musica Guido Salvetti: l'Unità d'Italia si è compiuta, in musica, sotto il segno dell'aggiornamento. Non celebrando le antiche glorie del melodramma. Sì, è vero, qui i tredici compositori coordinati da Ricordi (formalmente da una Commissione, e probabilmente con la regia occulta verdiana) celebravano Rossini. Ma volevano dimostrare di appartenere anch'essi alla grande cultura sinfonico-corale europea, tra Mozart, Schubert, Brahms. Momenti più schiettamente "operistici", o piccoli saggi d'accademia del contrappunto, non mancano; ma non valgono come sintomo di arretratezza. Invece quella di Antonio Buzzolla (intenso il suo *Requiem e Kyrie*), Antonio Bazzini (un *Dies Irae* idiomático senza stereotipi), Carlo Coccia (un *Lacrymosa* a cappella, poi sinfonico, con un poderoso *Amen*: sperimentale nella forma) o di Lauro Rossi è l'Italia della riscoperta in chiave "progressiva" dell'antico e dell'istituzione delle Società del quartetto: aperta, capace e curiosa. Il pezzo più teatrale è quello di Verdi: il *Libera me* che riutilizzerà nel suo *Requiem*, ma con una conclusione cinerea, affidata al coro maschile: più bella. Riccardo Chailly ha diretto questo ibrido d'autore magistralmente, con accortissima regia musicale (gli stacchi, le pause, o le transizioni, tra un brano e l'altro; il temperamento delle esuberanze individuali), favorendo l'unità stilistica e giovandosi di una splendida prova del coro e dei solisti, tutti all'altezza. Pochi giorni prima il direttore milanese aveva inaugurato la stagione della Filarmonica della Scala con un programma tutto russo. E se la brillante asprezza della sua *Seconda* di Ciaikovskij anticipa le sonorità sferzanti del *Petruška* (versione 1947) posto a conclusione del programma, con una Filarmonica capace di realizzarle ma carente di smalto, a emozionare più di tutti stava lo stravinskiano *Canto funebre* appena ritrovato (fu salvato da un bibliotecario del Conservatorio di San Pietroburgo, che disobbedì agli ordini di un funzionario del partito che voleva venisse distrutto...): omaggio al maestro Rimskij-Korsakov anche nel coloristico gioco tra remoti tremoli degli archi e "magiche" interpunzioni dei fiati, che poi s'infiamma in esaltate visioni sonore non ignare di Scriabin. *L'Uccello di fuoco* era alle porte.

Andrea Estero («Classic Voice», dicembre 2017)

Niccolò Paganini, Concerto n. 2 per violino e orchestra

VIOLINO Anna Tifu, DIRETTORE Marc Piollet, Orchestra Stuttgarter Philharmoniker; Sala Verdi del Conservatorio; Società dei Concerti

È la controversa quanto affascinante figura di Niccolò Paganini, indiscusso genio romantico del violino nonché padre della moderna tecnica violinistica, a segnare il ritorno della violinista Anna Tifu sul palco della Sala Verdi del Conservatorio di Milano. Del genovese "violinista del diavolo" la Tifu interpreta, accompagnata dai Stuttgarter Philharmoniker diretta da Marc Piollet, il Concerto n. 2 in Mi minore op. 7. Ma prima un'accorata dedica ad Antonio Mormone, Presidente e Fondato-

re della Società dei Concerti, a qualche mese dalla sua scomparsa. Il più noto dei concerti firmati da Paganini, *La Campanella*, mette in risalto le doti violinistiche di quella che da tanti è considerata una delle più talentuose esecutrici della sua generazione. Un passato da enfant prodige – vincitrice a soli 8 anni del primo premio con menzione speciale alla Rassegna di Vittorio Veneto – saggiamente trasformato in una carriera che la porta ad essere protagonista delle programmazioni dei templi sacri della musica classica. Nel 2007 vince il concorso internazionale George Enescu di Bucarest. Oggi alle notevoli qualità tecniche e ad un talento innato si aggiungono il gusto interpretativo e l'intensità emotiva di un'artista che cresce e raggiunge la piena maturità espressiva. Quella che le consente di rendere brillantemente, in una gremita Sala Verdi, lo spirito gioioso, seppur denso di momenti intimi e accorati, del capolavoro paganiniano. Il virtuosismo estremo si alterna all'enfasi melodica, la padronanza del suo compagno di viaggio, lo Stradivari "Maréchal Berthier" 1716 ex Napoleone, si trasforma in simbiosi. Il suono corre sempre centrato, rotondo e morbido, trascina e rapisce. L'elegante fraseggio e la musicalità trasformano la musica in racconto. La funambolica scrittura di queste celebri pagine del repertorio violinistico romantico si arricchisce di profondità espressiva ed estrema cura del suono. Il violino canta. La mano corre sulla tastiera. Tra scoppiettanti pizzicati della mano sinistra, rapidissimi colpi d'arco, corde doppie, armonici artificiali ed estensioni estreme, le acrobazie richieste all'esecutore si alternano a momenti di grande lirismo prevalentemente in quarta corda. Il vademecum della tecnica violinistica espresso nei 24 Capricci diventa concerto. L'equilibrio tra solista e orchestra denota una notevole intesa: l'accompagnamento supporta sapientemente, senza mai prevaricare, i desiderata del solista. Il bis è ancora virtuosismo con *Les Furies* dalla Sonata n. 2 di Eugene Ysaÿe. Virtuosismo che mai prescinde dal senso espressivo e musicale.

Luisa Sclocchis (www.amadeusonline.net, 6 dicembre 2017)

Recital

Musiche di Scarlatti, Ravel, Liszt; PIANOFORTE Lucas Debargue; Sala Verdi del Conservatorio; Associazione Serate Musicali

Preceduto da una fama che derivava dalla sua mancata vittoria al "Čajkovskij" di Mosca del 2015 – anzi al suo piazzamento al quarto posto – e noto a tutti gli appassionati per la già fiorente messe di video presente su YouTube, che testimonia tutte le fasi del concorso e altre sue apparizioni in concerto – Lucas Debargue è finalmente approdato anche a Milano grazie alle cure delle Serate Musicali, che non si sono lasciate sfuggire l'occasione di presentare in stagione un pianista dalle caratteristiche così insolite. Che il venticinquenne Debargue si collochi una spanna al di sopra di qualsiasi concorrente che naviga attorno alla sua età è un fatto innegabile: qui oltre allo strumentista sopraffino c'è anche un talento artistico di prim'ordine, che ha tuttavia ancora bisogno di un assestamento per i motivi che ora andiamo a considerare.

In linea del tutto generale Debargue mostra una padronanza del mezzo assoluta, che gli permette innanzitutto di estrarre dei suoni di una qualità che non ascoltavamo da tempo immemorabile, oltretutto da un pianoforte buono ma non di qualità eccelsa. Una pulizia di suono fuori dall'ordinario, con un uso accorto e molto parco del pedale di risonanza si accompagna in Debargue al dominio di gran parte delle difficoltà puramente manuali, più che sufficiente per permettergli di raggiungere i propri ideali interpretativi, cosa che è stata ampiamente dimostrato in Ravel e un poco meno in Liszt, dove le ragioni della forma spesso tendevano a essere sopraffatte da una visione personale, pur intelligente e accattivante. Il programma si è aperto con quattro sonate di Domenico Scarlatti scelte secondo una tradizionale alternanza tra numeri in tempo lento e veloce, cosa che da un pianista insofferente alle regole come Debargue forse non ci saremmo aspettata. Del resto certo Scarlatti ha da sempre solleticato gli estri di artisti controcorrente, da Horowitz a Pogorelich. Insolita è stata la Sonata scelta per rompere il ghiaccio, la pur bella anche se poco nota κ 208 in La maggiore. Stranezze si sono ascoltate nella κ 24, dove Debargue sembra avere interpretato (a meno dell'esistenza di qualche nuova edizione a noi sconosciuta) in maniera del tutto personale alcune sezioni, trasformate in intermezzi in tempo lento, e alcuni arpeggi che diventavano violente strappate di chitarra. La scelta poi della Sonata in Re minore κ 141 è stata molto coraggiosa, dato che questa pagina estremamente virtuosistica per le note ribattute e i salti è oramai da decenni appannaggio assoluto della Argerich. Anche in questo caso il giovane pianista non si è affatto piegato ai confronti e ha addirittura sottolineato nuovamente le bellissime peculiarità armoniche di un piccolo capolavoro che la pianista argentina suona oggi forse contro voglia e con un certo atteggiamento di sufficienza per soddisfare alla richiesta unanime di "bis".

Il programma continuava con quel *Gaspard de la nuit* che già si conosceva perché ingrediente infallibile delle prove del pianista al concorso moscovita. E qui le meravigliose qualità timbriche di Debargue sono venute alla luce in maniera impressionante, tanto che dallo Steinway il pianista ha saputo estrarre suoni che, nella stessa pagina, abbiamo ascoltato dal vivo solamente da Michelangeli e da Pogorelich. In *Gaspard* l'elemento formale non è così evidente, tranne forse che nel secondo movimento, e il pianista francese ha potuto giocare come voleva quello inventivo, con un fraseggio assai personale, dominando il capolavoro raveliano come pochi oggi sono in grado di fare.

Nella Sonata in Si minore di Liszt qualche problema è insorto nel momento in cui Debargue ha piegato a volte le ragioni della forma ai contenuti descrittivi che sono comunque ben presenti in questo capolavoro che si regge sulle figure di Faust, Mefistofele e Margherita, e quindi alle proprie scelte interpretative spesso controcorrente. Se e come Debargue possa addentrarsi in altro repertorio più classico, dove il pianista deve per forza fare i conti con elementi strutturali che si fanno essi stessi poesia lo vedremo in seguito, ad un prossimo appuntamento che speriamo venga programmato anche da noi in tempi brevi. I momenti più rischiosi e perigliosi della Sonata sono stati peraltro superati con grande sicurezza e con un'intelligentissima pianificazione del gesto che riusciva a

combinare la precisione del bersaglio con una evidente dose di rischio che rende sempre elettrizzante l'esecuzione di qualsivoglia passaggio strumentale di proverbiale difficoltà. È sicuramente piaciuta la scelta da parte di Debargue, secondo una tradizione sposata dal grande Arrau, di considerare l'improvvisa smorzatura dell'ultimo suono del capolavoro lisztiano, senza pedale, come il brusco risveglio da un lungo sogno fatto di tenerezze amorose, esaltazioni supreme, minacce terrificanti. Un bis di Satie e un'improvvisazione jazzistica hanno chiuso una serata di grande successo, non certo premiata dall'affluenza di un grande pubblico che oggi sempre più spesso si reca ai concerti senza avere la minima idea di chi e che cosa vada ad ascoltare.

Luca Chierici (www.ilcorrieremusicale.it, 2 febbraio 2017)

Recital

Musiche di Mompou, Grieg, Barber, Čaikovskij, Rachmaninov, Chopin; PIANOFORTE Daniil Trifonov; Sala Verdi del Conservatorio; Società del Quartetto

Con una notevole affluenza di pubblico si è aperta l'altra sera la stagione della Società del Quartetto di Milano: lunghe file alla biglietteria e persino all'entrata per gli abbonati o coloro che erano già in possesso del biglietto, per cercare di sistemare tutti gli ascoltatori in una sala che fino a non molti anni fa si riempiva molto facilmente anche in assenza di "eventi mediatici". L'evento dello scorso martedì consisteva nel ritorno milanese di un pianista, oggi ventiseienne, che fa certamente discutere e che rappresenta una delle voci più interessanti in un panorama affollatissimo sì di giovani e meno giovani leve, ma anche di strumentisti che esibiscono quando va bene solamente punti di forza legati alla mera abilità manuale.

Di Daniil Trifonov ci eravamo occupati qui un paio di volte: la prima in occasione del suo debutto milanese per le Serate Musicali nel 2012 e successivamente in occasione di un suo recital del 2014 al Festival di Verbier. Già a partire da quegli appuntamenti si era notato come le qualità pianistiche e musicali di Trifonov gli permettessero di eccellere indipendentemente dalle caratteristiche dei programmi da lui presentati, un privilegio concesso a pochissimi e al quale si somma oggi un ulteriore tassello, ossia la capacità da parte sua di far apparire ancora più importanti dei testi che obiettivamente non rientrano nella categoria del "capolavoro". Non è stata impresa da poco, per Trifonov, il tenere inchiodato il pubblico in sala nella prima parte del recital, per quasi un'ora, suonando pezzi non di qualità eccelsa, legati tra loro solamente dal tema dell'omaggio a Chopin.

Non solo, Trifonov rivede spesso *pro domo sua* i testi affrontati per comunicare verità che sono forse nascoste nei testi medesimi ma che risultano soprattutto chiare e talvolta sconvolgenti per il *suo* modo di sentire. E tutte le sue scelte sono portate avanti con un grado di immedesimazione tale che alla fine strappa l'applauso indipendentemente dalle giustificazioni teoriche che stanno o meno alla base delle scelte medesime. È un applauso che prescinde probabilmente dalla

bravura, dal suono sempre molto curato, se vogliamo anche dal look altrettanto curato del ragazzo, e che trova la sua giustificazione nella totale sua assertività, nella convinzione con la quale egli presenta ciò che ha da dire. Viene in mente – anche se in questo caso l'esempio di confronto proviene da un pianista lontano anni luce da Trifonov – ciò che diceva Arrau del proprio modo di sentire e interpretare la musica: “se il pubblico è d'accordo, bene, se non è d'accordo ... va bene lo stesso!” A patto, appunto, di essere fermamente convinti di ciò che si fa, e di farlo bene. Trifonov non è certo il primo giovane interprete che si rivolta contro l'eccesso di rigore e il rifiuto di ogni personalizzazione tipiche del contesto culturale degli anni Sessanta e Settanta, dominato dalle figure importantissime di artisti come Pollini, Ashkenazy e Brendel. È una tendenza alla ribellione che negli anni Ottanta trovò forse come primo autorevole sostenitore l'indisciplinato Pogorelich, e che oggi viene sposata da molti giovani, attenti però a non cadere in eccessi che potrebbero costare loro soprattutto l'eliminazione dalle fasi competitive dei concorsi più importanti. Non a caso nel 2010, allo “Chopin”, a Trifonov venne riservato solamente il terzo posto e solamente un anno più tardi, a carriera già intrapresa con successo, il pianista conquistò la prima posizione al “Rubinstein” di Tel-Aviv e al “Čajkovskij” di Mosca. Al di fuori dell'impegno nei concorsi, Trifonov si lascia però andare ad arbitri nel rispetto puntuale dei testi, arbitri che alla fine si tramutano in altrettanto notevoli punti di forza espressivi.

Nel programma presentato al *Quartetto* e parzialmente derivante dal proprio ultimo cd, Trifonov ha dunque presentato nella prima parte pagine che ruotavano attorno al nome di Chopin e nella seconda due titoli originali del musicista polacco. E si è avuta l'impressione che le pagine di Mompou, Grieg, Barber, Čajkovskij, Rachmaninov risuonassero al meglio proprio per l'abilità del pianista nell'utilizzare una palette timbrica, coloristica straordinaria che non solo deliziava la platea ma che gli permetteva di individuare preziosissimi sonori che tutto sommato proiettavano questi testi in un contesto a loro parzialmente estraneo. Horowitz (qualche tratto del grandissimo collega è pur presente in Trifonov) e altri mitici pianisti della cosiddetta “golden age” erano in grado di far risuonare come grandi capolavori anche pagine francamente innocue. Sottolineare, come è successo l'altra sera, passaggi di notevole modernità in Grieg, impiegare tempo e fatica per studiare le lunghe Variazioni di Mompou sul settimo Preludio di Chopin (quello assimilato da Alfredo Casella a una scena *en ralenti* di un film di René Clair), districare le non sempre chiare linee di un Notturno di Barber, costituivano non un vezzo momentaneo, bensì una scelta di ricerca consapevole – anche se non sempre condivisibile – su testi insoliti. E qui appunto il pubblico ha premiato proprio l'atto della ricerca e il risultato in termini sonori più che la bellezza presunta dei pezzi in programma. Le Variazioni sul tema del Preludio in Do minore di Chopin, scritte da Rachmaninov, erano già da anni nel repertorio di Trifonov. Non si è trattato anche questa volta di una esecuzione integrale: il pianista salta diversi numeri senza con questo diminuire la difficoltà complessiva dell'impresa, come si diceva una volta per le Brahms-Paganini di Michelangeli, anch'esse tagliate qua e là. Trifonov domina

comunque questo testo con la sicurezza tecnico-interpretativa che gli proviene anche dall'appartenenza da quell'insieme di fattori che vanno sotto il nome generico di "scuola russa".

Anche nella seconda parte Trifonov non ha tutto sommato inventato nulla di nuovo. Le Variazioni op.2 sul tema del "Là ci darem la mano" è un pezzo di resistenza attraverso il quale il giovane Chopin concertista mostrava al pubblico ciò di cui era capace, pur all'interno di un contesto di eleganza sovrappiù e di straordinaria autoironia. Trifonov non ha qui rispolverato la versione alternativa della quarta variazione (la eseguiva Michael Ponti, anche se attraverso una gradazione di inevitabili errori) ancora più difficile della già impervia versione definitiva. Nella grande Sonata in Si bemolle minore, la marcia funebre condotta dal *pp* al *ff* e viceversa è un luogo ben noto all'ottocento romantico e ripresa tuttora da tanti pianisti. Si tratta nient'altro che di una visualizzazione narrativa del cammino di un corteo funebre che giunge da chissà dove e si perde poi nel nulla dopo avere giustificato sia un climax sonoro parossistico corrispondente al passaggio del corteo davanti ai nostri occhi che il commovente motivo consolatorio del Trio in "maggiore": semplice come l'uovo di Colombo, ma è una scelta che fa sempre il suo effetto. E se a certo pubblico è venuto un mancamento nella stretta del primo movimento della Sonata stessa, con un Trifonov impegnato allo stremo – lo crediamo per davvero – anima, corpo e ciuffo svolazzante di capelli, beh si tratta di uno dei luoghi più intensi di tutta la letteratura pianistica e non conosciamo grande artista che non abbia puntato qui tutte le carte della propria retorica *anche* per ottenere un effetto dirompente sugli astanti. Si consiglia a quel pubblico di andare ad ascoltare una delle tante registrazioni live di Michelangeli per capire cosa si possa ulteriormente estrarre da quell'esempio di creatività debordante. A Chopin Trifonov è ritornato nei bis, con l'esecuzione del Largo dalla Sonata per violoncello e pianoforte op. 65 nella trascrizione di Alfred Cortot (il sublime pianista lo avrebbe centellinato con ben altra qualità di suono e di fraseggio, ma purtroppo questa è una supposizione che possiamo solamente immaginare, in assenza di un documento sonoro registrato). È stata poi la volta della *Fantaisie-Improptu* op. 66, quella di cui Artur Rubinstein si aggiudicò un manoscritto pagato fior di quattrini, scelta sia per giustificare la sua citazione all'interno delle Variazioni di Mompou che per mettere in mostra una bellissima qualità di cantabile.

Un'ultima osservazione mi sia concessa relativamente al look del concertista. Affascinante, se non bellissimo, Trifonov richiama oggi uno dei tanti ritratti dei giovani romantici in odore di trasgressione. Restando in campo musicale mi viene in mente un bel disegno che raffigura il primo Alkan, pianista-compositore "maledetto" che di Chopin fu anche amico (per quanto lo si potesse essere). Molto curato nell'immagine, Trifonov si fa fotografare con le *sneakers* appoggiate alla panchetta nera del pianoforte e si presenta al pubblico con una barba fintamente incolta "alla Gergiev" e il capello con una frangia dove la misura dei singoli ciuffi è millimetricamente curata da chissà quale *barber shop* di grido. Come sono cambiati i tempi! Mi tornavano alla mente i pianisti di area

russa che venivano invitati in Italia nei primi anni Settanta dagli Euroconcerti di Mario Seno e che frequentavano talvolta la casa di Antonio Mormone, prima ancora che l'imprenditore si lanciasse nell'avventura della Società dei Concerti. Lazar Berman, tra un Momento musicale di Rachmaninov e una Tarantella di Liszt suonati in soggiorno, chiedeva disperatamente di telefonare a casa, cosa che il sospettosissimo *Goskonzert* gli impediva di fare in libertà, consultando un ingombrante orologio da polso da quattro soldi. Boris Bloch si pettinava i capelli arruffati davanti allo specchio dell'ingresso con una spazzoletta estratta da chissà dove, distruggendo con quel gesto persino la magia degli estratti dalle lisztiane *Reminiscences de Figaro* accennate poco prima. Bella Davidovich, apparsa le prime volte con una misera pettinatura tenuta insieme da forcine, si presentava qualche anno dopo, emigrata in Occidente, con una acconciatura ultimo grido (ma suonava molto meglio prima). Insomma, squarci di esistenze trascorse non certo nell'agiatezza dei colleghi europei o americani ma forse per questo più vere e genuine. Tutto cambiato con la *Perestrojka/Glasnost* e la globalizzazione? Certo e probabilmente in meglio. Ma vi assicuro che certe emozioni e certi ricordi musicali di quegli anni me li tengo ben stretti.

Luca Chierici (www.ilcorrieremusicale.it, 20 ottobre 2017)

Montepulciano

Antonio Salieri, *Il mondo alla rovescia*

INTERPRETI Claudio Mugnaini, Eleonora Contucci, Cecilia Bagatin, Adina Vilichi, Alfonso Zambuto, Francesco Samuele Venuti, Jin Chen; DIRETTORE Domenica Giannone; REGIA Matelda Cappelletti; Orchestra Poliziana; Corale Poliziana; SCENE E COSTUMI Studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, FONDALI PITTORICI Gianfranco Bresci; LUCI Pietro Sperduti; Teatro Poliziano; Cantiere d'Arte di Montepulciano

Da quarantadue anni il Cantiere d'Arte di Montepulciano marcia ancora sul percorso iniziale tracciato da Henze: mettere in scena rappresentazioni raramente presenti in altri cartelloni, coinvolgendo come parti attive le forze locali. L'ultima tappa di quel percorso non si esime dalle connotazioni originarie. Infatti, sul palcoscenico del Teatro Poliziano si svolge la vicenda de *Il mondo alla rovescia*, bizzarro e divertente dramma giocoso musicato da Antonio Salieri su libretto di Caterino Mazzolà, ispiratosi a Goldoni, e già oggetto di attenzione da parte di Baldassarre Galuppi; al Poliziano si sceglie il rifacimento di Vienna del 1795, nell'edizione critica curata da Elena Biggi Parodi.

Inconsapevole anticipatrice di certi capovolgimenti attuali sulla sudditanza uomo - donna, nonché mira di altri movimenti femministi degli anni '60 del secolo scorso, la *pièce* narra di un'immaginaria isola dove vige un rigoroso matriarcato: gli uomini, totalmente assoggettati, svolgono lavori di cucito ed altri compiti normalmente appannaggio delle donne; le isolate dominatrici sono capeggiate dall'anziana Generala (un brioso e frizzante Claudio Mugnaini in un ruolo *en travesti*). Sull'isola naufraga un aitante straniero, il Conte (un poliedrico e convincente Francesco Samuele Venuti), destinato a suscitare la presunta sopita passionalità delle donne. È la spigliata ed apparentemente insensibile Colonnella (una Eleonora Contucci al meglio della propria professionalità vocale e scenica) a subire improvvisamente il fascino dell'uomo, muovendogli *avances* senza mezzi termini e suscitando la gelosia della Generala, coadiuvata nei propri intrighi dalla spavalda Ajutanta Maggiore (la disinvolta Cecilia Bagatin). Insieme al Conte, però, è naufragata sull'isola pure La Marchesa (una Adina Vilichi dalla buona preparazione scenico-vocale), la quale non disdegna affatto le aperte manifestazioni di interesse ricevute dagli uomini, anch'essi improvvisamente

pervasi da atavici desideri. Attraverso numerosi equivoci, colpi di scena ed eloquenti ambiguità, ogni intrigo si risolve nella formula più appropriata per restituire alla naturalezza primigenia compiti e ruoli, veicolando quel ritorno attraverso un messaggio di pace.

Tra il resto del cast – selezionato in collaborazione con il Conservatorio di Firenze – ricordiamo Alfonso Zambuto (Amaranto) e Andrea Jin Chen (Comandante / Gran Colombo) e la briosa verve di Fabio Marchesi (Girasole). Tutti si contraddistinguono per la singolare abilità scenica, grazie alla scorrevole ed arguta regia di Matelda Cappelletti improntata su un impianto visivo ispirato alla tipica iconografia settecentesca dal fiabesco sapore arcadico; la scenografia, assai funzionale all'intero spettacolo, è realizzata dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

L'orchestra Poliziana (formata da elementi tutti under 18), proviene dagli studenti della locale scuola di musica; la Corale Poliziana, istruita da Judy Diodato, contempla numerosi amatori: strumentisti e coro ottengono un risultato accettabile considerando la realtà ed il contesto dell'intera produzione. A dirigere l'opera la pur giovane Domenica Giannone: la bacchetta si impegna al massimo per ottenere un risultato apprezzabile e degno della filosofia henziana seppure, in questo caso, rischi di stemperarsi per la candida pretenziosità nell'affidare partiture impegnative a chi manchi – inevitabilmente – di necessaria esperienza formativa acquisibile con il tempo. Completo successo.

Roberto Del Nista («l'opera», settembre 2017)

Napoli

Richard Strauss, *Elektra*

INTERPRETI Sabine Hogrefe, Renée Morloc, Manuela Uhl, Michael Laurenz, Robert Bork; DIRETTORE Juraj Valčuha; REGIA Klaus Michael Grüber ripresa da Elena Hammer; SCENE E COSTUMI Anselm Kiefer; Teatro di San Carlo

Il 3 dicembre 2003, regnante Gioacchino Lanza Tomasi, andava in scena al San Carlo l'*Elektra* "di" Anselm Kiefer, insignita l'anno seguente del Premio Abbiati. Anche quelle poche volte che la produzione napoletana fu ripresa in altri teatri (come la Fenice e il Real madrilen), la critica unanime rilevò la forte qualità centripeta della scenografia ideata dal poliedrico artista tedesco per il suo debutto operistico: una sezione di piramide capovolta, alta 11 metri e formata da quattro piani di vecchi *containers* in simlimento bianco-sporco. Sulle sue corrose superfici si aprono porte come nere occhiaie dietro cui si cela il delitto; nel cortile fermenta il lutto ossessivo di una ferita che solo potrà sanarsi con la nemesi cruenta. Ai piani intermedi brulica la comune umanità spettatrice; poche ma fatali le interazioni fra i diversi livelli.

Data per scontata la corrispondenza fra questa organizzazione gerarchica dello spazio e la claustrofobica drammaturgia di Hofmannsthal, l'esegesi si è sbizzarita a trovarci arcane corrispondenze simboliche. Con gli storici sensi di colpa della Germania uscita distrutta dal regime hitleriano, tema onnipresente nella poetica di Kiefer. Con le nuove apocalissi di questo nostro scorcio di millennio: la caduta del Muro di Berlino, la guerra infinita in Medio Oriente, il cratere di Ground Zero. Con la stratigrafia dell'Io nei termini di una vulgata freudiana che ormai si è fatta stucchevole per l'abuso perpetrato da accademici, portinaie e soprattutto – Dio ce ne scampi – registi "di genio". Si aggiunga che la geometrica scansione di trabeazioni e paraste ha molto in comune con l'austero stile dorico; vuoi autentico, vuoi stilizzato dalle dittature totalitarie.

Ambiguità e polisemia si addicono alla grande opera d'arte, e tale a noi sembra il palazzo neo-miceneo di Anselm Kiefer: una scultura effimera che vorremmo vedere eternata nel tufo sulle pendici del Parco del Vesuvio, a scorno dei miopi modernisti odierni e confusione degli archeologi di un lontano futuro. Per ora sono tornati ad abitarla i fantasmi della tragedia sofoclea, nella regia di Elena Hammer fedelmente ripresa da quella del suo defunto maestro Klaus Mi-

chael Grüber e sotto la direzione musicale di Juraj Valčuha, qui esordiente nella sua veste di principale direttore del San Carlo. Un debutto nell'insieme assai felice per la capacità del maestro ceco di contemperare i furori dissonanti, l'armonia politonale e la timbrica brutalista con le sottigliezze cromatiche e gli abbandoni melodici che nella scrittura di uno Strauss ancora avanguardista preludono alle nostalgie restauratrici della maturità. Come a dire *Salome* e *Rosenkavalier* in una sola serata. L'umorale orchestra napoletana, molto sensibile alla qualità del podio, corrispondeva in pieno all'impulso; del coro, collocato in quinta, si udiva meglio la sezione femminile. Ma certo sarà un caso.

Fra i solisti brillava Manuela Uhl, Chrysothemis di ricco colore, ottima proiezione, talento belcantista e presenza fisica attraente. Scura e mastina come da copione la Klytämnestra di Renée Morloc, altrettanto adeguato al ruolo di untuoso tiranno il tenore Michael Laurenz (Aegisth), timbro profondo e varietà di pathos nel basso Robert Bork (Orest). Un discorso a parte per Sabine Hogrefe, chiamata a sostenere due serate su quattro del micidiale ruolo eponimo in alternanza con Elena Pankratova. Soprano drammatico di colore non bellissimo ma peculiare, rodata vocazione wagneriana: sulla carta una scelta sicura. All'atto pratico, benché dotata di volume e intensità, pareva più un mezzo con qualche nota aggiunta in acuto; però faticosa, mal connessa ai centri e spesso vibrante all'eccesso. Figura e costume non aiutando, la sua Elektra parve più zia che non sorella della splendida Chrysothemis. Nella folta schiera dei comprimari una menzione merita almeno la Terza Ancella di Christine Knorren.

Carlo Vitali («Musica», giugno 2017)

Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Čarodejka*

INTERPRETI Marija Bajankina, Liubov Sokolova, Nicolaj Emcov, Jaroslav Petrjanik, Aleksej Tanovickij; DIRETTORE Zaurbek Gugkaev; REGIA David Pountney; SCENE Robert Innes Hopkins; COSTUMI Tatiana Noginova; COREOGRAFIA Renato Zanella; LUCI Giuseppe Di Iorio; Teatro di San Carlo

Il Teatro San Carlo, cuore pulsante della Napoli lirica, da qualche tempo si va imponendo all'attenzione per una programmazione fuori dal comune. Se da una parte esigenze di mercato (discutibili invero) aprono il più antico sipario lirico italiano anche alla epifania nostalgica di Maradona, dall'altro per fortuna la programmazione accanto al dovuto repertorio lascia spazio nel cartellone a titoli di grande interesse, come recentemente la celebrativa *Zenobia* di Paisiello della scorsa stagione, l'inaugurale *Otello* di Rossini, il *Siroe* di Vinci al Teatro di corte di Palazzo Reale a fine aprile, l'opera comica *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* di Cimarosa a inizio luglio alla Reggia di Caserta o infine l'*Olimpiade* di Leo a novembre. Intanto, per dimostrare che non di solo Settecento vive Napoli, ecco approdare dal São Carlos di Lisbona (2002) in prima italiana la produzione del Teatro Mariinskij di Pietroburgo della dimenticata opera *Čarodejka*, ossia *La maliarda* (o anche *L'incantatrice*) di Piotr Il'ic Čajkovskij. Un'opera non certo minore a giudicare dalla

mole del lavoro (quattro atti per oltre tre ore di musica) e dal fatto che, andata in scena al Mariinskij nel 1887, si colloca come matura terzultima fatica lirica del maestro russo, seguita solo dalla stupenda *Dama di picche* e da *Jolanta*. Al contrario della tragedia originale in cinque atti di Ippolit Spazinsky, che ne aveva tratto il libretto, l'opera non ebbe grande fortuna nonostante la vicenda della povera Natasha, detta Kuma, accusata ingiustamente di essere una fattucchiera ma fedele sino al tragico epilogo al suo sentimento di amore per il giovane Iury, fosse nelle corde di Pëtr Il'ič. Il fatto è che, forse completamente ammaliato dalla vicenda ambientata nel crepuscolo di un sinistro crepuscolo del Medioevo (XV secolo), in cui avvertiva probabilmente dei riferimenti autobiografici (l'amore puro e impossibile che porta alla morte), il musicista non tagliò abbastanza il verboso polpettone imbandito dal librettista (che pur non possedeva le capacità drammaturgiche di un Puškin che tanto avevano giovato sia all'*Onegin* che poi alla *Dama di picche*). Kuma, giovane bellissima e seducente, è oggetto di un amore folle da parte dell'anziano principe Kurljatev. In lei Čajkovskij vede, come in *Carmen* o *Traviata*, bellezza e forza morale in una forma brutale, come dichiara in una lettera alla prima interprete del ruolo. La principessa Evprasia medita vendetta e spedisce il figlio Iury ad ucciderla, ma questo, di cui Kuma è segretamente innamorata, se ne innamora a sua volta. Dietro l'angolo però c'è l'epilogo tragico con Kuma che accetta un bicchiere di acqua avvelenato da una sconosciuta (la principessa velata) ed il principe padre che uccide il figlio divenuto rivale in amore.

Il regista inglese David Pountney colloca l'azione quattro secoli dopo, ovvero all'epoca di Čajkovskij con uomini in frac e tuba ed in una monocamera dalle squadrate strutture architettoniche albertine: il Primo Atto si svolge in una sorta di Casa di piacere elegante con molte grissette a corona di Natasha (Kuma). La stessa stanza diversamente addobbata rappresenterà poi il palazzo principesco e il boudoir dell'ammaliatrice suo malgrado, quasi a mettere a confronto l'ipocrisia borghese con la purezza dei sentimenti della disinibita Kuma, la fedeltà amorosa con l'adulterio. A dirigere un cast ovviamente tutto russo era il giovane Zaurbek Gugkaev, mentre nei ruoli principali si distinguevano Marija Bajankina come vibrante ed appassionata Kuma, Liubov Sokolova come determinata principessa, Nicolaj Emcov come cangiante principe Yuri, Jaroslav Petrjanik come inebetito e violento Kurljatev per non dire di tutti i ruoli secondari a partire dall'ambiguo diacono Mamyrov (Aleksij Tanovickij) con tratti di mezzo carattere. Motivi di interesse musicali alcune arie e duetti, il bel coro in pianissimo (Per una tragedia come questa troppo piccolo è il mondo) che invece di chiudere in dissolvendo l'opera sbocca nell'ultima prolissa e quasi verista tirata del disperato e furioso Kurljatev, l'ingresso specie nel Primo Atto di motivi corali popolari. L'autore cerca di realizzare una certa unità tra il declamato e il canto lirico, anche se spesso il primo prevarica sul secondo, talora sembra occhieggiare al *drame lyrique* francese di Gounod o Massenet o a qualche nuance verista se è vero che Ciaikovsky era rimasto ammaliato dai colori e dalla vicenda della *Carmen* di Bizet.

C'è poi un'ultima inquietante concomitanza carica di presentimenti: Kuma, colpevole di un amore impossibile, muore per aver bevuto inconsapevolmente

un'acqua avvelenata, proprio come sarebbe accaduto, secondo una certa tradizione biografica, al compositore sei anni dopo in clima di dilagante colera a Pietroburgo. E qui il cerchio dell'arte e della vita si chiudono davvero.

Lorenzo Tozzi («Il mondo della musica», maggio 2017)

Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*

INTERPRETI Emily Magee, Roberto Aronica, Claudio Sgura, Bruno Lazzaretti;
DIRETTORE Juraj Valčuha; REGIA, SCENE E COSTUMI Hugo De Ana; LIGHT DESIGNER Vinicio Cheli; Teatro San Carlo

Ha optato per un progetto naturalistico Hugo De Ana, firmatario di regia, scene e costumi della *Fanciulla del West* che ha inaugurato il cartellone del Teatro di San Carlo. E dire che nel tempo il regista argentino ci ha abituato, invece, a idee non convenzionali. Rispetto al gusto dei giorni nostri, il soggetto pucciniano è comunque problematico da mettere in scena. Infatti erano oltre quarant'anni che mancava dal palcoscenico napoletano, e anche altrove non è che appaia di frequente. De Ana ha quindi disegnato un West dotato di tutto l'armamentario oleografico, tra saloon, capanna nei boschi, quadro finale con tanto di diligenza da un lato. E non si è negato una continua ostentazione di Colt e Winchester. Incisiva però la conduzione del complesso movimento dei personaggi, molti, considerando anche quelli minori che affollano prima e ultima scena. Tutti ben scanditi ognuno nella propria specifica dimensione, come la partitura richiede. L'effetto d'insieme è apparso tuttavia un po' pesante, per via dell'ambientazione di maniera. Fortuna che sul podio c'era Juraj Valčuha, da poco insediato al San Carlo come direttore musicale, e al suo primo cimento operistico in quest'illustre teatro. Valčuha ha condotto solisti, orchestra e coro (quest'ultimo ben preparato da Marco Faelli) con impeccabile sicurezza, decisiva in una partitura così difficile. La sua direzione ha saldamente tenuto in pugno il complicato intreccio, in palcoscenico, tra interventi di protagonisti e comprimari. E ha ottenuto dall'orchestra un raffinato compendio di risorse espressive, sia nella policroma gamma di colori sia nella varietà di dinamiche, richieste dal capolavoro di Puccini. Dei tre interpreti principali, si è distinto Claudio Sgura che ha conferito al suo Jack Rance adeguato peso vocale, colore omogeneo, e quella personalità ossessiva che è stata sottolineata dalla lettura di De Ana. Bravo anche il tenore Roberto Aronica, ben calato nel ruolo di Dick Johnson, suggellato degnamente dal "Ch'ella mi creda libero e lontano" del Terzo Atto. Meno convincente è risultata proprio la protagonista, Minnie, alla quale ha dato voce Emily Magee. Una voce che, avvezza ad altro repertorio, soprattutto straussiano, qui non è apparsa pienamente in parte, per eterogeneità di colori fra un registro e l'altro, sottolineata da più di un acuto stridente. Meritano la citazione almeno alcune delle seconde parti: Bruno Lazzaretti, Nick, Gianfranco Montresor, Sonora, Paolo Orecchia, Sid, Carlo Checchi, Jake Wallace.

Francesco Arturo Saponaro («Classic Voice», gennaio 2018)

Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*
Teatro San Carlo

Forse la *Fanciulla del West* di Puccini non è un melodramma, ma una sinfonia che va anche cantata. L'ha pensato qualche direttore del passato, e sembra crederlo anche Juraj Valčuha, bacchetta principale del San Carlo che ieri, per la prima volta da quando è a Napoli, ne ha inaugurato la stagione lirica. Non che lui si disinteressasse delle voci per dedicarsi innanzitutto alla buca. Anzi, la sua lettura (ascoltata alla prova generale) è più che mai propizia a chi sta in palcoscenico, perché chiede a tutti, in una partitura che pretende l'accordo corale di ogni forza in campo, di pensare alla musica prima che al teatro. Senza eccessi plateali, dunque, e senza concitazione plebea. Come risultato raggiunge una teatralità ponderata che pone la *Fanciulla* al giusto mezzo tra naturalismo e decadentismo, dando risalto alla lucida modernità della scrittura e a una certa astrazione vitrea decisamente novecentesca. Questo avviene perché lo slovacco Valčuha affronta Puccini senza avere i piedi piantati nella tradizione operistica italiana, con quel che spesso ciò comporta in termini di malinteso senso della tradizione, ma se ne appropria attraverso Mahler, Debussy, Strauss, Janáček (tutti autori pressappoco coetanei del compositore lucchese) e addirittura Stravinskij. Perciò, più che vedervi solo voci sveltanti su un colorato tessuto orchestrale, Valčuha coglie la molteplicità di costellazioni timbriche e ritmiche presenti in ogni parte di *Fanciulla*, suonata o cantata che sia, e i loro nessi unitari. L'incisività drammatica, che certo non difetta alla sua interpretazione, è ottenuta rifuggendo qualsiasi forzatura grossolana di passionalità equivoca. Il protendersi verso l'oggettività non significa freddezza. Autocontrollo che ottiene anche dall'orchestra in stato di grazia; ed esattezza nell'incidere ogni spigolo ritmico, nell'affilarne gli spunzoni, nell'esaltare le trasparenze e gli accostamenti divisionistici dell'ordito strumentale, nel far parere gli archi di avorio o di ambra all'occorrenza, nel graduare con bagliori differenti ogni situazione, nel prendersi tutto il tempo che serve per dare respiro alla narrazione sonora. Quindi è naturale che qui la Minnie di Emily Magee rinunci a fare troppo il maschiaccio nel suo saloon e sappia invece ritrovare l'innocenza di fanciulla che mai ha baciato uomo. Il lui che la inizia all'amore (il tenore Roberto Aronica) se la merita proprio una così: è della stessa pasta, un mite che deve fingersi duro se vuol essere un bandito credibile. Perfino lo sceriffo di Claudio Sgura, se pure arrischia qualche villania vocale, abbassa subito la cresta. L'ambientazione western, nell'allestimento firmato Hugo De Ana con le luci di Vinicio Cheli, è come ci si immagina debba essere, e con momenti di poesia dati dai fermo immagine della combriccola di cercatori d'oro attorno ai protagonisti in estasi.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 12 dicembre 2017)

Novara

Concerto sinfonico

musiche di Puccini, Wagner, Mahler;

DIRETTORE Matteo Beltrami; SOLISTA Anna Maria Chiuri; Orchestra Virtuosi Italiani; Teatro Coccia

È un periodo particolarmente radioso per la musica a Novara. La recente nomina di Matteo Beltrami alla guida Teatro Coccia sta iniziando a dare i suoi frutti riportando all'onore del mondo l'importante tradizione musicale cittadina: oltre al Coccia – inaugurato da Toscanini nel 1888 con *Gli Ugonotti* – citiamo la Cappella Musicale del Duomo presso la quale prestarono servizio Pietro Generali, Carlo Coccia e Saverio Mercadante. Originalità di idee, audacia e voglia di novità sono alcuni elementi caratterizzanti il lavoro intrapreso da Beltrami a partire dalla passata stagione. Produzioni come *Il viaggio a Reims* e *Aida* hanno valicato gli stretti ambiti provinciali e regionali riscuotendo unanimi apprezzamenti. Intelligente e proficuo anche l'impegno per la produzione contemporanea con la commissione di opere brevi e di immediata comunicativa (è stato così lo scorso dicembre con *La rivale* del duo Taralli – Mattioli).

Archiviata la stagione operistica ufficiale – è stato da poche settimane annunciato un *Elisir d'amore* fuori stagione, Beltrami ha pensato bene di dare spazio anche alla musica sinfonica. Genere poco battuto negli ultimi anni a Novara. E dire che ci troviamo nella patria di Guido Cantelli la cui casa natale si trova proprio a poche centinaia di metri dal Coccia. Con soddisfazione e curiosità abbiamo dunque appreso del concerto diretto da Matteo Beltrami con i Virtuosi Italiani. Curiosità non solo per la risposta da parte del pubblico, ma anche per l'esecuzione di un programma estremamente raffinato e ambizioso: *Crisantemi* di Puccini, *Idillio di Sigfrido* di Wagner, e la Sinfonia n. 4 di Mahler nella trascrizione cameristica di Klaus Simon. Lavori certamente di non facile richiamo per una piazza nuova ma chiaramente indicativi della lungimiranza artistica di Beltrami.

L'altra sera di fronte ad un pubblico attentissimo, il direttore in apertura del concerto ha scherzosamente raccontato di sentirsi come Caronte nell'arduo compito di traghettare una platea come quella novarese, avvezza al melodramma, verso gli ameni lidi del genere sinfonico. A tale impresa Puccini e Wagner sono autori che si prestano bene: entrambe le composizioni risentono, infatti,

del palcoscenico. In *Crisantemi*, originariamente composto per quartetto d'archi in memoria di Amedeo di Savoia, sono percepibili numerose ispirazioni musicali che troveremo, pochi anni dopo, in *Manon Lescaut*. Le risonanze del dolente tema principali sono chiaramente avvertibili con il desolato epilogo del Quarto Atto. Assonanze che in quegli anni – siamo nell'ultimo decennio dell'Ottocento – risentivano della folgorazione del compositore di Lucca per la musica di Wagner scoperta durante un viaggio a Bayreuth.

Nato come *cadeaux* di compleanno per la moglie Cosima, anche *Idillio* tradisce un rimando diretto al melodramma e in particolare al *Ring*: il materiale tematico deriva dal duetto finale del Terzo Atto di Sigfrido nel momento in cui Brunilde cede all'amore dell'eroe. Si tratta di idee musicali già nella mente di Wagner nell'estate del 1864 quando con Cosima, ancora legata a Hans von Bülow, trascorse una vacanza sul lago di Starnberg vicino a Monaco. Un'atmosfera di sovrumana pacificazione pervade l'elaborazione tematica e l'intreccio contrappuntistico rendendo la composizione una delle pagine più rifinite del compositore. Entrambi i lavori richiedono agli esecutori l'attenzione per ogni minimo dettaglio e la delicatezza che dovremmo avere se ci trovassimo in una cristalleria. Tutte qualità che a Novara abbiamo ritrovato nella magnifica esecuzione di Beltrami e dei ottimi Virtuosi Italiani.

Costituitosi nel 1989, l'ensemble è una delle formazioni più attive e qualificate nel panorama musicale internazionale e negli ultimi anni si sta sempre più distinguendo per il livello artistico raggiunto e per la versatilità in diversi generi e periodi musicali. Oltre alle numerose presenze al di fuori del nostro Paese, da pochi anni i Virtuosi sono residenti, con una propria stagione concertistica, presso la Chiesa dell'Ospedale della Pietà di Venezia, dove il Vivaldi svolse la maggior parte della propria attività di musicista ed istruttore.

La profonda mestizia dell'elegia di Puccini e la trascendente quiete di Wagner sono state rese con una magnifica varietà sfumature da Beltrami. È un vero peccato che il fine lavoro di cesello sia stato in parte penalizzato dalla secchezza del palcoscenico del Coccia per il quale sarebbe veramente auspicabile la realizzazione di una camera acustica. La direzione di Beltrami dinamica e sempre incisiva ha garantito una amabile tensione nei due brevi capolavori preparando idealmente gli ascoltatori al mondo infantile e trasognato della Quarta Sinfonia di Mahler. Klaus Simon, fondatore e direttore della Holst Sinfonietta, è un musicista e arrangiatore specializzato nel repertorio del Novecento e, in questa veste, collabora anche con la Universal Edition di Vienna. Negli ultimi anni è stato autore di arrangiamenti per gruppi da camera di lavori arditi come alcune sinfonie di Mahler: Prima, Quarta, Quinta e Nona.

Sospettosi di fronte a tanto ardire, ascoltando la sua *Quarta* ci siamo subito ricreduti. La composizione di Mahler, che chiude il ciclo delle prime sinfonie, pare infatti adattarsi bene ad una certa leggerezza anche strumentale – in questo caso con soli diciotto esecutori – che salvaguardi l'equilibrio tra le sezioni. D'altronde non si tratta di una novità se pensiamo che già nel 1921 Erwin Stein ne aveva curato un adattamento cameristico. La delicata e musicale direzione

di Beltrami ha restituito pienamente, senza nulla togliere alla versione a piena orchestra, la freschezza espressiva con la quale Mahler ci parla dell'infanzia. Un'esecuzione coinvolgente e capace di trasmettere lo spirito della partitura: la leggerezza del tocco e la vivacità ritmica dei musicisti ci hanno riportato ad un certo clima viennese di inizio Novecento. L'eccellente mezzosoprano Anna Maria Chiuri ha eseguito con una dolcezza velata da un sottile umorismo il canto "La vita celeste" che chiude la Sinfonia. Al termine del concerto, tra il pubblico entusiasta che lasciava la sala, numerosi commenti auspicavano ulteriori appuntamenti sinfonici a Novara. La seconda città del Piemonte merita anche una degna stagione sinfonica e con Matteo Beltrami è sotto un'ottima bacchetta.

Lodovico Buscatti (www.operaclick.com, marzo 2017)

Georges Bizet, *Carmen*

INTERPRETI Alisa Kolosova, Azer Zada, Valeria Sepe, Simón Orfila; DIRETTORE Matteo Beltrami; REGIA Sergio Rubini; SCENE Luca Gobbi; COSTUMI Patrizia Chericoni; LUCI Fiammetta Baldisseri; Orchestra del Conservatorio Guido Cantelli di Novara; Teatro Coccia

Come ad ogni apertura di stagione lirica, il Teatro Coccia di Novara sceglie di affidare la firma registica del titolo inaugurale ad un nome noto del mondo teatrale e cinematografico, ma con poca consuetudine in materia di teatro musicale. Questa scelta coraggiosa ha dato in passato risultati premianti, ma si sa che non tutte le ciambelle riescono col buco! Quest'anno, per *Carmen* di Bizet, l'attore, regista e sceneggiatore Sergio Rubini firma un allestimento che lascia alquanto perplessi. Ad apertura di sipario appare ciò che sarà per tutta l'opera la visione dello spettacolo (le scene sono di Luca Gobbi): un pavimento traslucido e due scalinate poste ai lati della scena che sembrano fatte di nera lacca dalla cui sommità appaiono via via (con rapidi cambi di scena a vista fra un quadro e l'altro) porte, cancellate, ringhiere, un alberello e due spuntoni di roccia lavica per la scena della sierra, il grande arco per l'ingresso all'arena e poco altro. Le masse fluiscono ordinate quanto più si può fra le due porzioni di scale e il piano scenico, mentre i costumi di Patrizia Chericoni danno l'idea, nella sostanza, di un allestimento che sceglie la via della tradizione, ma in maniera concettualmente assai disordinata. Ed ecco gli astanti figuranti ballerini in bretelle (le coreografie sono di Simona Bucci) che si aggirano per la scena nel Primo Atto aspettando l'uscita di sigaraie che paiono provenire da un postribolo più che dal duro lavoro di una giornata in una manifattura tabacchi. La stessa Carmen fa sfoggio di una sensualità tutta esteriore, legata alla tradizione più scontata e prevedibile di questo personaggio, fatta di ammicchi, di femminilità da "pantera del materasso" più che di autentica carica sensuale. La parata del Terzo Atto sembrerebbe strizzar l'occhio al color locale, ma in realtà si perde in uno sfilare multicolore sconclusionato di comparse (ci sono anche due donne a seno nudo e un improbabile uomo-toro in tanga con corna

gigantesche che avanza verso l'ingresso dell'arena trattenuto da lunghe corde). Il finale poi, con lo scontro fra Carmen e Don José al quale il pubblico assiste come se fosse la corrida stessa, ha un epilogo che rasenta l'ironico quando la morte della protagonista viene "salutata" da uno sventolare di fazzoletti rossi. Al clima spagnolescente si preferisce il richiamo ad un esotismo ottocento che talvolta perde il controllo e rasenta il gusto per l'avanspettacolo simbolico. Difficile per cantanti e direttore d'orchestra riuscire a far uscire il vero spirito della partitura da una cornice scenico-registica così confusa. Ma dal podio dell'Orchestra Fondazione Teatro Coccia con Conservatorio "G. Cantelli" (i cori sono quello San Gregorio Magno e delle Voci Bianche dell'Accademia Langhi) Matteo Beltrami trova un'impronta direttoriale chiara: quella di tempi stringati e veloci, che subito appaiono evidenti all'attacco dell'Ouverture, alla quale viene donata una brillantezza sfolgorante, per poi sciogliersi nel magma drammatico denso della sezione centrale, dove il suono va alle radici del fatale destino di morte. Da subito Beltrami ha a cuore di far comprendere come per lui Carmen sia quello che realmente è: un'*opéra-comique* (da qui la scelta di eseguire i dialoghi parlati, anche se assai sfrondata, invece che i recitativi) a tinte forti, dove la leggerezza di alcune pagine, qui risolta con elettrizzante freschezza, sfocia man mano nel dramma. Ma rifugge dalle concessioni veriste che solitamente si accentuano nel tragico epilogo, perché il controllo del suono, sul piano delle dinamiche e dell'agogica, ha un equilibrio concettualmente ben ponderato nel tratteggiare l'autentica anima musicale di questa partitura. Il cast vocale è nell'insieme ottimo, a partire dall'eccellente Carmen del mezzosoprano russo Alisa Kolosova, voce di bel colore scuro, che non abbonda forse di troppe *nuances* nell'aria di ingresso e nella *seguidilla*, ma a mano a mano che la temperatura del dramma cresce, e così nella scena delle carte come nel finale, si segnala per il temperamento e la bella sostanza timbrica. Anche Valeria Sepe non è una Micaela scontata; dona attraverso il gesto scenico e il timbro stesso della voce, pieno e sostanzioso, l'immagine di una donna volitiva e sicura, non fragile e timorosa come spesso accade di vedere per questo personaggio. Simón Orfila supera le insidie di un ruolo come quello di Escamillo risolvendolo al meglio nello sfoggio di sicurezza ed esuberanza vocale e scenica. Più intorpidito pare Azer Zada, tenore dell'Azerbaijan perfezionatosi all'Accademia della Scala, che disegna un Don José scenicamente un po' impacciato o, forse, troppo preoccupato della resa vocale. Tenta, quanto più gli è possibile, di cantar piano, provando un abbozzo di *Si bemolle* in piano nella romanza del fiore, ma in tutta l'opera, soprattutto nel finale, sembra che la proiezione della voce richieda ancora, in termini di controllo del suono, qualche affinamento. Nei ruoli di contorno, assai importanti in quest'opera, si segnalano alti e bassi di rendimento. I migliori sono Leonora Tess, Frasquita, Giorgia Gazzola, Mércèdes, Didier Pieri, Il Remendado; i meno convincenti sono Paolo Maria Orecchia, Il Dancairo, Gianluca Lentini, Zuniga e Lorenzo Grante, Morals. Pieno successo finale per tutti, anche per il regista.

Alessandro Mormile («l'opera», novembre 2017)

Palermo

Giuseppe Verdi, *Macbeth*

INTERPRETI Anna Pirozzi, Giuseppe Altomare, Marko Mimica, Vincenzo Costanzo; DIRETTORE Gabriele Ferro; REGIA Emma Dante; SCENE Carmine Maringola; COSTUMI Vanessa Sannino; COREOGRAFIA Manuela Lo Sicco; LUCI Cristian Zucaro; Teatro Massimo

Ci sono solo tre errori teatrali, nel *Macbeth* ribollente che ha inaugurato la stagione del Teatro Massimo di Palermo, segnato dalla zampata di pantera – inconfondibile, tragica e fortemente mediterranea – di Emma Dante. Regista profonda e visionaria, ideale per indagare e raccontare senza pudori o infingimenti il mondo delle streghe, cioè il famoso terzo protagonista dell'opera di Verdi. Il nuovo emozionante spettacolo fa perno in modo vistoso su di loro, che odorano dei quartieri bassi della città. Prima bambine inquiete, ben rappresentate dai salti in aria senza tregua, caratteristici della Compagnia degli attori della Dante, e ribelli nel continuo gettare i lunghi capelli scarmigliati in avanti (ecco risolte le famose e intraducibili “barbe” di Shakespeare). Poi, dopo l'intervallo, gravide, con vistose pance, pronte a partorire una infinità di bambini-bambole, mettendosi l'una dopo l'altra a cavalcioni sulle due enormi pentole (quelle dei famosi “intingoli” del libretto).

Emma Dante è certa dell'esclusiva attitudine generatrice delle streghe, che infatti lievitano a vista d'occhio, con bell'effetto di saturazione progressiva dello spazio del palcoscenico. Loro procreano – messe incinte da una squadra di giovani aiutanti, dediti solo a questa funzione, ma anche loro generosi di salti per aria, vestiti di calzoncini con finti genitali esterni – mentre Lady Macbeth è sterile. La regia vuole i due mondi opposti. In realtà nella musica di Verdi questo non accade. Anzi, al contrario: i tratti caratteristici della Lady, smaniosa di potere, presentano molti punti in comune con le streghe. Tanto che in certi momenti lei ci appare come regina delle streghe. Sono simili i gesti di dominio femminile sul fragile temperamento di Macbeth. Perciò se visivamente funziona questa comunità di donne volte alla filiazione, in un misto di arcaico, ancestrale, e di popolare, contemporaneo, musicalmente non dice quello che voleva Verdi.

Così come non dice quello che voleva Verdi la prima entrata in scena di Lady Macbeth: lei qui deve essere sola. Perché questa solitudine infrangibile è la sua essenza (e sola chiuderà il cerchio dell'opera, con la scena della pazzia). E deve legge-

re la lettera che Macbeth le ha scritto. La lettura, per l'esordio della primadonna, rappresentava tra l'altro il primo segno della vocalità nuova che Verdi inventa per la Lady. Chissà perché questi due segni di teatro tanto forti non vengono rispettati. Non solo da Emma Dante. Va di moda – sciupando dramma e canto, che può anche parlare – far leggere la lettera a lui, a Macbeth. Bob Wilson, ad esempio, la faceva registrata. A Palermo la vediamo detta dallo stesso baritono (che sta in scena, come un'apparizione) con condimento di baci appassionati. Sciupando il monologo, uno dei più belli e difficili di Verdi. Minimo, ultimo errore: ogni parola della Lady è incisa nel cristallo. In particolare quelle dell'Aria "La luce langue", rifatta da capo, parole e musica, nella versione per Parigi, 1865. È un inno alla notte, che copra la mano dell'assassino, presaga della fine. Anna Pirozzi la canta molto incisiva, meglio nel registro medio acuto che nel grave, con alcune squillanti note di taglio, lucenti (tra l'altro lei è veramente incinta, a dispetto della Lady). Ma dice «scorre» anziché «corre», e non è pignoleria, è significato. Il sole eterno corre. Ora si sta spegnendo. Lancia gli ultimi dardi, luminosi come le enormi corone regali, fatte di spade, che calano dall'alto. Come lo scranno del trono, stupendo nell'ingegnosa costruzione dello scenografo Carmine Maringola, che permette le due apparizioni di Banco. Dove la seconda contrasta con lo strascico rosso infinito del mantello di Macbeth, uno dei tanti costumi efficaci di Vanessa Sannino.

Il Teatro Massimo è in festa, traboccante, tanto che si è dovuta aggiungere una fila in cerchio di sedie, in platea, come nelle solenni occasioni. E anche se in corso d'opera qualche scena forte, di nudo o di sangue, suscita qualche borbottio, per Emma Dante alla fine è tripudio di applausi. Che si estendono alla direzione di Gabriele Ferro, come sempre di gesto di alta scuola, ma slentato negli ultimi due atti e con una buca che talora copre con legni e ottoni le voci, mentre gli archi si sentono poco. Il coro, quando canta immobile a fondo scena "Patria oppressa", ha un timbro e un valore locale impressionante. Brilla la compagnia: dal Macbeth di Giuseppe Altomare, voce piccola ma che ben si difende nel sostituire l'atteso Luca Salsi, malato, al timbrato Marko Mimica, Banco, a Vincenzo Costanzo, giovane tenore, 25 anni, con una "Paterna mano" che commuove. Un applauso speciale al bambino Riccardo Romeo: mai sentita una terza apparizione così intonata e determinata. E mai visto un cavallo-scheletro così efficace, per *Macbeth*: preso dal "Trionfo della morte", a Palazzo Abatellis. Perché Emma Dante, che fa lavare Duncano nudo, come il Cristo delle processioni, in questo Verdi si specchia una Palermo forte, eloquente, gravida.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 29 gennaio 2017)

Salvatore Sciarrino, *Superflumina*

INTERPRETI Valentina Coladonato, Riccardo Angelo Strano; DIRETTORE Tito Ceccherini; REGIA Rafael Villalobos; Teatro Massimo

Deprimente il disinteresse dei mezzi di comunicazione quando si tratta di musica d'oggi: la prima italiana della penultima opera di Sciarrino, *Superflumina*, finora

allestita solo a Mannheim nel 2011, è passata quasi inosservata e non ha avuto neppure la doverosa diretta radiofonica, solo perché 11 giorni dopo c'era alla Scala la prima assoluta dell'ultima opera dello stesso autore. La spiacevole vicinanza ha tolto "visibilità" a *Superflumina*; ma l'ascolto, nonostante l'allestimento disastroso, ha confermato l'impressione che questo atto unico si collochi tra gli esiti maggiori del teatro di Sciarrino. Il titolo *Superflumina*, riprendendo l'inizio del Salmo 137 (Preso i fiumi di Babilonia...), allude alle fiamme di persone che in una grande stazione possono sfiorare i naufraghi senza dimora che vi cercano rifugio. Tra questi è la protagonista, una donna senza nome, di cui nulla occorre narrare per comprenderne la sperduta solitudine in mezzo alla folla estranea, la condizione dolorosa al di là della disperazione in cui nulla può mutare. Oltre al *Cantico dei cantici* (citato anche nelle risposte a un interrogatorio della polizia) tra le fonti ispiratrici di Sciarrino c'è la affascinante prosa poetica del breve romanzo *By Grand Central Station I Sat Down and Wept* della canadese Elizabeth Smart (1913-86), da cui scrivendo il libretto il compositore ha tratto frammenti, frasi, parole liberamente decontestualizzate. Creano opportuni stacchi i due intermezzi con gli effetti stranianti e surreali prodotti da annunci ferroviari. Tre Canzoni rivelano aspetti della quotidianità della protagonista, parlando della ricerca del cibo tra i rifiuti, del "dolce riposo tra i cartoni", di pulci e pidocchi. In una prospettiva distaccata e ironica si coglie la crudeltà, ma anche la dignità del delirante monologo. Ritroviamo la nitida essenzialità della scrittura vocale di Sciarrino, che si apre a molteplici inflessioni con il minimo dei mezzi. La scrittura strumentale piega la rarefazione e la ricerca sul suono di Sciarrino ad esiti fortemente caratterizzati, ad esempio nei molti momenti di sinistra violenza fonica, con in evidenza le percussioni (spesso metalliche) o i rumori di bottiglie di vetro fatte sbattere: il mutevole paesaggio sonoro creato dalla piccola orchestra rivela forza espressiva e funzionalità drammaturgica straordinarie.

Esecuzione musicale di alto livello grazie alla eccellente direzione di Tito Ceccherini (come a Mannheim), al pregevole impegno di Valentina Coladonato, agli altri cantanti, al coro e all'orchestra. Non si è capito perché Rafael Villalobos abbia voluto collocare l'azione in gran parte nella platea svuotata dalle poltrone, una trovata inerte e dispersiva per uno spettacolo privo di idee: quelle esposte in tre pagine di note di regia non avevano concreta realizzazione.

Paolo Petazzi («Classic Voice», dicembre 2017)

Vincenzo Bellini, *Norma*

INTERPRETI John Osborn, Luca Tittoto, Mariella Devia, Carmela Remigio; DIRETTORE Gabriele Ferro; REGIA Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi; SCENE Federica Parolini; COSTUMI Daniela Cernigliaro; LUCI Luigi Biondi; Teatro Massimo

Da qualche parte in borsa Mariella Devia dovrà pur conservare una qualche incisione della sua voce che, un po' come il ritratto di Dorian Gray, invecchia in sua vece; già, perché dopo oltre quaranta di carriera ai massimi livelli, gli ultimi dieci dei quali (volendo assumere quale crinale l'addio a *Lucia di Lammermoor* e il debut-

to del *Pirata* belliniano) trascorsi a frequentare un repertorio sulla carta più grande dei suoi mezzi naturali, lo si deve ammettere con obbiettività, non perde alcunché in smalto, anzi guadagna sempre nuove vette. Se è vero che il teatro non è un circo, quindi vi si accorre godendo di una lettura al di là del dato anagrafico dell'interprete – che, quindi, non dovrebbe rilevare – è altrettanto vero che non si può tacere come la prova – per certi versi storica – di Mariella Devia in quest'ultima *Norma* imponga un cambio di curva conica con la quale sovente si descrive un percorso artistico: dalla parabola all'iperbole. Per tutta la serata, da autentica sacerdotessa del belcanto, prima ancora che d'Irminsul, l'amministrazione vocale è gestita con assoluta perfezione: non un filato spezzato, non una legatura eseguita macchinosamente, non un'incidentale perdita del controllo di dinamiche e d'intonazione. Nella Devia che abbiamo sempre conosciuto, nella sua perfetta tornitura della frase montata nota su nota con innegabile magistero tecnico e poi resa magica, attraverso lo scavo del senso musicale e drammaturgico che le appartiene, in quest'occasione forse più che in altre abbiamo riscontrato anche la capacità di sopperire al proprio peso specifico lirico e alla circospezione delle *roulades* di forza con un'intelligenza interpretativa e una coerenza nel sublimare il canto che hanno dello sbalorditivo: la sua migliore *Norma*, affrontata senza il minimo sconto. E spiace che non si sia voluto provvedere ad adottare l'edizione critica che le avrebbe consentito oltretutto di cantare la celebre cavatina di sortita (a fine della quale il teatro si è praticamente fermato in un applauso dalla durata inusuale per il pubblico delle prime palermitane) in una tonalità a lei più congeniale, oltre che recuperare il solo del violoncello all'inizio del Secondo Atto e qualche altra battuta espunta da Bellini nel finale primo.

Della riapertura di tutti i tagli di tradizione (nonché della coda nel coro del Secondo Atto) s'è avvantaggiato innanzitutto John Osborn, che canta un po' all'americana senza l'ampiezza della voce di un tenore baritonale, ma varia con gusto e punta, insolitamente anche alla sopradominante a fine della sua aria. Degno padre di cotanta Norma è poi l'Oroveso di Luca Tittoto, voce pastosa, omogenea e capace di riempire una sala acusticamente felice ma certamente non piccola, speriamo anche più spesso nel prossimo futuro. Più dimessa l'Adalgisa di Carmela Remigio che, specie nel duetto del Secondo Atto, per classe nell'emissione e gestione del legato, non può che risultare plausibilmente ancora giovin sacerdotessa. A completare la distribuzione Maria Mirò e Manuel Pierattelli rispettivamente Clotilde e Flavio. In forte discontinuità con le recentissime prove, l'Orchestra del Massimo ha saputo risultare coesa, precisa, duttile nell'agogica, trasparente eppure incisiva perfino negli archi, barbarica allorquando la partitura lo chiede, forse talvolta un po' eccedente nelle sonorità, rischio derivante dal corposo organico portato fuori buca a livello della platea, come sempre chiede Gabriele Ferro in questo tipo di repertorio. Altrettanto convincente è risultato il coro, istruito da Piero Monti.

L'allestimento riadattato dallo Sferisterio, dove è stato visto la scorsa estate, ha una sua cifra stilistica connotativa. Il *tandem* di registi Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi, provenienti dalla prosa e quasi agli esordi nel teatro d'opera, ha saputo lavorare con solisti e masse muovendosi in un mondo popolato da fili, corde e stracci; una cifra ispirata alla poetica dell'artista sarda Maria Lai, articolata nell'es-

senziale scena fissa di Federica Parolini (fondali di corde e una sorta di trabattello a sinistra), nei costumi di Daniela Cernigliaro, nel disegno luci di Luigi Biondi (ancora perfettibile, ma con belle intuizioni nell'isolare i solisti in alcuni momenti chiave) e in un racconto intessuto anche ricorrendo a qualche elemento simbolico (un filo rosso che taglia la scena verso il cielo, ad esempio) carico di suggestioni arcaiche e comunque capace di un racconto piano, ancorché privato di vischi e luna, ancorché stilizzata attraverso cerchi al neon. Sala gremita, pubblico festante; ancora due occasioni (le recite del 26 e 28) per poter godere di una delle pochissime sacerdotesse del belcanto dei nostri giorni: chi può vada!

Giuseppe Guggino (www.apemusicale.it, 23 febbraio 2017)

Fryderick Chopin, Recital con musiche di Chopin; PIANOFORTE Maurizio Pollini; Teatro Massimo

La sala è completamente piena, il pubblico assiepato anche alle spalle del gran coda nero in proscenio, ma guardandosi intorno non si coglie affatto l'aria della serata di gala; poi le luci si abbassano e Pollini si dirige senza fronzoli con passo speditissimo allo strumento. E il passo è già rivelatore del tocco dei primi due Notturmi op. 27, asciutto, essenziale, tormentato. Poi la prima parte del programma continua a snodarsi inanellando opere della maturità di Chopin; prima le due Ballate op. 47 e op. 57, fino alla Berceuse, nella quale il clima salottiero parigino è sì reso, ma senza alcuna stucchevole concessione glicemica né manierate esasperazioni dei rubati che le variazioni solleticano. Contrasti drammatici estremizzati pervadono la lettura dello *Scherzo op. 20*, nel quale il disegno interpretativo non vuole scendere a compromessi con l'agogica, scontando inevitabilmente qualche comprensibile perdita di trasparenza, pur di tenere fede allo spirito del pezzo. Sono quei rischi che, se corsi, fanno la differenza tra i buoni pianisti e i geni, e che collocano ampiamente Pollini tra i secondi. L'intervallo sembra trascorrere più rapidamente dell'usato, fra i commenti ammirati che si captano in sala, ché le luci si riabbassano di già per la seconda parte del concerto, introdotta dalle tre Mazurche op. 56 e largamente occupata dalla grande Sonata in Si minore op. 58; ed è nelle proporzioni di questa pagina di ampio respiro che il nervosismo del pianismo polliniano può distendersi e articolarsi in una maggiore varietà di tinte. La cantabilità del tema nel primo tempo rimane meno spiegata rispetto all'edizione discografica degli anni '80, mentre immutato è il senso del brio vorticoso nell'attaccare il secondo tempo; è il grande tema del *Largo* che con la maturità pare guadagnare in introspezione, con la rapida transizione al *Finale* senza soluzione di continuità (soluzione forse non premeditata, ma funzionale ad evitare l'ennesimo applauso dell'uditorio tra i vari movimenti) a chiudere il concerto in maniera estremamente teatrale. Persistenti gli applausi, interrotti da un unico bis, lo *Scherzo op. 39*, con il tema ben in rilievo su liquidissime volatine discendenti, a suggello di una serata per certi versi unica. Appuntamento a Santa Cecilia, per non perdere lo stile "piano" di uno dei grandi signori della musica.

Giuseppe Guggino (www.apemusicale.it, 2 dicembre 2017)

Parma

Giuseppe Verdi, *Falstaff*

INTERPRETI Roberto de Candia, Giorgio Caoduro, Juan Francisco Gatell, Amarilli Nizza, Damiana Mizzi, Sonia Prina, Jurgita Adamonytė; DIRETTORE Riccardo Frizza; REGIA Jacopo Spirei; SCENE Nikolaus Webern; COSTUMI Silvia Aymonino; ORCHESTRA Filarmonica Toscanini; Coro del Teatro Regio; Teatro Regio, Festival Verdi

Guarda chi si rivede! Dopo ultraventennale digiuno il Pancione torna al Regio parmense; nella stagione 1994-95 lo ricordiamo nei panni ironici e misurati di Renato Bruson, ed ora la sua rinascita in quelli non meno aristocratici di Roberto de Candia ci conferma in un'idea affatto peregrina; non essere cioè il *Falstaff* opera buffa né tantomeno rivincita dell'ultimo Verdi sul fiasco giovanile di *Un giorno di regno*. Gli è che al Maestro la dimensione della franca risata o magari del comico meccanico restò preclusa da una visione della vita in cui tragedia e commedia sono facce inseparabili, e tanto meglio se a far da sponda è la drammaturgia di Papà Shakespeare. Il nuovo allestimento di Jacopo Spirei traduce quanto sopra nel segno forte di una scenografia costruttivista sì ma surreale (firmata Nikolaus Webern) che imprigiona i cantanti-attori in un organizzato labirinto di deliri e malesseri. Più che "attualizzazione" di routine, un mosaico di temi fra certi fatiscenti alberghetti londinesi anni '50, l'onnipresente Union Jack e le case georgiane della buona borghesia prima anamorfizzate uso Dottor Caligaris indi sollevate a mezz'aria sorvolando l'intrico verde della foresta di Windsor.

Nulla manca di ciò che prescrive il libretto di Boito, nemmeno il paravento ruffianello nel *boudoir* di Alice. Eppure fra pavimenti crollanti e praticabili stradali cosparsi di trabocchetti resta escluso il rischio di oleografiche cadute nel *déjà-vu* della Merry England. Più oche da salotto che davvero allegre le comari, vajassa punk e pseudo-sexy la Quickly di Sonia Prina, tirannico con sfumature mafiosette il paterfamilias gabbato, cialtroni in T-shirt Bardolfo e Pistola, stitico burocrate thatcheriano il dottor Cajus. A salvarsi da tanto squallore, sottolineato dai costumi senza qualità di Silvia Aymonino, restano solo i due giovani amanti in fregola – liberati con qualche taglio dai più efferati decadentismi boitiani – ma soprattutto il Cavaliere dalla Tonda Figura, perso fra i ricordi di tempi migliori e la coscienza di un declino cui ormai non resta altro sollievo che «ber del vino dolce e sbot-

tonarsi al sole». Nel cast torreggiavano per proiezione vocale e credibilità scenica i due maschi alfa: il citato de Candia nel ruolo titolare e Giorgio Caoduro come Mr. Ford. Juan Francisco Gatell (Fenton) ha soave impasto di grazia ma talora si distrae in tessitura alta. Colpa dell'atroce *kilt* di cuoio che gli fanno indossare? Fra le signore spiccava la Nannetta di Damiana Mizzi: figura e movenze da elfo, metallo purissimo, esatta intonazione. Problemi transitori per influenza annunciata a carico di Alice (Amarilli Nizza) e forse più radicali per Jurgita Adamonytė (Meg): buona musicalità senza molta personalità. Come sempre in gran spolvero il coro di casa preparato da Martino Faggiani; la Filarmonica Toscanini, molto cresciuta dopo la stabilizzazione dell'organico, reagiva con bella sicurezza al gesto analitico di Riccardo Frizza. In lui, direttore operistico di lungo corso, si apprezza la capacità di valorizzare la strumentazione sofisticata dell'ultimo Verdi senza opprimere le ragioni del canto.

Carlo Vitali («Classic Voice», novembre 2017)

Luigi Nono, *Prometeo*

INTERPRETI Livia Rado, Alda Caiello, Katarzyna Otczyk, Silvia Regazzo, DIRETTORE Marco Angius e Caterina Centofante; Filarmonica Arturo Toscanini, Ensemble Prometeo, Coro del Teatro Regio di Parma, LIVE ELECTRONICS Alvise Vidolin, Nicola Bernardini, ART INSTALLATION Gianandrea Gazzola; Teatro Regio di Parma; Teatro Farnese

Mentre Nono lavorava alla travagliata partitura di *Prometeo* affermava che la sua testa «fosse San Lorenzo», la chiesa veneziana dove il lavoro ebbe la prima esecuzione nel 1984; l'anno dopo quando venne ripreso a Milano in un capannone dell'Ansaldo il compositore elaborò una nuova versione, suggerita dalla diversa ambientazione. Per dire come lo spazio avesse assunto una ragione sempre più essenziale nella sua visione creativa, «lo spazio che “si” faceva ascoltare e “mi” faceva ascoltare», imperativo forse utopico cui il compositore avrebbe risposto anche dopo il *Prometeo*, con gli ultimi risultati della sua esplorazione sonora, e che, interrotto dalla prematura scomparsa, nel 1990, continua a inquietare chi si accinga a ridar vita all'opera, come è avvenuto, con esito ammirevole, in questa nuova ripresa.

Cosa avrebbe pensato Nono di questa ambientazione nel Teatro Farnese? Interrogativo cui fortunatamente hanno potuto rispondere artefici come Alvise Vidolin che sono stati a fianco del compositore, tramite attivi di quel vero e proprio *work in progress* che era il confronto suono-ambiente, alle cui problematiche Nono adattava estemporaneamente la scrittura. Aspetto questo che lo stesso luogo, quello del Farnese, ci rimanda non poco suggestivamente alle preoccupazioni di Monteverdi per l'esecuzione delle musiche, purtroppo perdute, composte in occasione della grande festa per il matrimonio di Ottavio Farnese e Margherita de Medici; chiedeva infatti agli organizzatori di poter conoscere prima il teatro «per poter applicare più che sia possibile le proprie armonie decenti al gran sito, che non sarà facil cosa». Senza dire del timore che l'allagamento per la Naumachia danneggiasse gli strumenti!

Sembra idealmente congiungersi l'apprensione di Monteverdi, anche lui in quegli anni calato nelle intriganti sonorità di San Marco di cui era maestro di cappella, all'ansia di Nono che dalla fascinosa acustica della straordinaria architettura della basilica veneziana quale l'avevano interpretata fonicamente i Gabrieli con il gioco dei "cori battenti" aveva tratto già durante la sua formazione le prime suggestioni, destinate ad incarnarsi intrinsecamente nella sua poetica, quale matrice di quel "suono mobile" che spinge sempre più strenuamente l'invenzione nelle opere dell'ultimo periodo e che in *Prometeo* diventa protagonista. Quanto la spazialità del Farnese fosse rispondente alle istanze di Nono si aveva già avuto occasione di constatare nei due concerti promossi dall'Ensemble Prometeo nell'ambito di Traiettorie, l'ultimo due anni fa in cui fu realizzato *Risonanze erranti*, dedicato a Cacciari e nato subito a ridosso del *Prometeo*; rispondenza che ha trovato conferma nella nuova realizzazione, senz'altro ammirevole per il coordinamento delle tante energie che concorrono a dar corpo sonoro al pensiero del musicista: da un lato Marco Angius la cui direzione, coordinata con quella di Caterina Cestofante, ha impresso, con grande autorevolezza e la continuità di un ampio respiro, un senso di organicità al complesso viaggio immaginario attraverso l'arcipelago cacciariano dosando le tante componenti dinamiche, vocali e corali – concentrati gli strumentisti della Toscanini, gli esecutori dell'Ensemble Prometeo, il coro del Regio diretto da Faggiani e insieme a loro le cinque voci soliste (Livia Rado, Alda Caiello, Katarzyna Otczyk, Silvia Regazzo, Marco Rencinai) e le due recitanti (Sergio Basile e Manuela Mandracchia) – così da rendere attivo quel filo drammaturgico che coinvolge lo spettatore/ascoltatore. Dall'altro Alvisé Vidolin che, al suo fianco Nicola Bernardini, ha riattivato la propria memoria storica nel rendere più risonante attraverso l'elettronica quel fondale immaginato da Nono, con quella sensibilità infinitesimale che lo portava a dichiarare che «dopo un *pianissimo* – in partitura arriva a prescrivere otto *pppppppp* – un piano può sembrare un cataclisma. Non c'è sempre bisogno di gridare: *Prometeo* è anche questo!». E in effetti la gamma screziatissima di questi "piani" avvolge l'ascoltatore emergendo da un silenzio che pure ha una sua vita, non mancanza di musica ma musica virtuale, tramite necessario a dar senso ad ogni suono, quale presenza interrogativa di quel "cercare" di Prometeo, vale a dire di quel "dramma" in cui, quasi ipnoticamente, ci sentiamo calati; non senza la sottile invasione di certe memorie, quella coralità "a cappella" che spunta come traccia di un passato che si è radicato nel compositore di *Canto sospeso*, le sonorità di quei veneziani vetri nel breve, intensissimo preludio strumentale, il lirismo che invade l'ultimo Stasimo, "a sonar e a cantar" indica la didascalìa, che ci accompagna verso uno spazio ignoto dove, come diceva Nono, richiamandosi all'amato Hölderlin «il pensiero rimane aperto senza giungere a una conclusione». Memorie che tuttavia, ripercorrendo l'intero cammino del compositore trovano una sintesi non troppo iperbolica in quella battuta di Bruno Maderna che gli fu fraterno compagno di viaggio nel condividere con lui le straordinarie vicende della "scuola veneziana": «Gigi è, nella sua più intima sostanza, proprio un romantico...».

Gian Paolo Minardi («La Gazzetta di Parma», 26 maggio 2017)

Luigi Nono, *Prometeo*
Teatro Farnese

Prometeo, la tragedia dell'ascolto. Nono l'aveva composta nel 1984 esplorando insieme al *team* di tecnici dello studio di Friburgo le possibilità di trasformazione e spazializzazione del suono in tempo reale. Voleva creare un'esperienza d'ascolto utopica, una «non-opera», priva di ogni elemento narrativo e scenico, a parte la gigantesca arca lignea progettata da Piano, con un collage di testi, molto frammentario, messi insieme da Cacciari. Ora il *Prometeo* è approdato nello spazio ligneo del Teatro Farnese di Parma, come ultimo titolo della stagione operistica. Tutto è stato fatto secondo i crismi: c'era l'elettronica di Vidolin, la direzione sapiente e grintosa di Angius, un ottimo cast, l'edizione critica della partitura (eseguita in tutta la sua smisurata lunghezza), e anche un grande lavoro di contorno, con incontri, approfondimenti, conferenze, progetti educativi, un'installazione visuale e performativa (di Lenz Fondazione) ispirata a Hölderlin e Prometeo. Ma nel complesso è parsa un'operazione museale, che ha semmai svelato i limiti di quella utopia. Peraltro, la "location" del Farnese era molto suggestiva, ma dispersiva, non permetteva nemmeno di apprezzare la spazializzazione del suono, tanto erano distanti tra loro i gruppi vocali e strumentali. La parte elettronica, pur 12 altoparlanti, ben posizionati, appariva troppo discreta, poco avvolgente. E se il *Prometeo* di Nono 33 anni fa aveva una forza corrosiva, oggi sembra averla definitivamente perduta: quelle scelte musicali (del suono trasformato, filtrato, frantumato, manipolato, errante, moltiplicato tra isole risonanti, protagonista del dramma) che allora apparvero audaci, radicali, rivoluzionarie, suonavano quasi disarmanti nella loro ingenuità, svelando la sostanziale inconsistenza musicale della composizione. Se *Prometeo* fu uno spartiacque, fu l'esito conclusivo di una ricerca infruttifera. A Parma non c'era nemmeno più il pubblico degli «sventurati di compunta buonafede» (come li aveva perfidamente definiti Paolo Isotta): una parte del pubblico ha infatti lasciato il teatro durante lo spettacolo (e lo ha fatto mestamente, senza nemmeno protestare, quasi con rassegnazione). Il resto gli ha tributato pochi applausi, e fiacchi.

Gianluigi Mattiotti («Amadeus», luglio 2017)

Giuseppe Verdi, *Stiffelio*

INTERPRETI Francesco Landolfi, Maria Katzarava, Luciano Ganci, Giovanni Sala; DIRETTORE Guillermo Garcia Calvo, REGIA Graham Vick; SCENE Mauro Tinti; LUCI Giuseppe Di Iorio; MOVIMENTI Ronald Howell; Teatro Farnese; Festival Verdi

Bisogna vederlo, per raccontarlo. Viverlo da vicino, per capirne le ragioni. Scoprendo che il famoso "stare in piedi" mentre si ascolta un'opera, di cui si parla polemicamente da mesi, non era una trovata. Nemmeno una boutade o una

provocazione, tanto per attirare interesse. No, allo *Stiffelio* di Verdi proposto da Graham Vick, al Teatro Farnese, per il Festival di Parma, nessuno si siede perché tutti diventiamo parte della storia. Attori. Tutti. Anche involontariamente. Sia chi plaude, sia chi protesta.

Per questo, che fu uno dei libretti più censurati (perché si parlava di divorzio e di sacerdoti sposati) il regista inglese, famoso per l'indipendenza di pensiero, osa una lettura fortemente attualizzata. Di denuncia dei nostri estremismi religiosi. Di cui non subito ci si accorge: all'ingresso, prima di varcare la solenne gradinata che dal cortile della Pilotta porta ai fasti dell'arca lignea del Farnese, ti danno da indossare al collo un nastro rosso, con un cartellino disegnato. Stilizata, c'è una famiglia. Mamma, papà, bimbo e bimba. Ingenuamente, tu credi che sia un'indicazione per raccomandare di tenere gli eventuali piccoli per mano (in una situazione di teatro magari pericolosa). E invece quel cartellino che tutti portiamo è un marchio. Da lì ci segnerà come gruppo, squadra, setta.

In sala, mentre entriamo è già iniziata la Sinfonia (filologicamente, così usava nell'Ottocento). Presto ci accorgeremo di far parte di una massa giudicante. In piedi, siamo come le "sentinelle" dei movimenti di estremismo cattolico, contrari a qualsiasi forma di mutazione. Ce lo confermano gli striscioni con slogan, sui gradoni del Farnese. E dei giovani dall'aria mistica, che di colpo ti vengono incontro e ti abbracciano stretti. E ancora dei sacerdoti, con il libro rosso della Bibbia in mano, che leggono assorti, severi, sfidanti. A un certo punto due di loro si baciano. Poi altri, a terra, si toccano, inquieti e rabbiosi. Siamo circondati. Immersi nel clima di una frangia religiosa, dai movimenti esatti di Ron Howell. Siamo esattamente nel clima storico ed emotivo in cui Verdi vuole la storia di *Stiffelio*, ministro assasveriano, e di sua moglie Lina, che lo tradisce minando la solidità di una coppia modello. Perno di una comunità violenta, repressa, capeggiata dal padre della donna. Che alla fine ucciderà l'amante della adultera, giustificando il gesto come necessario sacrificio. Verrà il perdono, a ricomporre la famiglia. E soprattutto la massa intorno: non più sbandata, accalcata a ondate intorno alle varie isole del racconto, ma ormai rassicurata, uniforme, appagata.

Si esce molto turbati, da questo *Stiffelio*. Innanzitutto per essere stati dalla parte della folla: come nella tragedia greca, siamo coro. Anche la struttura del teatro, a emiciclo, enfatizza la memoria. Tutto si svolge nella platea, cioè nell'orchestra, ossia nel luogo dove ci si muove. La vera orchestra, quella del Comune di Bologna, diretta da Guillermo Garcia Calvo, sta in fondo, dove dovrebbe essere la scena. Galleggia sopra le nostre teste fino alla fine dell'opera, quando si trasforma in un magico organo, solenne e trionfale, al quale con un colpo di genio Verdi affida la conclusione. Ma in *Stiffelio* l'invenzione è soprattutto nelle voci: e non è invenzione gratuita, giusto per sopravanzare Rossini, per sovvertire un modello usurato di belcanto. Verdi inventa per fare teatro. Per portare contenuti urticanti, scabrosi, attuali. E qui Vick ha assolutamente ragione: l'opera non è mai maniera, effetto, decorazione. L'opera è vita.

Con finezza inventiva, per una vicenda di religione, viene recuperato il teatro medioevale, a stazioni. I carri di ieri diventano piattaforme mobili, leggermente

più alte degli spettatori, che scivolano tra la massa, obbligandola a muoversi, a ricomporsi. Ogni spostamento crea una scena. Due letti, una croce, un tavolino, gli unici arredi, come gli abiti firmati da Mauro Tinti. Ogni scena parla, diretta, vicina. I cantanti ti guardano. Non recitano, sono. Francesco Landolfi è un padre viscido, ex-militare attaccato alla croce di guerra: vuole la figlia come una bambola, le stacca la testa. Luciano Ganci e Maria Katzarava formano una coppia di opposti: lei formosa e sensuale, eroica; lui azzimato, fragile. A Giovanni Sala basta sfilarsi la maglietta per essere seduttore. Ogni gesto diventa più impudico, ogni goccia di sudore puro dramma. Il nuovo corso del Festival Verdi parte da qui.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 1 ottobre 2017)

Concerto sinfonico

Anton Bruckner, Sinfonia n. 9, Sofija Gubajdulina, *Warum*; SOLISTI Massimo Mancelli, Miriam Caldarini; DIRETTORE Alpesh Chauhan; ORCHESTRA Filarmonica Toscanini; Auditorium Paganini

A distanza di una settimana dalla bella prova offerta con il fragrante programma in cui Mozart e Stravinskij giocavano maliziosamente a rimpiazzino Alpesh Chauhan ha proposto una nuova testimonianza di quanto stia andando consolidandosi il suo rapporto con la Filarmonica; una sfida, addirittura, qual è per ogni interprete il confronto con la Nona Sinfonia di Bruckner, reso indubbiamente più ardimentoso per la minor confidenza della nostra orchestra con la musica del compositore austriaco, senza dire dello stesso ambiente troppo distante da quello ideale per le sonorità bruckneriane la cui matrice rimane fortemente legata alla pratica organistica, coi forti contrasti tra i “ripieni” di suono e gli attoniti silenzi. Limiti che non hanno inciso più di tanto sull’esito di una lettura, quale quella di Chauhan, che ha mirato a rendere significativa e intimamente vibrante l’originalità di una struttura che nella sua articolazione a blocchi, piuttosto che rispondere alla logica più strisciante dello sviluppo, come in Brahms (che comprensibilmente disprezzava il collega), sembra riflettere il dialogo spaziale instaurato dall’architettura delle grandi cattedrali. Ma al di là di tale enorme impianto sonoro, affidato ad un organico dilatato – si pensi solo agli otto corni, quattro impiegati in alternativa con le tube wagneriane, emblema con il loro suono abbrunato della grande attrazione subita da Bruckner per il musicista del *Tristano* – risultava sensibile l’intendimento del direttore di entrare più a fondo nello spirito di questa grande “incompiuta”, con quell’ampio Adagio che si offre come un interrogativo irrisolto, poco convincente rimanendo la stessa soluzione, pare proposta dallo stesso compositore alla fine dei suoi giorni, di concludere con il *Te Deum*, forse nell’ansia di rendere più sublimata quella dedica «al buon Dio» che segnava lo stacco terreno rispetto a quella «a Francesco Giuseppe» della Sinfonia precedente, la monumentale Ottava. Un cammino complesso quanto profondamente avvincente come ha indicato Chauhan nel regolare il respiro che accompagna il carattere affermativo del primo movimento

e nel cogliere il senso dell'unità proprio nella mobilità dei trapassi tra le imponenti masse sonore, momenti rivelatori degli abbandoni come dei turbamenti del musicista; e ancora nell'accendere il contrasto dello Scherzo, con quella sua forza martellante da evocare anche nella pausa idillica del Trio un che di fantasmagorico, prima di giungere al senso di lunga catarsi dell'Adagio, che Chauhan ha sciolto come un dolcissimo e disperante sguardo retrospettivo da cui affiorano ricordi, citazioni, come quella della Settima Sinfonia evocata dai corni nelle ultime battute prima di rinchiudersi nel mistero del silenzio. Una prova ammirevole quella del "nostro" direttore, intensamente avvincente nella stessa straordinaria rispondenza alla sua linea interpretativa da parte della compagine orchestrale, nella coesione dei timbri come nella mobilità delle dinamiche.

Come preludio all'ampio scenario bruckneriano Chauhan ha proposto una pagine intensa di Sofija Gubajdulina, *Warum?*, dedicata al flautista Massimo Mercelli che l'altra sera ha dialogato coi clarinetti di Miriam Caltarini nell'animare la drammaticità della confessione, ché tale può essere letta anche questa recente opera della grande compositrice, toccata sempre da una trepida luce di religiosità, nel senso indicato da Nikolaj Berdjaev, uno degli spiriti guida della Gubajdulina, per cui: "la creatività non è soltanto lotta contro il male e il peccato, essa crea un altro mondo, nella creatività è il proseguimento della Creazione"; parole tradotte con una forza inventiva affidata ad un linguaggio assolutamente personale, in cui le esperienze delle avanguardie europee sembrano metabolizzate e ricaricate di nuovi impulsi, così da annullare quel sospetto di un eclettismo che potrebbe essere suggerito dalla disparità degli "ingredienti", dal lessico di Šostakovič, cui è stata vicina, a Webern, fino alle esperienze dell'improvvisazione popolare. Serata di grande intensità, con applausi a non finire.

Gian Paolo Minardi («La Gazzetta di Parma», 7 maggio 2017)

Ludwig van Beethoven, *Variazioni Diabelli*

PIANOFORTE Filippo Gorini; Auditorium Casa della Musica

Per un interprete affrontare le *Variazioni Diabelli* significa entrare nel cuore più segreto e più imprevedibile di quel laboratorio pianistico di cui Beethoven pareva avesse chiuso definitivamente le porte con la Sonata op. 111, in due soli movimenti e quella sublime Arietta con variazioni che sembra decretare la fine di una secolare vicenda sonatistica; chiusura provvisoria, perché è sempre lungo la strada della variazione che il musicista continua a pensare ancora, partendo dal futile tema alla moda fornitogli come esca dall'editore Diabelli. Già dalla prima variazione, marziale, si capisce che fine avrebbe fatto quel temino "petillant", subito travolto da quella fantasia che irrompe lungo i cammini più impervi, per ripresentarsi alla fine del lungo viaggio travestito da minuetto, come a dire "Signori, l'avventura è finita". Viaggio, appunto, come quello che Bach realizza con la *Variazioni Goldberg*, con l'Aria che riappare alla fine a porre l'emozionante suggello del ritorno a casa. Al pari delle *Goldberg* Beethoven muove la sua

immaginazione lungo percorsi misteriosi, secondo una logica che benché non apparente assicura al labirintico svolgimento una sua unità, che è stato l'obiettivo primario l'altra sera per il giovane interprete nell'affrontare questo impegno fuori dal comune. Dotato di un potenziale tecnico ben evidente ha snodato variazione dopo variazione sul filo della forza dei contrasti e della sorpresa, tra rapinosi slanci e riflessioni abissali quale quella della Ventesima variazione (che non era sfuggita, guarda caso, alla sensibilità di D'Annunzio!). Un percorso stringente che Gorini ha definito soprattutto sul piano delle dinamiche, lasciando la sensazione che ulteriori risposte potevano venire da una più penetrata esplorazione del suono, rivelatore di quel sottofondo "parodistico" che anche l'ultimo Beethoven non oscura, anzi rende più sibillino: «Trentatré oggetti diversi attraversati da una stessa luce», ha detto di questo estremo capolavoro Stockhausen, autore frequentato con entusiasmo dal giovane, prensile Gorini, il quale proprio sulla ricerca di quella luce, nella ricchezza delle sue sfrangiature timbriche avrà certamente nuove occasioni di meditare proficuamente per rendere ancor più palpitante quella tensione unitaria che l'altra sera ha mostrato con bella decisione. Dopo un simile macigno, con una conclusione così definitiva quanto emozionante, come rispondere agli applausi insistenti? Gorini lo ha fatto con gusto finissimo, con quella Variazione, toccante nello stesso colore tonale, Do minore invece dell'obbligante Do maggiore del valzerino, composta da Schubert per l'"altro" album edito dall'intraprendente Diabelli che a fianco della solitaria, monumentale testimonianza beethoveniana aveva edito quella di cinquanta «eccellenti compositori e virtuosi di Vienna e dell'Impero austriaco».

Gian Paolo Minardi («La Gazzetta di Parma», 21 febbraio 2018)

Pavia

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*

INTERPRETI Abramo Rosalen, Kodjan Kaçani, Maria Sardaryan, Enkeleda Kamani, Daniele Terenzi, Raffaella Palumbo, Marcello Nardis; DIRETTORE Federico Maria Sardelli; Orchestra dei Pomeriggi Musicali; Coro Opera Lombardia e di Voci Bianche dell'Accademia Teatro alla Scala; REGIA Cécile Roussat e Julien Lubek, ripresa da Giorgia Guerra; SCENE Elodie Monet, con Cécile Roussat e Julien Lubek; COSTUMI Sylvie Skinazi; LUCI Marc Gingold; Teatro Fraschini

Tamino sogna e il suo sogno si colora subito di magia e mistero, di personaggi fantastici ma anche più reali della realtà, perché proprio con la fantasia si rivela la nostra parte più autentica. La regia ha segnato *Die Zauberflöte* di Wolfgang Amadeus Mozart, una coproduzione del circuito dei teatri di Opera Lombardia che ha ripreso l'allestimento realizzato nel 2010 dall'Opéra Royale de Wallonie e che, dopo aver toccato i teatri di Bergamo, Como, Brescia e Cremona, ha concluso la sua tournée con un vivo successo, il 9 e 11 dicembre, al Teatro Fraschini di Pavia. Roussat e Lubek trasformano dunque la vicenda iniziatica del *Singspiel* mozartiano in un sogno fantastico di Tamino, una sorta di prefigurazione del suo percorso di crescita dall'infanzia all'età adulta. Dal suo letto e dalla sua camera si generano i personaggi, vestiti dai fantasiosissimi, colorati e divertenti costumi, e gli stessi ambienti, generati a partire da elementi presenti nella camera di Tamino: il letto, l'armadio, la libreria nascondono invenzioni e sorprese a ogni piè sospinto, apparizioni e sparizioni, finché i trasmutamenti della scena ingegnosamente concepita riportano finalmente alla scena dell'inizio, quella stessa camera in cui ora i personaggi si congedano affettuosamente da Tamino addormentato nel suo letto. La direzione era di Federico Maria Sardelli: una lettura incalzante e precisa, indovinatissima nella scelta teatrale dei tempi, equilibrata nei rilievi timbrici e nel ben calibrato rapporto con le voci; buona anche la prova del coro diretto da Diego Maccagnola, e delle voci bianche dirette da Marco De Gaspari. Senza vette, ma molto centrata e gradevole anche la compagnia di canto, in parte formata da giovani segnalati dal concorso As.Li.Co. 2017 e ben amalgamati con Abramo Rosalen (Sarastro) e Raffaella Palumbo (Papagena): Klodjan Kaçani (Tamino), Maria Sardaryan (una precisa Regina della Notte), Enkeleda Kamani (Pamina), Daniele Terenzi (Papageno).

Edwin Rosasco («Amadeus», febbraio 2018)

Pesaro

Gioachino Rossini, *Le Siège de Corinthe*

INTERPRETI Nino Machaidze, Sergey Romanovsky, Luca Pisaroni, John Irvin;
DIRETTORE Roberto Abbado; Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; Coro
del Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno; REGIA Carlus Padrissa; SCENE E
COSTUMI Lita Cabellit; Adriatic Arena; Rossini Opera Festival

Il Rossini Opera Festival ha quasi portato a termine una missione che si era dato fin dall'inizio, ovvero eseguire tutte le opere di Gioachino Rossini sulla base delle edizioni critiche, realizzate parallelamente dalla Fondazione Rossini. Mancava ancora – oltre ad alcune opere minori – *Le Siège de Corinthe*, che è stato presentato come spettacolo inaugurale di questa edizione del festival, la trentottesima. Che questa edizione critica sia stata una delle ultime ad essere realizzata è un chiaro indizio di quanto fosse intricata la situazione delle fonti di quest'opera. Per avere un'idea di quello che prima si eseguiva col titolo italianizzato di *Assedio di Corinto*, si pensi alle rappresentazioni scaligere del 1969 con Thomas Schippers, Beverly Sills e Marilyn Horne, che, come testimoniano sia la registrazione dal vivo sia l'incisione realizzata a New York qualche anno dopo, fu un puzzle messo insieme con pezzi del *Maometto II* napoletano del 1820 e veneziano del 1822 e del *Siège de Corinthe* parigino del 1826, utilizzando anche inserti di altre opere di Rossini.

Al Rof *Le Siège de Corinthe* era già stato eseguito nel 2006, ma, non essendo allora disponibile l'edizione critica, ci si era basati sulla partitura stampata a Parigi pochi mesi dopo la prima assoluta del 1826, che non è completamente affidabile, ma è tuttavia molto migliore dei centoni che si rappresentavano fino ad allora. Ora invece è disponibile l'edizione critica curata da Damien Colas, che ha recuperato quattrocento battute del *Siège de Corinthe* e soprattutto ha ripristinato il testo originale, liberandolo da una miriade di alterazioni. Si è così ascoltata finalmente una versione attendibile del *Siège de Corinthe* e si è avuta la conferma che questo è effettivamente uno dei massimi capolavori di Rossini, molto simile e allo stesso tempo molto diverso dal *Maometto II*, da cui deriva, perché circa la metà della musica è totalmente nuova e ancor più perché diversi erano i principi che negli anni intorno al 1820 governavano l'opera seria napoletana e la *tragédie lyrique* francese, ormai prossima a trasformarsi in *grand opéra*. Ma non è il caso

di dilungarsi qui in un raffronto tra le due opere ed è tempo di riferire all'esecuzione pesarese.

Roberto Abbado imprime il suo sigillo su quest'esecuzione fin dal primo quadro dell'opera, diviso in due numeri musicali – un'introduzione con solisti e coro e un terzetto tra i personaggi principali della fazione greca, con ampi interventi corali – di cui egli fa un possente blocco unico, in cui l'orchestra e il coro assumono il ruolo fondamentale. Questo grandioso organismo musicale della durata di oltre mezz'ora potrebbe rischiare una monumentalità fine a se stessa, come talvolta in Gaspard Spontini, se Abbado non ne individuasse esattamente la perfetta costruzione musicale, che porta a un progressivo e continuo crescendo drammatico. Non è un caso che l'altro momento dell'opera apparso come una vera rivelazione sia l'appello di Hiéros a morire per la patria e la libertà e la travolgente risposta corale del popolo, dove ancora una volta l'orchestra e il coro sono protagonisti, senza con questo negare a Carlo Cigni il riconoscimento di un intervento molto intenso e coinvolgente nel ruolo di Hiéros. Anche nelle arie e nei duetti il coro e l'orchestra hanno sempre una funzione fondamentale e questo ha consentito ad Abbado di dare a *Le Siège de Corinthe* una tinta di fondo unitaria, severa e corrusca, come raramente si ascolta nelle opere di Rossini. Ottima la risposta dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, da quest'anno orchestra residente a Pesaro, che ha così finalmente trovato un'orchestra all'altezza di un grande festival internazionale. Il coro è stato una positiva sorpresa, considerando che veniva da un teatro di provincia qual è il Ventidio Basso di Ascoli Piceno e che era impegnato in una parte corale particolarmente lunga e complessa.

Felice anche la scelta dei protagonisti. Luca Pisaroni ha affrontato con tecnica e stile irreprensibili l'impervio ruolo di Maometto II, senza il minimo segno di difficoltà o stanchezza, ma tra le sue corde non c'è l'autorevolezza minacciosa che il sultano deve sfoderare in certi passaggi. Nino Machaidze univa l'agilità virtuosistica alla forza drammatica, facendo di Pamyra un prototipo del soprano drammatico d'agilità, che ufficialmente sarebbe nato qualche anni dopo, intorno al 1830. Néoclès era Sergey Romanovsky, che, nella versione tenorile francese di un ruolo scritto in origine per un contralto en travesti, non solo ha mostrato un bel timbro brunito nel registro centrale e acuti sicuri, seppure un po' esili, ma ha dato un forte rilievo drammatico a questo personaggio tormentato, impegnato a difendere senza speranza la patria e innamorato di una donna che ama invece il suo nemico. Cléomène – un secondo tenore – era interpretato da John Irvin, corretto ma pallido nei suoi interventi nei numeri musicali, ma incisivo e drammatico in alcuni recitativi.

Poco da segnalare a proposito della regia, che pure era firmata da Carlus Padrissa della Fura dels Baus, quindi lasciava prevedere qualche invenzione sorprendente, come è nello stile del gruppo teatrale catalano. Si è vista invece una regia piuttosto tradizionale, soprattutto per quel che riguarda la direzione degli attori, che ha fatto ricorso a una gestualità molto sobria, assecondando efficacemente i valori espressivi della musica. Unico grande *coup de théâtre* era la citata scena di Hiéros e del coro, che tracimava dal palcoscenico in platea, per coin-

volgere gli spettatori nel primo grande quadro patriottico che risuona nell'opera romantica, anticipando Verdi di quasi venti anni. Stranianti e incomprensibili sono sembrati gli interventi pittorici e i video dell'artista catalana Lita Cabellit, autrice anche dei costumi e delle scene, che consistevano in cataste di contenitori di plastica per l'acqua: il regista ha spiegato di aver voluto in tal modo far intendere che le guerre non hanno mai motivazioni religiose ma economiche e che nel prossimo futuro saranno combattute soprattutto per l'acqua, che sta diventando un bene sempre più raro e prezioso. Non ha spiegato però cosa questo abbia a che vedere con *Le Siège de Corinthe*. Resterebbe da dire della coreografia... che però non c'era: le danze del Secondo Atto sono *de facto* diventate un lungo intermezzo orchestrale eseguito a palcoscenico vuoto, mentre sullo sfondo scorreva un poema di George Byron, *Darkness*.

Mauro Mariani (www.giornaledellamusica.it, 16 agosto 2017)

Gioachino Rossini, *Le Siège de Corinthe*
Adriatic Arena

Da quando esiste, il Festival di Pesaro ha fatto un importantissimo lavoro di filologia applicata: promuovere le edizioni critiche delle opere di Rossini, col risultato di riscoprire capolavori sconosciuti, e allestirne la rappresentazione scenica. Quest'anno è toccato a *Le Siège de Corinthe* trasposizione del *Maometto II* rappresentata a Parigi nel 1826 e ricostruita dal musicologo Damien Colas attraverso un lavoro capillare di ricerca e di studio sulle fonti. Il risultato è impressionante. Possediamo ora una partitura imponente, piena di cori e di scene d'insieme dalla doppia funzione: rappresentare il dramma della ragazza greca Pamyra, innamorata del nemico Maometto II e suicida per amor di patria, e cogliere il clima politico di sostegno alla causa dell'indipendenza greca che aveva commosso negli anni Venti l'opinione pubblica parigina. Quindi da un lato l'opera ha pagine di vera e intensa commozione sentimentale, culminante nell'invozione di Pamyra «*Juste ciel*», una delle arie più belle del mondo; dall'altro scene molto forti di terrore, sgomento, desolazione e riscossa patriottica, come quella della benedizione delle bandiere, in cui i greci assediati dai turchi si incitano all'amor di patria con toni che precorrono Verdi.

Nella fantasiosa regia della Fura dels Baus firmata da Carlus Padrissa era previsto che in questa scena, dietro cenni di alcuni attori, la platea si alzasse in piedi, non si capisce bene per fare che cosa. Tutti invece siamo rimasti seduti. Segno inequivoco di una giustificata freddezza verso uno spettacolo strampalato, fondato sull'idea che le prossime guerre nasceranno dalla scarsità d'acqua. Quindi le mura di Corinto sono formate da taniche in plastica di acqua minerale, e questo va benissimo; ma meno probabile è che il coro se le porti sulle spalle, girovagando sin dall'inizio, senza grande costrutto, in platea e sul palco. Dopo di che la regia confonde le varie situazioni con scenografie generiche, non fa vedere alcuna differenza tra scena nuziale e sepolcreto, non distingue i gruppi de-

gli assediati e degli assediati in conflitto, a causa di quelle calzamaglie nere su cui un pennello impazzito sembra essersi divertito a tracciare macchie e sbaffi colorati; in testa a tutti i personaggi, nere cuffie da bagno.

Il dubbio gusto della parte visiva, invece di aiutare gli esecutori, ha dato loro filo da torcere per far capire la bellezza dell'opera. C'è riuscito il direttore Roberto Abbado che, pur con il braccio destro immobilizzato al collo, ha guidato l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai in un'esecuzione brillante, incisiva e anche poetica. Protagonisti erano Nino Machaidze (Pamyra) e Luca Pisaroni (Maometto II), entrambi sufficientemente edotti circa le esigenze severissime del belcanto rossiniano che richiederebbe sempre sfumature, bel timbro, morbidezza, dizione impeccabile, eleganza, nettezza assoluta nella sgranatura dei gorgheggi. Alla loro altezza sono parsi John Irvin (Cleomène), Carlo Cigni (Hiéros) e, un gradino più in su, il tenore Sergey Romanovsky, bellicoso Néoclès. Successo per tutti.

Paolo Gallarati («La Stampa», 20 agosto 2017)

Gioachino Rossini, *La pietra di paragone*

INTERPRETI Aya Wakizono, Aurora Faggioli, Marina Monzò, Gianluca Margheri, Maxim Mironov, Paolo Bordogna; DIRETTORE Daniele Rustioni; REGIA, SCENE, COSTUMI Pier Luigi Pizzi; Adriatic Arena; Rossini Opera Festival

Con un deciso colpo di coda il Festival pesarese al secondo appuntamento ci ha riportati indietro di una quindicina d'anni dall'aurea maturità di *Le Siège de Corinthe*, come a offrire un confronto con la sorprendente felicità degli inizi, a quella *Pietra di Paragone* che aveva segnato nel 1812 il primo ingresso del ventenne musicista alla Scala, ottenendo un successo clamoroso, con ben 53 repliche. Un percorso retrospettivo per ritrovare con altra consapevolezza, dopo la "riscoperta" del Rossini serio che rappresenta uno dei meriti indiscussi del Festival, quell'immagine un tempo prevalente del compositore ridanciano, per rivederla alla luce dell'altro versante così da constatare che non si tratta di due mondi assolutamente separati ma circolarmente integrati da quella particolare acutezza di osservazione cui l'occhio del pesarese sottopone la realtà, quel Rossini "incorruttibile", come ha colto Savinio, nel senso di non lasciarsi travolgere dalla passione né lasciarsi inabissare nelle profondità. "Amabile conversare di oziosi benestanti" ha definito *La pietra di paragone* Alberto Zedda alla cui memoria è dedicata l'edizione di quest'anno a ricordare l'immensa riconoscenza che il Festival deve all'infaticabile direttore e studioso scomparso da pochi mesi, definizione che sintetizza il senso di questo "melodramma giocoso", nel modo con cui il giovane Rossini ricrea la spampanata vicenda del ricco signore, il conte Asdrubale, che sottopone ad un'intricata prova d'amore tre dame di cui due sono interessate solo al denaro, lasciando trapelare dietro l'inequivocabile lucidità della scrittura un sospetto sentimentale che apre spazi tanto impalpabili quanto soggioganti. È il tratto con cui il compositore, rispetto alle precedenti farse, trasforma il *comique absolu* in *comique significatif* in una visione più mo-

dulata, secondo il filo della commedia di carattere. Che poi *La Pietra*, dopo la vivacità dell'esordio scaligero, fosse andata un po' nel dimenticatoio lo si può spiegare col confronto con le altre più folgoranti creazioni comiche, dal *Barbiere* alla *Cenerentola* rispetto alle quali essa mostra un passo meno spedito, reso tale dagli stessi intrichi della vicenda. Intrichi che avevano stimolato l'invenzione di Pier Luigi Pizzi, un decano del Festival, quando la riesumò una quindicina d'anni fa inventando una regia che rendesse più sciolte le tante complicazioni, pensando ad una trasposizione nel tempo, artificio ormai più che consumato ma che in quell'occasione ha funzionato benissimo: sia perché il terreno del comico sopporta assai meglio tali sradicamenti e poi per la felicità di mano che si è rinnovata in questa ripresa dove Pizzi, con quello spirito giovanile che sembra ignorare le "ragioni anagrafiche" ha tratto nuove provocazioni dall'allargarsi dello spazio offerto dall'Adriatica Arena rispetto a quello più raccolto del Teatro Rossini. Invenzione ancor più nitida, nel modo di concepire la vicenda rossiniana come una commedia all'italiana degli anni sessanta; reinventando con il gusto che ha sempre gestito il suo lungo percorso di scenografo e di regista un'ambientazione che ricalcasse certi tic, certe maniere appartenenti ad una stagione cinematografica ormai definitivamente collocata: scena fissa nella villa da nuovi ricchi, stile Le Corbusier, grande piscina fonte di improvvisazioni a non finire tra tuffi e sberleffi, costumi preziosamente datati, da Saint Laurent a Gucci, a Dior, il grande Burri che domina la parete, simboli appunto che rievocano il gusto di una società esibito nella sua più grottesca ostentazione e pure fissato con una cifra finissima. Il divertimento scaturiva così naturalmente, come traduzione di una trama musicale, alterna nel mescolare modi ricorrenti a momenti inattesi, frenesie esaltanti e oasi stupefatte, presagio ormai sicuro di una dirompente maturità. Tre ore di musica che scaturisce da una situazione banale per prendere il volo in modo ineffabile grazie ad una direzione vivace e puntuale quale quella di Daniele Rustioni, ben assecondato dall'Orchestra Nazionale della Rai e da un gruppo di interpreti giovani che attraverso un produttivo tirocinio alla pesarese Accademia Rossiniana hanno saputo ricreare lo spirito di questa "follia organizzata" con un'aderenza a quelle estreme istanze virtuosistiche che il giovane Rossini impone quali non poco problematica "pietra di paragone". Tutti meritevoli, da Aya Wakizono ad Aurora Faggioli, da Marina Monzò a Gianluca Margheri, da Maxim Mironov a Davide Luciano, a Paolo Bordogna a William Corrà, partecipi di un successo esaltante, con il suggello di un colpo di teatro finale, la passerella che sulle note del fortepiano si è innescata, guidata con gioia infantile dallo stesso Pizzi, come a voler prolungare all'infinito il divertimento, tra il festoso battere di mani e di piedi del pubblico.

Gian Paolo Minardi («La Gazzetta di Parma», 13 agosto 2017)

Piacenza

Charles Gounod, *Faust*

INTERPRETI Francesco Demuro, Ramaz Chikviladze, Davinia Rodriguez, Shay Bloch; DIRETTORE Jean-Luc Tingaud; Orchestra dell'Opera Italiana; Coro del Teatro Comunale di Modena; REGIA Simone Derai; SCENE Anagoor; COSTUMI Simone Derai e Sivia Braganolo; LUCI Lucio Diana; Teatro Municipale

È la Natura a trionfare nel *Faust*, straordinariamente denso, messo in scena da Anagoor, o meglio La Natura nei suoi molteplici aspetti nei quali si ricomprende il Sacro.

Simone Derai parte dal *Faust* di Goethe per arrivare a ripulire la melassa misticizzante della quale è intriso il *Faust* di Gounod e trovando alla fine più punti di contatto che non componenti divisive. La Natura, si diceva diviene, protagonista, quella che se conosciuta ed indagata rende il pensiero libero conferendo al singolo, e poi ai molti, la necessaria acribia nel decidere della propria vita e Derai propone una lettura che procede “per togliere”, mettendo a nudo i nodi fondamentali del contendere, che potremmo ridurre allo scontro eterno fra Bene e Male, per poi ricostruire tutto nell’ottica laica di Goethe, forte dell’eredità illuminista e della riscoperta del Classico. Non c’è Fede in Goethe se non nell’intelletto umano e nella capacità di scelta che deriva dalla consapevolezza di sé di ciascuno di noi; l’intervento divino non è contemplato, Mèphistophélès diviene dunque non il Male assoluto, ma la via per giungere alla redenzione dell’intelletto attraverso un percorso al negativo, così come Faust ricerca la giovinezza e l’amore intesi come possibilità di riscatto. Il linguaggio teatrale è forte, a tratti quasi spietato nel suo scavare, come sempre accade nei lavori di Anagoor, perfettamente conseguente all’idea iniziale di Derai e sviluppata con lucida coerenza, il tutto a partire da un’ambientazione che riporta la vicenda all’epoca originale, ovvero nella Germania dei primi anni del XVI secolo ricreata dalle scene di Simone Derai e Silvia Braganolo, che realizzano uno spazio unico a richiamare una sorta di granaio, animato da pochi elementi altamente evocativi in una straniante uniformità cromatica illuminata dall’efficace disegno di luci fredde concepito da Lucio Diana.

Bellissimi i costumi, anche questi di Derai e Braganolo nei quali si ritrovano echi della pittura di Hieronymus Bosch e Brueghel il Vecchio con il bianco e il grigio a dominare, fatti salvi Faust e Mèphistophélès, quest’ultimo sempre nudo

dalla cintola in su e con in testa un triregno nero, che indossano l'uno una calzamaglia gialla e l'altro in rosa a mostrare con maggior evidenza i loro attributi, come fossero maschi alfa.

Regia che convince fino in fondo, con momenti altissimi come la scena di isteria collettiva che colpisce le donne durante il brindisi blasfemo di Méphistophélès e le fascine raccolte ed ammassate da Marguerite e Marthe nel Secondo Atto che tornano nel quinto, portate dal popolo per formare il rogo sul quale dovrebbe essere arsa Marguerite stessa. Nessun rogo sarà acceso, la giovane sarà assolta non da Dio ma dalla sua autocoscienza sviluppata attraverso un cammino di sofferenza, allontanandola definitivamente da Faust.

Straordinari i video, realizzati da Derai e da Giulio Favotto, che fungono da *entracte* ed al contempo offrono un ulteriore chiave di lettura del *Faust*, costituendo anche un momento di ulteriore riflessione durante i cambi di scena.

Sull'*ouverture* vediamo il vecchio Goethe che seduto accanto al caminetto della sua casa di Weimar si fa portare dalla figlia i due tomi del *Faust* che ha tenuto sigillati per anni; sembra quasi che abbia deciso di bruciarli e invece si ritrova a sfogliarli quasi cullandoli. La scena successiva è quella di una casa di riposo nella quale vediamo vegliardi rassegnati e altri battaglieri e desiderosi di aria e vita; stacco su due ragazzi che guardano la casa di riposo dall'esterno, pensando forse al loro futuro. Fra il Primo e il Secondo Atto il video ripercorre riti di religioni diverse trovando fra radici e denominatori comuni, sottolineando il principio che il Sacro è uno ed uno solo. Nel successivo siamo in una casa abitata, finestre spalancate a fare entrare luce e vento, all'esterno animali domestici, degli abitanti invisibili si percepisce la presenza. Essenziale per la perfetta comprensione del messaggio di Anagor la proiezione dell'incontro fra de Carvahlo, sua moglie Caroline (la prima Marguerite) e Gounod, ove apprendiamo che il suo *Faust* è in "nel suo grembo" da vent'anni e che sancisce il passaggio dal *Faust* di Goethe a quello mistico del compositore francese. Non è a caso che a seguire si apre la seconda scena del Quarto Atto, dove il figlio neonato di Faust e Marguerite viene esposto. La Notte di Valpurga è preceduta da proiezioni che rimandano al rinnovarsi della natura attraverso l'atto riproduttivo, rappresentato attraverso un toro da monta e polline in volo, bellissimo. Unico neo il volume troppo basso dei video; a tratti i suoni si odono appena.

Perfettamente rispondente all'allestimento risulta l'esecuzione musicale. Jean-Luc Tingaud, alla testa di una disciplinata Orchestra dell'Opera Italiana, appare in perfetta sintonia con la lettura di Derai e a sua volta depura la partitura da qualsiasi leziosità mielosa rendendola all'ascolto illuminata da trasparenze cristalline. I tempi sono improntati ad una serrata drammaticità, forti di scelte dinamiche stringenti; non manca tuttavia l'indispensabile afflato lirico, che si rivela nelle ampie aperure melodiche. In fondo nel *Faust* si parla anche d'amore.

Nel ruolo eponimo figura bene Francesco Demuro che, al netto di qualche singultino di troppo, esibisce un fraseggio sempre convincente e acuti sicuri, il tutto a delineare il personaggio in tutte le sue sfaccettature. Davinia Rodriguez disegna una Marguerite appassionata e volitiva, più donna che fanciulla: la linea

di canto è improntata a belle morbidezze, gli accenti sono ben ricercati e la voce, davvero bella, è ricca di colori. Ottimo il Méphistophélès irridente di Ramaz Chikviladze, opulento nei mezzi vocali e pienamente padrone del palcoscenico. Qualche riserva sul Valentin di Benjamin Cho, non sempre intonato e spesso incline a cantare troppo forte. Nozomi Kato si disimpegna egregiamente nel ruolo di Siebel, così come Matteo Ferrara tratteggia un Wagner impeccabile; buona anche la Marthe di Shay Bloch. Splendida, infine, la prova del coro del Teatro Comunale di Modena preparato da Stefano Colò. Pubblico cordiale, nonostante le intemperanze di qualcuno nei confronti delle proiezioni (bastava leggere il programma di sala...) e applausi finali per tutti.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 16 dicembre 2017)

Pisa

Gaetano Donizetti, *Pia de' Tolomei*

INTERPRETI Francesca Tiburzi, Giulio Pelligra, Valdis Jansons, Marina Comparato; DIRETTORE Christopher Franklin; Orchestra della Toscana; Coro Ars Lyrica; REGIA Andrea Cigni; SCENE Dario Gessati; COSTUMI Tommaso Lagattola; LUCI Fiammetta Baldiserry; Teatro Verdi

Singolare e molto apprezzata l'apertura di stagione del Teatro Verdi di Pisa. Si sceglie mettere in scena un desueto titolo donizettiano: *Pia de' Tolomei*, registrando il consueto "tutto esaurito". Operazione oculata e ben accolta, sia per rispondenza di pubblico sia per aver riportato in scena un'opera pressoché dimenticata, corredata da un ottimo ed esaustivo programma di sala, contenente preziose note storico musicologiche, chiose dettagliate al libretto, e l'estensione vocale dei singoli personaggi. Delle tre versioni dell'opera, si sceglie la prima del 1837, con un inserimento della seconda versione (finale primo), adottando l'edizione critica curata da Giorgio Pagannone; il nuovo allestimento del Teatro di Pisa è frutto di coproduzione con quelli di Livorno e Lucca, in collaborazione con Spoleto Festival USA.

Pur non appartenendo alle migliori creazioni di Donizetti, la musica risente di un accentuato manierismo, peraltro gradevole e adottato dal primo Verdi, con alcuni spunti lirici di interessante fattura melodica: caratteristiche cui si deve una piacevole scorrevolezza su un'azione ed una drammaturgia tendenti a diluirsi su un soggetto di ambientazione toscana, di cui non si sappia molto più di quanto ricordato da Dante, dalla prosa di Giacinto Bianco e da rara filmografia degli anni '40 e '50 del secolo scorso. Il libretto di Cammarano si incentra più sul piano politico che quello amoroso: la lotta tra Guelfi (Rodrigo, fratello di Pia) e Ghibellini (Ghino e Nello, quest'ultimo marito di Pia).

La frizione politica tra Guelfi e Ghibellini, induce Andrea Cigni ad impostare la regia inserendo l'azione nell'Italia tra gli anni 1930 - 1940: le fazioni guelfe e ghibelline sono così trasformate nelle contrapposizioni fasciste e comuniste: Nello è un podestà (o federale), Ghino un borghese di fascia medio alta, Rodrigo è un capo dei comunisti imprigionato dal regime; Pia diviene una nobildonna impegnata culturalmente a proteggere varie opere d'arte per salvarle da una prevedibile distruzione causata da una prossima guerra. La visione di Cigni -

ancorché del tutto forzata e gratuita – si lascia tuttavia apprezzare per gli accorgimenti tecnico pratici di *mise en scène* a firma Dario Gessati: un cubo mobile, aperto su due lati, ricorda la costante architettura usata durante il regime; la mobilità dell'oggetto geometrico dominante consente la visione dei vari ambienti in cui si svolge l'azione. In tale contesto, si rivela acuta l'idea conclusiva di Cigni. Nella prigione dove Pia troverà la morte, si trova pure il ritratto della fanciulla: nella pittura che rimane dopo la morte di Pia, si legge la sopravvivenza e la perpetuazione dell'arte – in senso lato – a qualsiasi evento funesto. Contribuiscono alla riuscita visiva il bel disegno luci di Fiammetta Baldiserry e i costumi firmati da Tommaso Lagattolla.

La prassi esecutiva, pur nella dignitosa apprezzabilità complessiva, si rivela incerta e zoppicante in alcuni particolari fondamentali. Avevamo già ascoltato Giulio Pelligra (Lucca, *Pagliacci* 2011) segnalandone le buone potenzialità: adesso è un Ghino dalla voce chiara, squillante e di controllato spessore; il tenore ha buon squillo con portamenti sicuri oltre alla capacità di fraseggio morbido, impiegato con duttile facilità nei momenti lirici. Francesca Tiburzi (Pia) non è all'altezza del collega: pur avendo buon materiale, Tiburzi si impegna in un ruolo vocale (piuttosto temibile) non adatto alle sue caratteristiche. Il soprano ha buona tecnica e un interessante colore brunito uniti ad un apprezzabile volume; tuttavia si trova spesso costretta a forzare i suoni, l'intonazione non è sempre sicura ed i fraseggi sono assenti. Valdis Jansons (Nello) lo avevamo già recensito nel lontano 2006 (Lucca, Teatro del Giglio, *I quattro Rusteghi*) segnalandone buone intenzionalità. A distanza di undici anni, la voce di Jansons appare corrosa nello smalto, i suoni non sono nitidi, l'intonazione è precaria; il cantante mantiene discreta intensità e disinvolta presenza scenica. Bene inquadrata nel ruolo *en travesti* (Rodrigo) è Marina Comparato: l'intensità, seppure non eccessiva, corre bene; le sfumature sono ben modellate, l'estensione è omogenea nel colore. Comparato affronta il personaggio con la giusta misura vocale e scenica. Si distingue per correttezza scenico vocale, pur nella brevità degli interventi, anche Silvia Regazzo (Bice). Nella dignità di buon comprimariato, si ricordano Christian Colli (Ubaldo), Andrea Comelli (Piero), Claudio Mannino (Lamberto) e Nicola Vocaturo (Custode). Christopher Franklin dirige con decisione e notevole *vis*, mantenendo equilibrio tra buca (Orchestra della Toscana, assai sonora) e palco. A mancare è una concertazione più sfumata e ricercata, in modo da rendere il tutto meno "bandistico" di come risulti in partitura per ritmi e melodie. Buona la prova del Coro Ars Lyrica istruito da Marco Bargagna.

Plausi a scena aperta da parte del pubblico, consenso generale e prolungato al termine; isolate contestazioni a regia e scene.

Roberto Del Nista («l'opera», novembre 2017)

Pistoia

Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo, re di Creta*

INTERPRETI Michael Schade, Rachel Kelly, Ekaterina Sadovnikova, Carmela Remigio; DIRETTORE Gianluca Capuano; REGIA Damiano Michieletto (ripresa da Eleonora Gravagnola); SCENE Paolo Fantin; COSTUMI Carla Teti; LUCI Alessandro Carletti; VIDEO DESIGN Rocafilm; Teatro Manzoni; Maggio Musicale Fiorentino

Certi padri sono davvero impegnativi. Uno è Idomeneo, il re di Creta, che di ritorno via mare dalla guerra di Troia promette a Nettuno di sacrificargli la prima persona incontrata sulla terraferma. Gli capita il figlio Idamante. Va da sé che tra i due, causa l'incauto impegno con il dio, verranno poi a delinearsi rapporti complicati. È ciò che racconta Mozart in *Idomeneo*, l'opera che nel 1781 gli fece capire d'essere un genio, dandogli il coraggio di svincolarsi dalla tutela paterna (un altro babbo non facile) e far la vita che gli pareva fuori dall'angusta Salisburgo. Comprensibile, dunque, che sulla relazione padre-figlio si incentri la lettura di Damiano Michieletto, ripresa da Eleonora Gravagnola, scene Paolo Fantin, costumi Carla Teti: spettacolo tellurico nato per Vienna tre stagioni fa, rimontato adesso dal Maggio Fiorentino in trasferta eccezionale a Pistoia, capitale italiana della Cultura. Qui il vero protagonista è Idamante. Ancora bambinetto, il padre in partenza lo abbiglia da adulto, con giacca e cravatta esattamente come lui, per farne il suo doppio. Ce lo mostra un video proiettato durante l'*ouverture*. Comincia l'azione e Idamante ormai giovanotto fatica a riconoscersi nell'immagine entro cui l'ha voluto relegare il padre evaporato da anni. Pretende, ora, di essere apprezzato per quel che è. Ribellione adolescenziale, anche attuata con la scelta di sposare la troiana Ilia, nemica e schiava benché di sangue reale. Perciò abbandona l'abito scuro per vestire in canottiera e shorts. Se lo rimetterà alla fine, pronto ad assumersi il ruolo paterno: nei confronti del popolo (dato che la regia fa morire Idomeneo, anziché pensionarlo secondo il libretto) e verso il pupo che Ilia gli partorisce in quattro e quattr'otto. Il mezzosoprano Rachel Kelly è un *toy boy* ideale come Idamante, parte concepita per un castrato: fisico spigoloso da ragazzino imberbe, fragile, eppure decisamente virile nella gestualità, nel modo di camminare, di occupare con autorità lo spazio. Mentre la Ilia di Ekaterina Sadovnikova appare inerme, sfigurata da una gravidanza che la fa goffa e spaurita.

Tanto differente rispetto all'Elettra di Carmela Remigio, quella che canta meglio. Per tentare di conquistare Idamante s'addobba di tubini volgari presi a caro prezzo nelle boutique più *trash*, così che sembra la tenutaria di un sito porno faida-te. Tra loro Idomeneo si aggira smarrito. Michael Schade lo rende un reduce berciante con il cervello in pappa, la cui instabile vocalità espressionistica alle soglie del parlato, se può essere giustificata dalla forza della recitazione, risulta però sacrilega all'orecchio, giacché di Mozart non restano che poche tracce. D'altronde il segno visivo di Michieletto tende a trangugiare la musica. Anche Gianluca Capuano, dal podio del Maggio, si adegua all'allestimento vigoroso e aspro che raduna attorno ai cantanti una discarica impressionante di sudiciume, fra cataste di mobili, coperte insanguinate, sedie, buste della spesa e stivali disseminati ovunque. Allora non c'è da stupirsi che a un certo punto tutti vengano aggrediti dalla scabbia. Dal pubblico rado contestazioni al regista.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 30 aprile 2017)

Poggi del Sasso

Concerti da camera

Musiche di Gershwin, Gershwin/Heifetz, Pieranunzi, Cosentino, Tarantino, Piazzolla, Brandenburg, Byrd, Busoni, Beethoven, Gottschalk, Chopin, Alkan, Liszt, Liszt/Mendelssohn; SOLISTI Gabriele Mirabassi, Gabriele Pieranunzi, Enrico Pieranunzi, Judith Brandenburg, Puschan Mousavi Malvani, Radu Nagy, Cristian Niculescu, Zsuzsa Bálint, Silvia Chiesa, Maurizio Baglini, Giovanni Bellucci, Enzo Decaro; Auditorium Forum Fondazione Bertarelli; Amiata Piano Festival

Ormai il recital solistico, inventato da Franz Liszt in piena temperie romantica, agli occhi di molti è un fenomeno poco alla moda, un residuo musicale del passato. Così la pensano all'Amiata Piano Festival, ideato e diretto dal pianista Maurizio Baglini e sostenuto dalla Fondazione Bertarelli. A luglio, per esempio, il menù di questa tredicesima edizione prevedeva una serata con la musica di Gershwin, un'altra dedicata al tango e un viaggio intorno a William Shakespeare con la guida del pianista Giovanni Bellucci e dell'attore Enzo Decaro; l'ultimo appuntamento sostituiva un concerto del pianista Alexander Lonquich e della sua «famiglia musicale», cioè la moglie Cristina Barbuti (pianista anche lei) ed il figlio clarinetista Tommaso. Jazz, tango e intrecci tra musica e teatro. All'Amiata il recital solistico sembra davvero essere andato in pensione, grazie anche ad un pubblico molto aperto verso queste avventure, certamente più facili da vivere nella dimensione familiare di un piccolo festival estivo.

Di grande intensità è stato l'appuntamento con Giovanni Bellucci ed Enzo Decaro. Uno dei più grandi virtuosi delle scene internazionali, un pianista provocatorio, animato da una curiosità intellettuale e da una passione oggi non sempre scontate nei musicisti, ha dialogato con un attore dal fascino discreto. Bellucci è un pianista onnivoro, affamato di musica, sempre alla ricerca di nuove pagine da proporre al pubblico. Accanto alla Sonata in Re minore op. 31 n. 2 di Ludwig van Beethoven, composta sulla suggestione della *Tempesta* di Shakespeare, erano infatti in programma molte pagine semiconosciute, da una parafrasi di Ferruccio Busoni sul tema di *Greensleeves* allo Scherzo in Si minore op. 16 n. 3 di Charles-Valentin Alkan, passando attraverso i fuochi d'artificio virtuosistici della parafrasi da concerto *The Union* di Louis-Moreau Gottschalk

(1829-1869), il Liszt degli Stati Uniti. Giovanni Bellucci è un pianista virtuoso, ma nel senso in cui lo erano i pianisti dell'Ottocento. Con lui il virtuosismo oltre che spettacolo è una sfida all'impossibile, tensione verso l'assoluto, un modo per scardinare le convenzioni gettando il pubblico nell'abisso del dubbio. L'interpretazione della Sonata op. 31 n. 2 di Beethoven era spiazzante per la sua irregolarità, il suo suono sontuoso, la violenza dei contrasti timbrici (nel suo pianismo più ancora che le dinamiche è il timbro il parametro predominante), ed infine l'agogica esasperata di rallentandi al limite dello stallo (soprattutto nel secondo movimento) e di improvvise accelerazioni. Certo, quello di Bellucci è un Beethoven romanticizzato, dal suono voluminoso e sempre sostenuto da una sovrabbondante pedalizzazione, di cui avevamo già fatto esperienza proprio qui all'Amiata nel 2012, quando il pianista romano affrontò l'"Appassionata" insieme alla Sonata in Si minore di Liszt. Anche nel programma di quest'anno, non a caso, comparivano un paio di pagine lisztiane, "Nessun maggior dolore" S.162/2 e la Parafrasi da concerto S.410 sulla *Marcia nuziale* di Felix Mendelssohn, pagina quest'ultima di una difficoltà mostruosa, che solo pochi pianisti al mondo possono oggi azzardare in pubblico con cognizione di causa. Questa insistenza sul binomio Beethoven/Liszt potrebbe sembrare una forzatura, invece tra i due compositori scorre un fiume segreto e lo dimostra l'incondizionata ammirazione del pianista ungherese per Beethoven. Il fatto è che Bellucci non è un pianista rassicurante. Anche quando esegue una pagina da circo Barnum come *The Union* di Gottschalk fa correre un brivido lungo la schiena del pubblico e non solo perché si prende dei rischi pazzeschi, ma anche perché carica la musica di una tensione lancinante. Avviene in una miniatura all'apparenza serena come il Notturmo in Sol minore op. 15 n. 1 di Fryderyk Chopin – lentissimo, lasciato letteralmente a macerare in sonorità sinistramente scure (suonava così, a volte, Svatoslav Richter...), avviene a maggior ragione nell'ipertrofico Scherzo in Si minore di Alkan, che Bellucci si beve tutto d'un fiato esibendo fenomenali doppie ottave senza praticamente sbagliare nulla (nel recital del 2012, sempre qui all'Amiata, qualche imprecisione c'era invece stata). Dita di acciaio, rapidità estrema negli spostamenti, controllo incredibile di ogni movimento e nello stesso tempo un fuoco e un'inquietudine che comportavano anche del disordine e qualche irregolarità, per esempio nell'uso del pedale: tutto era il segno di un tormento interiore, di un incessante sforzo ad andare oltre le apparenze della pagina scritta. Al suo fianco Decaro, con il suo fare tranquillo ed una recitazione volutamente dimessa, sembrava attenuarne la carica emotiva, pur lasciando trasparire tra le righe l'oscurità e l'ambiguità del mondo emozionale di Shakespeare. L'attore napoletano si è concesso anche un vero e proprio colpo di teatro recitando il monologo di Calibano dalla *Tempesta* nella versione in Napoletano di Eduardo De Filippo, mentre Bellucci eseguiva le prime battute della Sonata op. 31 n. 2, con una sovrapposizione tra musica e parola tipica del melologo settecentesco: davvero in questo caso eravamo molto oltre il recital tradizionale, ma immersi nella musica.

Più disteso si è rivelato l'appuntamento dedicato al tango, che ha avuto come protagonisti un gruppo di musicisti tedesco-rumeni capitanati dal pianista

Christian Niculescu, presente sia con il suo Trio Dinu Lipatti insieme al violinista Puschan Mousavi Malvani e al violoncellista Radu Nagy sia con il duo pianistico formato insieme a Zsuzsa Bálint (hanno fatto una breve apparizione anche Silvia Chiesa e Maurizio Baglini, eseguendo il virtuosistico *Le Grand Tango* che Piazzolla ha dedicato a Rostropovič). Tra tutti ha colpito la bandoneonista e compositrice Judith Brandenburg, con il suo stile disperatamente ruvido. Anche in questo caso la scelta del programma non era scontata, visto che accanto al frequentatissimo Astor Piazzolla (*Inverno porteño*, *Verano porteño* e la *Contramilonga a la funerala*) c'erano numerose pagine dell'allievo Saúl Cosentino, oltre ai brani struggenti e sofferti della stessa Brandenburg, di notevole interesse anche dal punto di vista armonico.

Il jazz di George Gershwin era invece il tema della prima delle tre serate di questa tranche del Festival, filtrato dalla sensibilità del pianista Enrico Pieranunzi, del violinista Gabriele Pieranunzi e del clarinetista Gabriele Mirabassi. Gershwin lo si esegue molto, ma è raro ascoltarlo da tre musicisti così raffinati e curiosi, tutti con esperienze sia nel campo del jazz puro sia in quello della musica classica. Il veterano Enrico Pieranunzi è considerato uno dei jazzisti più interessanti delle scene italiane, eppure la sua curiosità lo ha portato spesso ad invadere il campo della musica classica; il fratello Gabriele ogni tanto compie il percorso inverso, mentre Mirabassi è un clarinetista geniale e versatile, capace di muoversi con disinvoltura negli ambiti più diversi. Il risultato di questa alchimia artistica è stato un Gershwin suonato e raccontato con intensità (Enrico Pieranunzi è anche un ottimo affabulatore, capace di raccontare con le parole la musica). Al pianoforte Enrico Pieranunzi distillava suoni e colori con grande saggezza musicale, il fratello Gabriele sapeva ben assecondarlo, mentre Mirabassi si imponeva sulla scena con la fisicità del suo clarinetto. Mirabassi ha fatto letteralmente faville nella *Rhapsody in Blue*, nella quale il clarinetto come è noto fa un po' da mattatore, ma ha fatto faville, a ben vedere, in tutti i brani in cui suonava, grazie anche ad una straordinaria ricchezza di sfumature timbriche. In apertura c'erano le suggestive Variazioni per pianoforte composte da Enrico Pieranunzi su un tema di Gershwin ritrovato solo nel 1986 in un baule appartenuto al fratello Ira. È un jazz aristocratico quello di Pieranunzi, meditato a fondo, alieno da facili concessioni allo spettacolo (emozionante la sua versione per pianoforte, violino e clarinetto dei Tre preludi), anche e soprattutto quando il pianista romano improvvisa, come nel caso della sua versione, translucida e surreale, della celebre song *The Man I Love*.

Luca Segalla («Musica», settembre 2017)

Ravello

Concerto sinfonico-corale

Musiche di von Bingen, Mozart, Pärt, Purcell, Schnittke, Stravinskij; DIRETTORE Teodor Currentzis; Orchestra MusicAeterna; Belvedere di Villa Rufolo; Ravello Festival

Teodor Currentzis è il direttore del momento. L'ha anche certificato il festival di Salisburgo affidandogli Mozart, *La clemenza di Tito*. Lui, greco, nell'eremitaggio russo che si è imposto dapprima in Siberia, adesso nella città di Perm, ha creato MusicAeterna, gruppo di strumenti d'epoca e cantanti con cui affronta quel che vuole, per quante prove vuole. Con accenti messianici afferma di voler togliere alla classica l'odore di stantio e fa mostra di disdegnare i meccanismi produttivi del mercato musicale, dove tuttavia si è introdotto con agilità, stabilendosi come divo ombroso, sacerdote all'apparenza scostante interessato a null'altro che alla propria ricerca di esteta e mistico. Pure al festival di Ravello dà prova d'asprezza incontentabile, poiché all'ultimo minuto pretende di modificare il programma di pagine sacre che il pubblico si aspetta di ascoltare sul Belvedere di Villa Rufolo; ma poi non si attiene neppure al volantino con le correzioni distribuito alla gente, stabilendo di punto in bianco, durante l'esecuzione, di cancellare qualcosa. Questo è il personaggio. Diverso è il musicista: solido, coerente, intelligenza lucida e severa — malgrado il ruffiano piroettare delle braccia — da cui sgorga un profluvio di idee interpretative che configurano letture decisamente personali. Anche se non tutte di conio autentico e non sempre di riuscita convincente. Ad esempio il *Requiem* di Mozart, pezzo forte della serata, diventa per l'ascoltatore un letto di chiodi. Ne sminuzzano intenzionalmente il fraseggio Currentzis e MusicAeterna (curioso che gli uomini, orchestrali e coristi, indossino tonache da prete), mentre il testo latino viene pronunciato alla maniera classica, dura, per perseguire il desiderio un po' sterile dell'autenticità a ogni costo. Perciò il discorso procede piuttosto sbocconcellato, e talvolta gli strumentisti, che suonano in piedi, per qualche ragione non si impastano bene assieme provocando delle fenditure nell'armonia. Come se su una strada molto sconnessa si inciampasse sovente nelle buche. È un Mozart che sa di barocco, forse troppo per essere a fine Settecento; per giunta di un barocco intransigente che si sarebbe potuto concedere ai padri della filologia d'oltralpe sessant'anni fa, prima che anche

loro, con la vecchiaia, si intenerissero. Cosa ancora non accaduta al quarantacinquenne Currentzis. Altra storia nel resto del concerto, con il solo coro che si dispone in cerchio attorno al maestro circondato di lumini, rivolto al pubblico, quasi lui fosse un *menhir*. Da tale disposizione si effonde un canto dalle tinte serotine, compatto, ascetico ma non esile, sostenuto da bassi risonanti, che pulsa anche nei respiri. Sul palcoscenico le voci giungono in processione portando una melodia medievale della monaca Hildegard von Bingen. E da ultimo, dopo aver cantato Schnittke, Stravinskij e Arvo Pärt, intonano con gran strazio di pause, e addirittura mimano, l'inno anglicano secentesco *Remember not, Lord, our offences* di Henry Purcell.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 3 settembre 2017)

Ravenna

Giuseppe Verdi, *Aida*

DIRETTORI Marco Bellasi, Gevorg Gharabekyan, Kaapo Johannes Ijas, Hossein Pishkar, Katharina Wincor; INTERPRETI Vittoria Yeo, Diego Cavazzin, Anna Malavasi, Federico Longhi, Luca Dall'Amico, Cristian Saitta; DOCENTE Riccardo Muti; Orchestra Giovanile Luigi Cherubini; Coro del Teatro Municipale di Piacenza; Teatro Alighieri; Italian Opera Academy

In un mondo ideale, tutti i didatti dovrebbero possedere le qualità di Riccardo Muti: tra le altre, l'appassionata dedizione alla propria materia, l'ampia e minuziosa sapienza sorretta da uno scavo sempre più approfondito, l'acutezza analitica e la lungimiranza, la coinvolgente comunicativa e, non ultimo, un umorismo sdrammatizzante a fianco della serietà a tutta prova delle indicazioni e dei precetti. Tutte doti che Muti profonde a piene mani nel suo continuo lavoro con i giovani; non solo quelli dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini da lui fondata nel 2004, ma anche quelli dell'Accademia dell'Opera Italiana che si tiene a Ravenna da tre anni. I partecipanti, giovani sì ma già in carriera, arrivano dalle più autorevoli istituzioni di tutto il mondo per imbevversarsi della conoscenza che Riccardo Muti ha accumulato in decenni di sfolgorante carriera e che, prima ancora, gli è stata trasmessa dai suoi insigni maestri, depositari della migliore tradizione, come Antonino Votto.

Cinque i direttori d'orchestra (oltre al gruppetto, tutto al femminile, di quattro maestri collaboratori) che hanno superato le durissime selezioni, emergendo su più di seicento aspiranti: sono l'italiano trentacinquenne Marco Bellasi, il suo coetaneo Gevorg Gharabekyan, armeno di origine e residente in Svizzera, il finlandese Kaapo Johannes Ijas, ventinove anni, e l'iraniano della stessa età Hossein Pishkar; unica donna prescelta, la più giovane di tutti: Katharina Wincor, ventidue anni, austriaca. Cinque personalità d'interprete già piuttosto definite e diversissime, ciascuna a modo suo ben degna d'interesse. Durante l'Accademia, che si tiene nello storico Teatro Alighieri, i direttori salgono a turno sul podio della Cherubini cui si aggiunge, nelle ultime giornate, il Coro del Teatro Municipale di Piacenza. Materia di studio, dopo *Falstaff* e *La traviata* delle scorse edizioni, è un altro titolo verdiano, quell'*Aida* che Riccardo Muti ha diretto da poco al Festival di Salisburgo con successo trionfale.

Aida normalmente viene «massacrata», come lo stesso Muti ci dice con amarezza, e non solo in patria; ma se la musica di Verdi all'estero viene trattata come un continuo «zum-pa-pa» e considerata tutt'al più da intrattenimento, «la colpa è di noi italiani», ci spiega sempre Muti continuando a parlare di quest'opera: abbiamo relegato nell'oblio la tradizione più illustre – che dovremmo invece essere noi a portare in tutto il mondo – privilegiando quella più facile, rozza e *routinière* ed esportando un modello difettoso, raffazzonato con superficialità. È evidente come a tale modello si opponga con tutte le sue forze il direttore napoletano, diffusore eccellente della musica di Verdi (al quale ha dedicato anche un libro dal titolo che rappresenta una dichiarazione di fede e d'intenti: *Verdi, l'italiano*, Rizzoli 2012) e strenuo sostenitore della sua genialità. Lo fa non soltanto con le proprie esecuzioni, ma con la generosa trasmissione del sapere che ha raccolto, diventando così il più affidabile tramite tra i giovani e il passato. Pronto a spronare con l'esempio, con la lode e, quando il caso lo richiede, con una correzione garbata, Riccardo Muti infonde negli allievi sul podio una quantità d'insegnamenti, ma fornisce loro nello stesso tempo un vero e proprio metodo di lavoro che servirà per ogni titolo di teatro musicale che si troveranno ad affrontare.

Il direttore napoletano ha dichiarato: «Mi sono sentito investito di un compito, quello di trasferire ai giovani il metodo e gli strumenti che hanno permesso a me di arrivare fin qui: credo si debba recuperare la capacità, troppo spesso dimenticata, di concertare, cioè di costruire la regia musicale di un titolo lavorando a fondo con un cantante al pianoforte o ragionando con l'orchestra sulle caratteristiche di una partitura». Ed ecco infatti anche all'Accademia le prove al pianoforte con i cantanti, dopo le quali, come in un vero teatro d'opera, i direttori salgono sul podio. Le indicazioni di Muti toccano tutti gli aspetti della partitura e i suoi risvolti: si soffermano sui punti nevralgici, ma anche sui passaggi che di solito vengono erroneamente trascurati, e trascorrono dall'analisi sottile di ogni componente della musica alla tecnica direttoriale (un esempio: gli attacchi più esposti «vanno dati con una mano sola, perché con due si rischia sempre di essere imprecisi»), dalle osservazioni sulla drammaturgia all'approfondimento del rapporto tra parola e suono («Verdi sosteneva: “prima il poeta, poi il musicista”», quindi bisogna sempre far sì che la musica metta in rilievo il senso della parola); le sue osservazioni rispettano le scelte interpretative, cogliendo però infallibilmente gli errori e le sbavature (il tono è comunque comprensivo: «non vi demoralizzate, anch'io sbaglio dalla mattina alla sera»); si diffondono su molto altro ancora – compreso l'aspetto scenico e registico – rivolgendosi via via ai direttori, ma anche alla Cherubini, orchestra di resa sopraffina grazie alle costanti cure dello stesso Muti, all'efficiente coro piacentino e alla ben scelta compagnia di canto: Luca Dall'Amico, il Re d'Egitto; Anna Malavasi, Amneris; Vittoria Yeo, Aida; Diego Cavazzin, Radamès; Cristian Saitta, Ramfis; Federico Longhi, Amonasro.

Martedì 12 settembre si è tenuto il primo dei due concerti finali dell'Accademia dell'Opera italiana; prevedibilmente, aveva registrato il tutto esaurito da giorni: a dirigere un'ampia scelta di brani di *Aida* è stato infatti lo stesso Riccar-

do Muti, riscontrando un enorme successo. Il 14 alle 19, sempre al Teatro Alighieri, saliranno invece sul podio gli allievi. Per coloro che non avessero avuto il privilegio di assistere all'Accademia accanto agli uditori provenienti da tutto il mondo, alle educatissime scolaresche ravennati e ai ragazzi del Conservatorio di Napoli venuti in visita, è auspicabile che le registrazioni effettuate durante le giornate di lavoro diventino trasmissioni televisive e vengano riversate in DVD.

Se Verdi, l'italiano, troverà finalmente nel suo paese e nel mondo il posto di assoluta eminenza che gli spetta, sarà in massima parte merito della vera e propria battaglia in suo favore intrapresa da Riccardo Muti. Sapiente, appassionato e carismatico, l'illustre direttore riceve in ogni caso una ricompensa immediata per tutte le energie che dedica al lavoro con i giovani: i ragazzi lo seguono con attenzione inesausta, pendono visibilmente dalle sue labbra e cercano in ogni momento, anche in quelli di pausa, il suo parere e il suo insegnamento. Quella che se ne trae è una sensazione molto confortante, una grande speranza per il futuro.

Patrizia Luppi (www.lesalonmusical.it, 13 settembre 2017)

Michail Matjušin, *Vittoria sul sole*

INTERPRETI Aleksandr Bogdanov, Grigorij Brodskij, Ivan Fedorov, Ekaterina Gorjačeva; PIANOFORTI Irina Potapova, Aleksej Akimov; REGIA Andrej Rosinskij; COSTUMI dai bozzetti di Kazimir S. Malevič; SCENE, VIDEO INSTALLAZIONI Grigorij Brodskij dai bozzetti di Kazimir S. Malevič; COREOGRAFIE Ekaterina Gorjačeva; Teatro Alighieri; Ravenna Festival

Al Festival di Ravenna, che aveva tra i suoi temi la rivoluzione del 1917, era una proposta pertinente del massimo interesse la prima italiana della *Vittoria sul sole*, l'opera cui collaborarono nel 1913 Aleksej Kručënych, autore del testo (cui si aggiunse un prologo di Chlebnikov), Kazimir Malevič (scene e costumi) e Michail Matjušin (musica): le due rappresentazioni del dicembre 1913 a Pietroburgo segnarono una data nelle vicende del cubo-futurismo russo. Nel corso di una successione di scene liberamente sconnesse, prive di qualsiasi linearità narrativa, due Forzuti futuristi guidano l'assalto al sole, che alla fine del Primo Atto è sconfitto e fatto prigioniero. Nella nuova oscurità «la luce da noi è all'interno»: la vittoriosa guerra contro il sole (presente in altri testi futuristi) simboleggia la lotta contro la vecchia estetica, contro un'idea tradizionale di bellezza e contro la logica razionale. Alogica e “transmentale” è la lingua del testo di Kručënych, in parte reinventata (ad esempio volgendo al maschile le parole di genere femminile), da ascoltare con l'attenzione al suono dei fonemi e delle parole più che al loro significato. Coerenti con la natura del testo e davvero affascinanti sono le scene (in cui Malevič stesso riconosceva l'inizio del Suprematismo) e soprattutto i meravigliosi costumi, che nella concezione cubista e nella rigidità dei volumi geometrici condizionano i movimenti dell'attore in modo antinaturalistico. Difficile sapere come fosse esattamente la musica di Michail Matjušin, di cui possediamo solo appunti, interpretati e arrangiati da Aleksandr Slizunov nell'allestimento che è

stato riproposto a Ravenna, quello del Teatro Stas Namin (2013) con la regia di Andrej Rossinskij, uno spettacolo che, pur fedele al testo di Kručěnych, non pretendeva di essere una ricostruzione filologica. Forse la musica non doveva essere così lontana dal mondo di Skrjabin o di Roslavec, e ci si può chiedere, ad esempio, perché il personaggio di Nerone/Caligola indossa solo all'inizio il suo costume, che subito gli viene tolto, lasciandolo in una disadorna tuta (più comoda): anche in altre occasioni siamo privati della bellezza dei costumi di Malevič. Ma la suggestione di luci, costumi e proiezioni, e il piglio vitalistico, agitato, impresso allo spettacolo apparivano idealmente fedeli alla ricerca futurista, con una forza coinvolgente che ha portato a un caldo successo: inevitabile che a più di un secolo di distanza il pubblico non si sentisse affatto provocato.

Paolo Petazzi («Amadeus», agosto 2017)

Roma

Robert Schumann, *Das Paradies und die Peri*

INTERPRETI Angel Blue, Jennifer Johnston, Brenden Gullen, Georg Zeppenfeld;
DIRETTORE Daniele Gatti; Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Auditorium Parco della Musica

Il caso ha voluto che a Roma fosse possibile ascoltare a un giorno di distanza due bellissimi concerti dedicati alla musica vocale di Robert Schumann, un mondo di straordinaria pregnanza poetica e musicale, che le istituzioni musicali italiane tendono a trascurare. All'Accademia Filarmonica una serata liederistica con Angelika Kirchschrager, all'Accademia di Santa Cecilia l'oratorio profano *Il Paradiso e la Peri*. Il soggetto orientaleggiante – la Peri, cacciata dal paradiso, potrà esservi riammessa solo se tornerà portando «il dono più amato dal cielo» – potrebbe sembrare una scelta eccentrica, ma nella musica e ancor più nella poesia del tempo non mancano gli esempi di questo gusto per l'esotismo, in cui l'oriente non ha nulla di reale ma è un luogo appartato dell'anima romantica, che nella prosaica realtà quotidiana si sente soffocare, mentre respira e si espande nell'aura rarefatta dell'oriente e in quella sua luce irreali, preziosa come quella rifratta da una gemma. Quel che più colpisce nella musica con cui Schumann narra la vicenda della Peri è proprio questa luminosità soffusa e indiretta, che immerge le cose e le anime in una tinta delicata, le smaterializza, le fa vibrare di sottili fremiti: questa luce è l'orchestra, che ignora il virtuosismo e i colori sgargianti di Berlioz e potrebbe perfino apparire uniforme ad un ascolto superficiale, ma invece, pur all'interno di un colore di fondo volutamente costante, ottiene gradazioni e scresciature raffinate e delicatissime. Discreta ma onnipresente quest'orchestra sorregge le voci, che, assolutamente aliene da ogni contaminazione operistica, sono trattate con la mano e il cuore del liederista, che sa valorizzare non solo ogni sfumatura del testo ma anche quello che è sotto il testo. In oltre un'ora e mezza Schumann rinuncia soltanto per pochi minuti a questo tono unitario, per inserire gli accenti più marcati di un coro di guerrieri o la sensualità appena accennata di una danza delle Uri o la gioia celestiale ed entusiasta del finale, memore del Beethoven del *Fidelio* e della *Nona*. A Roma questo capolavoro nascosto viene riproposto a distanza di parecchi anni ma con cadenza regolare e sempre con la massima cura, perché altrimenti la sua luce delicata può tramutarsi in uno spento grigiore. Le ultime volte erano sul

podio Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch e Giuseppe Sinopoli, ora Daniele Gatti, che ne ha data una lettura prodigiosamente calibrata in ogni dettaglio, evidenziandone delicatamente le rifrazioni di luce e le vibrazioni espressive, talmente minime che potrebbero facilmente sfuggire ma che sono invece profonde ed essenziali. Ha potuto contare su un coro (maestro del coro Ciro Visco) e un'orchestra splendidi e su un buon gruppo di cantanti: Angel Blue (la Peri), Jennifer Johnston (L'Angelo), Brenden Gullen (il tenore solista, che ha la stessa funzione dell'Historicus o Testo negli oratori barocchi) e Georg Zeppenfeld, che più dei suoi colleghi anglosassoni aveva nel suo DNA il canto liederistico di Schumann.

Mauro Mariani (www.giornaledellamusicait.it, 11 febbraio 2017)

Johann Sebastian Bach, *La Passione secondo Giovanni*

INTERPRETI Lucy Crowe, Ann Hallenberg, Andrew Staples, Roderick Williams; DIRETTORE Antonio Pappano; Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Auditorium Parco della musica

Johann Sebastian Bach non ha scritto opere liriche? E che cosa sono le sue Passioni se non episodi superlativi di teatro musicale, più articolato, più sorprendente rispetto all'opera italiana del Settecento, stagna e scontata nella sua alternanza inscalfibile di recitativo e aria? La riprova, una volta di più, è venuta dalla *Passione secondo Giovanni* proposta come concerto pasquale da Antonio Pappano con l'orchestra e il coro dell'Accademia di Santa Cecilia. La più convincente delle sue interpretazioni del Bach sacro, dopo la *Passione secondo Matteo*, la Messa in Si minore e il *Magnificat*, eseguite negli scorsi anni. Pappano non è un direttore filologo, né affronta spesso la musica barocca: infatti gli specialisti di questo repertorio – a cominciare dall'inglese John Eliot Gardiner – lo guardano con un certo sussiego, lo considerano un incursore in un territorio dal quale dovrebbe restare lontano. Pappano non fa suonare l'orchestra con strumenti "originali", non usa voci di controtenori o di falsettisti. Però, sa fare teatro. E ha raggiunto un buon punto di equilibrio tra solennità e intimità, narrazione e meditazione, i due poli attorno ai quali transita l'energia suprema di questa partitura grandiosa e delicatissima, irruente e lieve come un balsamo, che quando venne al mondo – a Lipsia, nella chiesa di San Nicola, il Venerdì Santo dell'anno 1724 – suscitò scandalo. Fino a qual punto la musica aveva osato spingersi, dimenticando che la Passione è anzitutto un rito di meditazione? Come era possibile tollerare tali libertà dei cantanti, una così grande ricchezza di invenzioni strumentali per accompagnare il canto, quei repentini passaggi – che diremmo cinematografici – da un primo piano vocale alla totalità di un corale? Bach distoglieva l'attenzione dei fedeli dal senso primo di quella celebrazione: il compianto sulla morte di Cristo.

Oggi, tre secoli dopo, quando le sue Passioni non si eseguono più nelle chiese, ma nelle sale da concerto, il profondo di quel rito, che è prima di tutto profondo rito teatrale, rimane intatto. Se l'orchestra, il coro e le voci soliste raggiungono quella coesione e quella duttilità che Bach esige. Ed è qui che Pappano ha

compiuto le scelte migliori possibili per un musicista che non intende negare la propria storia di direttore, anzitutto, operistico. Su tutti, è emerso il tenore Andrew Staples, un prodigio di sensibilità interpretativa, mai compiaciuto della propria bravura, attento al rapporto e al dialogo con l'orchestra, che respirava con lui. Prima solenne, infine remissivo, vinto dalla violenza degli uomini che lo mandano a morte, il basso Roderick Williams nel ruolo di Gesù. Il cast vocale era completato da Christian Gerhaher, Ann Hallenberg, e da Lucy Crowe, meno esatta nel controllo dell'emissione della sua bella voce. Non è usuale ascoltare un coro italiano rendere con tanta aderenza di senso un testo tedesco e strumenti del tempo barocco – un liuto, un cembalo, una viola da gamba, una viola d'amore – amalgamarsi con un'orchestra che, sia pure a ranghi ridotti, rimane un'orchestra sinfonica. Il successo finale è stato ampio e prolungato.

Sandro Cappelletto (www.lastampa.it, 16 aprile 2017)

Pasquale Corrado, *Solo il tempo*

Robert Schumann, Concerto in La minore per pianoforte orchestra op. 54

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sinfonia n. 3 in La minore op. 56 "Scozzese"

DIRETTORE Antonio Pappano, PIANOFORTE Mitsuko Uchida; Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Auditorium Parco della musica

Antonio Pappano ha tra i suoi tanti meriti anche quello di farsi carico di quasi tutte le prime esecuzioni assolute – non moltissime, a dire il vero – in programma all'Accademia di Santa Cecilia e di portarle al successo, grazie anche alla fiducia incondizionata del pubblico romano in tutto quel che egli fa. Questa volta ha diretto – facendolo precedere come sempre da una breve spiegazione comprensibile a tutti – *Solo il tempo* del trentottenne Pasquale Corrado, dedicato a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Corrado ha scelto non un testo che abbia un riferimento diretto ai due dedicatari ma alcuni versi del *Prometeo incatenato* di Eschilo, che terminano con queste parole: «la memoria di tutto, che è madre operosa del Coro delle Muse». La relazione con i tragici fatti di venticinque anni fa sta dunque nell'invito a non dimenticare, perché la memoria è la base su cui si sviluppa la civiltà in opposizione alla barbarie. Il coro – che intona il testo nell'originale greco – è all'inizio come una voce primordiale che giunga appena percettibile da lontano e dal profondo, superando a fatica il tempo e lo spazio, avvolta e contrastata da un'orchestra anch'essa sommessa, ma aspra nelle dissonanze, nei ritmi, nei colori. È una lotta tra forze primigenie e contrapposte. Man mano la tensione sale, la violenza aumenta, ma sono ottenute risparmiando sui decibel, senza effetti clamorosi ed esteriori. Nel finale tutto diviene impalpabile, svanisce nel silenzio, non c'è più suono, ma il compositore prescrive agli esecutori di rimanere immobili per dieci secondi, perché *Solo il tempo* continua ancora. Un pezzo non solo magistrale – questo sarebbe il meno – ma veramente bello: questa volta si può usare quest'aggettivo, che non viene facilmente alla penna a proposito di musica contemporanea. Sembra di riconoscere che, nonostante i suoi studi a Milano, Roma e Parigi,

Corrado resta un figlio della Magna Grecia e che è ancora vivo in lui il legame con quella civiltà che univa al pensiero la bellezza.

Si volta pagina. Mitsuko Uchida suona il Concerto op. 54 di Schumann, che il compositore voleva inizialmente intitolare Fantasia e che la pianista esegue come se la musica fluisse naturalmente sotto le sue dita, con un equilibrio perfetto tra spontaneità e controllo, semplicità e profondità. Gli slanci appassionati e gli abbandoni sognanti ci sono tutti ma non hanno bisogno di esplodere focosamente, sono miniaturizzati come la natura in un giardino zen, dove un fiore, un tronco e un sasso rappresentano il mondo intero. Un'interpretazione meravigliosa, ma si poteva pensare che non avrebbe riscaldato molto il pubblico, invece la reazione è stata entusiastica. Solo la Uchida avrebbe potuto scegliere di rispondere a tanto calore con un bis come il minuto scarso di un *Klavierstück* di Arnold Schönberg. Dopo aver accompagnato da par suo la Uchida, Pappano ha diretto magnificamente la Sinfonia "Scozzese" di Mendelssohn. Ottime le prestazioni del coro (nel brano di Corrado) e dell'orchestra, galvanizzata dal successo della *tournée* europea da cui è appena tornata.

Mauro Mariani (www.giornaledellamusicait, 22 maggio 2017)

Alban Berg, *Lulu*

INTERPRETI Agneta Eichenholz, Jennifer Larmore, Martin Gantner, Thomas Piffka; DIRETTORE Alejo Pérez; REGIA William Kentridge; PROJECTION DESIGNER Catherine Meyburgh; SCENE Sabine Theunissen; COSTUMI Greta Goiris; LUCI Urs Schönebaum; Teatro dell'Opera

Lulu, la bella donna che «provoca sventura» agli altri, e infine a se stessa, prima amante assassina, poi, in una vicenda di degradazione dominata dall'ossessione del sesso e del denaro, prostituta e vittima di Jack lo Squartatore. *Lulu* di Alban Berg, la prima opera a rendere protagoniste le pulsioni e le perversioni dell'inconscio, così rara da ascoltare in Italia, è in scena al Teatro dell'Opera. La regia è firmata da William Kentridge, la cui presenza a Roma è diventata quotidiana, grazie ai 500 metri del fregio *Trionfi e lamenti* che disteso sugli argini del Lungotevere racconta millenni di splendori e miserie della Città Eterna.

Il suo tratto è inconfondibile, come la tecnica che privilegia l'inchiostro, nero, denso, sfuggente nella sua liquidità. Il grande artista sudafricano ha realizzato centinaia di disegni per questo nuovo allestimento, nato al Metropolitan di New York; uno dopo l'altro, diventano i fotogrammi di una videoproiezione che accompagna i tre atti dell'opera, rimasta incompiuta per la morte nel 1935 di Berg e qui, come prevalente consuetudine, presentata nel completamento di Friedrich Cerha. Un palcoscenico sghembo, attraversato da linee oblique e confuse, rende bene il marasma della mente di *Lulu* e i disegni hanno una cupa, penetrante efficacia.

Ma esiste una differenza tra essere geniali artisti visivi e registi capaci di costruire la credibilità scenica dei personaggi: una distanza che Kentridge non col-

ma, se non nella parte finale dell'opera quando le tante componenti dello spettacolo (splendidi costumi di Greta Goiris) trovano finalmente una sintesi. Emerge il talento del direttore Alejo Pérez, esemplare nel governare il rapporto tra orchestra e voci, nell'equilibrio tra la livida tensione e l'abbandonato lirismo del linguaggio – inconfondibile – di Berg. Cast complessivamente all'altezza; Lulu, ruolo tanto fascinoso quanto difficile, è Agneta Eichenholz, molto, e giustamente, applaudita. Occasione da non perdere.

Sandro Cappelletto (www.lastampa.it, 29 maggio 2017)

Gioachino Rossini, *Il viaggio a Reims*

INTERPRETI Mariangela Sicilia, Anna Goryachova, Maria Grazia Schiavo, Francesca Dotto, Juan Francisco Gatell, Mert Süngü; DIRETTORE Stefano Montanari; REGIA Damiano Michieletto; SCENE Paolo Fantin; COSTUMI Carla Teti; LUCI Alessandro Carletti; Teatro dell'Opera

Gioachino Rossini, da uomo pratico, aveva le idee chiare sul rapporto tra gli artisti e i potenti: bisogna accarezzarli, dar loro sempre ragione. Non occorre credere a quanto promettono, è sufficiente servirli. Lui vive a Parigi e Carlo X diventa il nuovo re di Francia? Ecco pronta una "cantata scenica" destinata a festeggiare la sua incoronazione. Nasce così *Il viaggio a Reims*, partitura a lungo creduta perduta, ritrovata e portata in scena – era il 1984 – dal leggendario spettacolo di Claudio Abbado con Luca Ronconi e una compagnia di canto stupefacente. Però, anche nell'omaggio, Rossini rimane un genio e trasforma l'occasione celebrativa in una vicenda surreale, alla *Angelo sterminatore*, il film di Luis Buñuel. Una squadra di nobili provenienti da tutta Europa si trova all'albergo del Giglio d'oro per andare appunto a Reims in tempo per la cerimonia, però non riescono a partire. C'è sempre qualcosa che li ferma. E loro si innervosiscono. Ora *Il viaggio* è in scena all'Opera di Roma, nell'attesa regia di Damiano Michieletto, che indovina lo spettacolo a metà. Ma prima di tutto parliamo di musica. Il direttore è Stefano Montanari, che proviene dal repertorio barocco, dove oggi si tende a rendere tutto estremo: il piano diventa pianissimo, il forte fortissimo, il lento lentissimo e il veloce un Frecciarossa. Applicato a Rossini, il metodo è destabilizzante. Senz'altro spettacolare nei suoi stivaletti borchia-ti, nella bacchetta infilata dietro la schiena con l'abilità di un indiano Apache che sistema le sue frecce nella faretra, nel tremendismo vorticoso del gesto delle braccia, della testa, del corpo, Montanari dilaga, esagera, precipita. Imperdonabile la velocità con cui divora *Medaglie incomparabili*, bruciando tutto il divertimento, la parodia tra testo e musica creata da Rossini e costringendo Nicola Ulivieri (Don Profondo) a mangiarsi le parole; faticosi da reggere alcuni eccessi sonori – semplicemente bandistici – che oltretutto inghiottono le voci, sperdute come in un acquario nell'immenso palcoscenico romano.

Michieletto – 42 anni, tuttavia ancora in parte afflitto dal terrore del vuoto, malattia infantile dei registi d'opera – sa bene che la vicenda non sta in piedi; non c'è

una storia da narrare, non ci sono personaggi da sviluppare, ma solo canto, canto, canto. E lui la storia se la inventa. L'albergo diventa un museo d'arte, dove si attende con trepidazione l'arrivo del nuovo capolavoro: il quadro dell'incoronazione di Carlo X (che esiste davvero, lo ha dipinto Francois Gérard).

I diversi protagonisti entrano e escono dai quadri, confondendosi con altri, in un incrocio di epoche e stili. Sorprendente, anche divertente, in uno spettacolo pieno di movimento, che non sempre diventa però energia, anzi sconta certe staticità per l'eccesso di gag e controcene, pleonastiche. Ma il regista veneziano si riscatta con due invenzioni di prim'ordine: durante un contrastato duetto amoroso tra il conte di Libenskof e la marchesa Melibea (Mert Süngü e Anna Goryachova), in costume, due adolescenti, vestiti come lo sono i ragazzi di oggi, rivivono la stessa litigata, lo stesso dolore, infine la riconciliazione.

Qui, c'è della poesia. E c'è una vera idea, talento e professionalità nella lunga scena conclusiva. Mentre Corinna (Mariangela Sicilia, splendida) tesse un infinito inno di lode al re, talmente lungo e ripetitivo che è legittimo pensare a una presa in giro di Rossini, anche verso se stesso e l'occasione celebrativa, tutta la compagnia (complessivamente buona) si dispone in palcoscenico esattamente come i personaggi del quadro. Mimesi perfetta. Gran pezzo di bravura. Dopo già tre ore di spettacolo, ma vale la pena attendere. In scena fino al 24 giugno.

Sandro Cappelletto (www.lastampa.it, 5 giugno 2017)

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*

INTERPRETI Gregory Kunde, Roberto Frontali, Maria José Siri, Natascha Petrinsky; DIRETTORE Roberto Abbado; REGIA Marco Bellocchio; SCENE E LUCI Gianni Carluccio; COSTUMI Daria Calvelli; MOVIMENTI COREOGRAFICI Massimiliano Volpini; Teatro dell'Opera

Si accettano scommesse sul motivo per cui *Andrea Chénier* è mancato dalle scene del Teatro dell'Opera di Roma per 42 anni. Un'eternità, soprattutto se si pensa che questo melodramma di scuola verista a Roma è stato un titolo assiduo per tutta la prima metà del secolo scorso, con decine di edizioni che hanno visto protagonisti alcune leggende della lirica (Beniamino Gigli, Giacomo Lauri Volpi, Giuseppe Di Stefano, Renata Tebaldi, Mario Del Monaco), fino al 1975. Poi, il vuoto.

Qualunque sia la ragione, l'Opera di Roma ha rimediato a questo lungo oblio producendo (con il Teatro La Fenice di Venezia) un nuovo allestimento, affidando nella direzione musicale di Roberto Abbado e nella regia di Marco Bellocchio. Cineasta tra i più apprezzati a livello internazionale (è stato più volte presente anche al Festival di Cannes), nei suoi film ha sempre mostrato un'attenzione particolare nell'utilizzo della musica, originale e operistica (non a caso è nato in una zona, come quella di Piacenza, ancora intrisa di memorie verdiane). Dal regista de *I pugni in tasca* e *L'ora di religione* ci si aspettava più coraggio, invece Bellocchio, forse ricordandosi che questa è soltanto la sua terza regia lirica (dopo un *Rigoletto* televisivo con Domingo e *Pagliacci* al Petruzzelli di

Bari), ha scelto la prudenza, mettendosi al servizio del libretto di Luigi Illica e delle sue dettagliatissime didascalie, con il risultato di appiattire la resa scenica in una prevedibile illustrazione storica. Questo è evidente soprattutto nel primo quadro, in cui la festa al castello dei conti Coigny, che dovrebbe rappresentare il mondo dell'*ancien régime*, manca di quello sfarzo oltraggioso in cui matura, per contrasto, l'atto di ribellione del servitore Gérard. Non aiutano neanche i costumi, anonimi e scialbi persino quando dovrebbero caratterizzare gli Incroyables e le Merveilleuses, figure storiche che si distinguevano proprio nell'eccentricità dell'abbigliamento. Lo sguardo di Bellocchio si posa con più partecipazione sui momenti di solitudine dei personaggi, come l'incontro tra Chénier e Maddalena, la scena in cui il poeta langue in prigione tra enormi pareti marmoree, e il celebre monologo di Gérard "Nemico della patria!". Il vero protagonista è proprio il Gérard di Roberto Frontali, l'unico a muoversi con sicurezza sulla scena e a dare spessore e credibilità a un personaggio in continua evoluzione: servo, capo giacobino, innamorato, antagonista di Chénier, malvagio ma non troppo e, infine, capace anche di pentirsi. Nella scena del terzo quadro in cui Maddalena gli si offre in cambio della salvezza di Chénier (qui Illica fa praticamente le prove generali per *Tosca*, anche se Gérard non possiede l'orgogliosa immoralità di Scarpia) Frontali fa vivere all'opera il suo momento migliore al fianco di Maria José Siri, che dona al suo personaggio quella sensibilità di cui ha bisogno. La stessa cosa vale per Gregory Kunde, vocalmente ineccepibile soprattutto se si considera che questo è il suo primo Chénier, il quale però paga non solo lo scotto di una scrittura quasi costantemente spinta sul registro acuto, ma anche di un ruolo molto meno definito rispetto agli altri. Bellocchio non lo guida e Chénier-Kunde rimane abbandonato a se stesso, spaesato, vittima passiva degli eventi storici e degli avvenimenti sentimentali che lo riguardano da vicino.

Meno male che sul podio c'è Roberto Abbado, che affronta l'orchestrazione non sempre leggera di Giordano restituendole brillantezza e scorrevolezza, attentissimo a non concedere cedimenti di tempo, che potrebbero essere letali in una partitura come questa. Da non sottovalutare il merito di Abbado di far ritrovare all'Orchestra dell'Opera di Roma (piuttosto discontinua nel corso della stagione) la sua forma migliore, valorizzata anche nei molti interventi solistici. Meno convincente, invece, il coro, sempre poco partecipe e tendente a rallentare i tempi. Diligente nel seguire il libretto per tutta l'opera, Bellocchio non resiste a un tocco personale nei pochissimi secondi finali, quando sullo sfondo fa proiettare un collage fotografico di volti "moderni", di cui non fornisce alcuna spiegazione (vittime? di guerra? della resistenza? dei terrorismi?). Una trovata incongruente e troppo timida, il cui significato è destinato a rimanere oscuro per tutti, critica e pubblico.

Giovanni D'Alò («Opéra Magazine», luglio 2017)

Karol Szymanowski, *Re Ruggero*

INTERPRETI Lukasz Golinski, Lauren Fagan, Edgaras Montvidas, Helena

Rasker; DIRETTORE Antonio Pappano; Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; REGIA IN PRESA DIRETTA E PROIEZIONE VIDEO Masbedo; Auditorium Parco della Musica

Che quella inaugurale fosse una serata particolare lo annunciavano già nella cavea i giochi di suoni e luci provenienti dagli olofoni di Michelangelo Lupone. Ma il vero evento, atteso per la sua straordinarietà, era nella Sala S. Cecilia dove in sinergia tra l'Accademia cecilianica e il RomaEuropa Festival si rappresentava il raro *Re Ruggero* di Karol Szymanowski, compositore polacco meno noto del dovuto, ma protagonista un secolo fa della avanguardia musicale europea. *Re Ruggero*, diciamolo subito, non è un'opera facile e richiede grande dispendio di masse artistiche (solisti, coro misto, coro di voci bianche e grande orchestra). Ma questa volta al fianco degli orchestrali, diretti con il solito carisma da Antonio Pappano convinto paladino di questa partitura, c'erano i due *visual artist* di Masbedo, chiamati a tradurre in immagini in movimento le magmatiche sonorità del compositore polacco. La vicenda, una sorta di libera riscrittura in chiave nietzschiana delle Baccanti di Euripide, si incentra sulla figura di Ruggero II re di Sicilia e sui dubbi che insinua, prima nella moglie Rossana e poi in lui, un pastore profeta che contro quella tradizionale diffonde una religione panica e dionisiaca. L'azione è quasi nulla, se si escludono le crescenti ansie e i dubbi del re. Per raccontare una storia dunque tutta interiore, che pur trova nel libretto una diversa collocazione spaziale per le tre parti eseguite qui senza soluzione di continuità (una chiesa bizantina, il Palazzo reale ed un dismesso anfiteatro romano) pur partendo dai mosaici palermitani della Cappella palatina i Masbedo si avvalgono di immagini di corpi in disfaccimento. Tutto appare difatti in liquefazione, in macerato dissolvimento. Eccellente la prova del cast vocale e della galvanizzata orchestra guidata con mano sicura da Pappano. Non da meno il nutrito coro.

Lorenzo Tozzi («Il Tempo», 7 ottobre 2017)

Karol Szymanowski, *Re Ruggero*
Auditorium Parco della Musica

A vederla al ribasso, non è altro che una storia di corna. La moglie del re tratta e sedotta dal giovane pastore venuto da Oriente che, con tono di profeta, invita il popolo a inebriarsi di piacere, inneggiando a Dioniso. Naturalmente non è solo questo *Re Ruggero*, del polacco Karol Szymanowski che ha inaugurato la nuova stagione dell'Accademia di Santa Cecilia. Scelta originale e coraggiosa, voluta da Antonio Pappano che, dopo aver diretto l'opera al Covent Garden di Londra, la proporrà alla Scala nel 2021. Presentata in prima romana, *Re Ruggero* – nata a Varsavia nel 1926 – è poco conosciuta in Italia, se si esclude il pubblico di Palermo: l'azione è ambientata in Sicilia, nel 1100. L'ebbrezza che divampa contrapposta all'autorità di ogni potere, la misteriosa potenza del di-

verso che travolge la nostra quotidianità: come in *Teorema* di Pasolini. Servito al meglio dall'orchestra e dal coro diretto da Ciro Visco, Pappano è attratto dai colori impetuosi, dall'orchestrazione sontuosa di questo flusso di musica senza dramma e senza evoluzione dei personaggi, generoso di splendide pagine vocali e corali: a cominciare dal trascinate crescendo iniziale di lode a Dio di coro e cori di voci bianche. Szymanowski vive in anni grandi di rinnovamento musicale, molto ascolta, molto assimila, e segnala la propria individualità in un gusto, insieme, infuocato e decadente. In un male di vivere che trova nel personaggio del re tradito, smarrito, non più necessario (Lukasz Golinski) una riuscita definizione. Ottima la compagnia di canto, capace di restituire la musicalità che ti si avviluppa addosso della lingua polacca: Lauren Fagan è la moglie Rossana, Edgaras Montvidas il pastore che incendia gli animi. L'opera è stata data in forma di concerto, però a metà: le sussiegose proiezioni video del gruppo Masbedo, inutilmente oscure, proseguono implacabili per tutti gli 80 minuti, disturbando a tratti la lettura dei soprattitoli italiani. L'ultima replica lunedì sera.

Sandro Cappelletto (www.lastampa.it, 9 ottobre 2017)

Hector Berlioz, *La damnation de Faust*

INTERPRETI Alex Esposito, Pavel Černoch, Veronica Simeoni, Goran Jurič;
DIRETTORE Daniele Gatti; REGIA Damiano Michieletto; SCENE Paolo Fantin;
COSTUMI Carla Teti; LUCI Alessandro Carletti; VIDEO Rocafilm; MOVIMENTI
MIMICI Chiara Vecchi; Teatro dell'Opera

Ci sono esecuzioni mediocri, da dimenticare. Oppure ben fatte, dove si esce da teatro appagati, dormendo poi sonni tranquilli. Ma ce ne sono anche di un altro tipo, più rare: che sorprendono e sconvolgono, al di là delle aspettative, che fanno pensare al teatro in musica come a un'invenzione vitale e non esaurita. Lì arrivi alla fine e vorresti ricominciare da capo. Così succede con il Berlioz della *Damnation de Faust* diretto da Daniele Gatti e con la regia di Damiano Michieletto, che apre la stagione dell'Opera di Roma.

Pensato, raccontato, risolto in un'unica cavalcata diabolica, dove la straordinaria bravura tecnica e immaginativa dei due artisti si specchia e si fonde, potenziandosi. In coppia, in Italia, non avevano mai lavorato, e speriamo l'esordio abbia un seguito. Perché Gatti e Michieletto hanno in comune non solo estrema professionalità e dedizione, idee e coraggio, ma anche la volontà di andare oltre se stessi. A rischio di buuu (che sono arrivati, sullo spettacolo, misti a tanti applausi), ma che teatro è senza libertà e dissenso?

Per come lo concerta, è chiaro che Berlioz deve essere stato una "idea fissa" per Gatti. La sua *Sinfonia fantastica*, in disco con Amsterdam e dal vivo con la Filarmonica Scala, appariva effervescente cantiere di ricerca. Ora nel *Faust* quel registro sperimentale, unito al canto e alla scena, si fa più affettuoso, morbido di impasti e tenerezze di accompagnamento: un disegno a spirale degli archi – mentre due bambini minuscoli, copia di Faust e Marguerite, stanno fragili su un

asse di equilibrio – o l'intreccio sotto la "Canzone di Thule" di lei, cesellata in pura bellezza, toccano la nostalgia, in Berlioz sempre presente.

L'intimismo, il desiderio di pace (nei suadenti tempi ternari) sta accanto alle parti grandiose, di ascesa e di abisso, e le giustifica: coi contrappunti bachiani (perfetti col Coro di Gabbiani) o con la cavalcata verso l'inferno. Ma il sapore di assieme del nuovo Berlioz di Gatti è di inedita dolcezza, con voci che cantano come nel Lied, rotondi corni e corno inglese, orchestra che suona romantica, sollevata e non battuta, da un gesto duttile, che da solo già dice musica.

La regia di Michieletto attanaglia. Noir, carnale, aggressiva, enfatizzata da due invenzioni di Paolo Fantin: nella scena divisa a metà, in alto sta il coro, in scranni verticali, come tela fiamminga, lontano; in basso, tra due ali di fuga, uno schermo riprende in diretta i volti dei cantanti, che bucano vicini, come nel cinema. Il resto è puro teatro, sfrenato, su stili diversi: di denuncia, da teatro off, col mobbing allo studente Faust, o di poesia, nel paradiso di cartapesta, che cita Cranach.

Diabolico Mefistofele è Alex Esposito, ragazzaccio mani in tasca e poi viscido serpente, con codone. Faust ha fisico e voce piena, col giovane Pavel Černoch. Veronica Simeoni sfoggia stupendo colore, anche nell'abitino rosso fuoco di Carla Teti. Grottesco, dolente, il cammeo di Brander, Goran Jurič, con enorme finto topo. Alle avvisaglie di inferno, col catino di melassa sanguinolenta da spalmarsi addosso e il lettino d'ospedale, dove Faust muore, manca la colata finale di pece. Lenta, gigantesca, andrà lentamente a ricoprire tutto. È "pandemonium", come prevedeva Berlioz, nel 1846. Sulle voci bianche, col sussurro della buca, il nero apre uno spiraglio: sottile, non apoteosi, ma più vero tremolio di speranza.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 17 dicembre 2017)

Hector Berlioz, *La damnation de Faust*
Teatro dell'Opera

La sera del 12 dicembre, la stagione del Teatro dell'Opera di Roma è stata inaugurata con un'innovativa *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz. Lo spettacolo ha avuto esiti strepitosi ed è già un candidato naturale per il Premio Abbiati, l'Oscar della lirica di solito attribuito in primavera dall'Associazione Nazionale dei Critici Musicali. Occorre spiegare perché.

La Damnation de Faust è tratta dalla prima parte del monumentale lavoro di Johann Wolfgang von Goethe che Berlioz rielabora e sfolta utilizzando il testo di Gérard de Nerval, riadattato da Almire Gandonnière e da lui stesso. Non un'opera per la scena in senso stretto. Chiamata dall'autore «leggenda drammatica in quattro parti e dieci quadri», è stata concepita inizialmente come una "opera da concerto". Ne modifica il finale; in de Nerval, Faust viene redento dalle preghiere di Margherita alla Vergine, non "dannato". Finisce all'inferno, invece, nelle versioni (stupenda l'opera di Ferruccio Busoni) tratte non da Goethe ma dal drammaturgo elisabettiano Christopher Marlowe. Precede, quindi, il *Faust* di Charles Gounod (il quale peraltro non ne tenne affatto conto nel conce-

pire il proprio lavoro) ma, da molti punti di vista, riflette le intenzioni di Goethe (pur attraverso l'ottica di un compositore molto speciale nell'ambito del romanticismo francese) meglio del melodramma impregnato di melodie di successo.

Dopo due rappresentazioni disastrose alla Salle Favart di Parigi nel 1846 (grandi lodi dalla stampa, ma poco pubblico), il successo le arrise solo trent'anni più tardi, dopo il 1870 o giù di lì; da allora è entrata gradualmente nei programmi di complessi sinfonici e di teatri, diventando uno dei lavori più eseguiti (spesso in forma semplificata) di Berlioz. La versione integrale viene eseguita raramente a ragione dell'imponente organico orchestrale e del doppio coro (di cui uno di voci bianche). Richiede anche difficoltà vocali ai tre protagonisti. Berlioz in pratica rinunciò a vederla eseguita tanto in scena quanto in forma di concerto.

Nel 1983, fece scalpore una versione scenica di Giancarlo Cobelli come spettacolo inaugurale del Teatro Comunale di Bologna in cui Faust veniva portato agli inferi da un ermafrodito. In questi ultimi anni il lavoro si è visto sia in forma di concerto a Roma (da dove mancava da dieci anni) nell'autunno 2006 sia in una versione scenica che, nel gennaio 2007, è salpata da Parma per andare verso altri teatri. Differisce da gran parte dei numerosi lavori musicali ispirati a Goethe per vari motivi. In primo luogo, Faust non viene redento (ed assolto) ma il patto con il diavolo lo porta diritto all'inferno. In secondo luogo, il patto viene concluso non a ragione delle pulsioni contrastanti nell'animo del protagonista (la tensione verso il futuro e le radici nel presente e nel passato) ma a ragione della noia proto-esistenziale, dell'*ennui de vivre*, che lo porta a sedurre Margherita e a fare di lei un'assassina. Evidenti i riferimenti ad un altro lavoro di Berlioz: *Lélio ou le retour à la vie*, un melologo proto-esistenzialista sull'*ennui de vivre*, composto come seguito della *Symphonie Fantastique*; lo si è visto a Roma nel 2003. Non segue, una vicenda lineare ma, ipotizzando che l'ascoltatore già conosca la trama, propone un vasto numero di scene musicali (non dieci come i quadri indicati nel libretto ma una ventina) in una vasta sinfonia quadripartita. È significativamente più breve delle maggiori opere di Berlioz per il teatro.

All'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'esecuzione è stata senza interruzione: due ore ed un quarto di grande tensione. Antonio Pappano ha fornito una lettura monumentale della partitura con una visione scultorea dei tre protagonisti, assecondato da un'orchestra in cui ciascun musicista ha suonato come se fosse un solista e da due cori in grande forma (notevole quello dell'Accademia guidato da Norbert Balatsch, ma davvero sorprendente quello di bambini diretto da José Maria Sciuotto). Nei momenti teneri (che non mancano) non è scivolato mai nel languido. Tra i protagonisti ha spiccato l'allora giovane Jonas Kaufmann la cui tessitura già nel 2006 spaziava da tenero lirico nelle prime scene a baritenore nell'ultima parte; perfetta la sua dizione francese. La dizione, invece, era una difficoltà sia per Vesselina Kasarova (una Margherita appassionata, sensuale e al tempo stesso dolce) sia per Erwin Schrott (un Mefistofele dal timbro morbido, suadente e seducente ma non sufficientemente diabolico).

L'allestimento di Hugo De Ana, presentato a Parma pochi mesi dopo la versione di concerto all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, è stato concepito

tenendo conto delle esigenze di uno spettacolo (co-prodotto con la Fondazione Arena di Verona) che avrebbe viaggiato a lungo. In un ambiente unico a forma di globo, coglie, con le proiezioni, l'ambiguità dell'opera: la ossessiva giustapposizione di simboli cristiani con quadri violenti ed orgiastici (unitamente all'abbondanza di nudi maschili) lo pone continuamente in bilico tra il religioso ed il blasfemo. La noia di vivere del protagonista diventa decadenza. La concertazione di Michel Plasson è smagliante e sensuale (mentre a Roma Antonio Pappano aveva dato una lettura drammatica). Giuseppe Sabatini (Faust) era, nel gennaio 2007, uno dei pochi "tenori di grazia" su piazza; lo strumento vocale è stato generoso nelle note alte ed ha regalato "legati" di classe. Negli anni, il timbro di Michele Pertusi si era scurito, come si addice ad un Mefistofele perfido anche nella vittoria su Faust. La giovane e bella georgiana Nino Surguladze era, allora, una scoperta recente della scena internazionale, un mezzo-soprano dal timbro chiaro che ben si adatta ad una Margherita quasi pre-raffaellita. Di livello il coro, protagonista a pieno titolo del lavoro.

Una messa in scena particolare è quella vista al Massimo di Palermo nel gennaio 2012 in coproduzione con l'English National Opera di Londra e l'Opera Fiamminga di Anversa. Terry Gilliam interpreta la "leggenda drammatica" come un'allegoria del declino spirituale e culturale della Germania dagli Anni Venti, al nazismo, ai campi di concentramento. Non mancano riferimenti a Thomas Mann oltre che a Marlowe e a Goethe in una fantasmagoria visiva in cui riferimenti alla pittura del romanticismo tedesco si fondono con nazionalismo militaresco, la prima guerra mondiale e filmati d'epoca sino alla catastrofe finale. In tale contesto, emerge la duplicità sia di Faust sia di Mefistofele.

La Damnation de Faust, vista ed ascoltata a Roma (e coprodotta con il Teatro Regio di Torino e con il Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia) si differenzia da tutti questi allestimenti. Non ci sono riferimenti né a Goethe né a Marlowe né ai tanti spettacoli per marionette che su Faust giravano nei teatrini europei. Il suo riferimento è unicamente e solamente Berlioz. Pochi sanno che il compositore era un depressivo compulsivo; forse il suo solo momento sereno fu nel periodo passato a Villa Medici grazie ad avere vinto il Prix de Rome. Successivamente ebbe grandi difficoltà a fare accettare la sua musica, in particolare le sue opere per il teatro, e soprattutto in Francia. Quelle che trovarono chi le producesse nel mondo germanico venivano fortemente tagliate e cantate in tedesco.

Ho spesso criticato allestimenti di Damiano Michieletto e della sua squadra (Paolo Fantin per le scene, Carla Teti per i costumi, Alessandro Carletti per le luci, Rocafilm per i video) ma questa volta considero la sua regia un vero capolavoro. L'azione si svolge sul boccascena, mentre in un grande palco c'è l'enorme coro guidato, con maestria, da Roberto Gabbiani.

La vicenda (sempre che di intreccio si possa parlare) è quella di un giovane dei giorni d'oggi in seria depressione, anche perché oggetto di bullismo dai suoi compagni di studi e privo di una donna. Faust (Pavel Cernoch) diventa oggetto di attenzione del diavolo Méphistophélès (Alex Esposito) che dopo averlo portato a tracannare con beoni (Goran Juric) gli fa incontrare la donna per lui, Marguerite

(Veronica Simeoni). Il giovane esce dalla depressione tra le braccia di Marguerite, la quale, però, somministra troppo sonnifero alla madre al fine di restare sotto le lenzuola con lui. Marguerite è condannata a morte; per salvarla Faust si vende al diavolo ed è dannato, mentre Marguerite, dopo l'esecuzione, ascende al Cielo.

Il gioco scenico è finissimo e la recitazione di altissimo livello. Pavel Cernoch, giovane tenore moravo, è semplicemente spettacolare; è in scena per le due ore ed un quarto dello spettacolo e canta quasi sempre con un timbro chiarissimo, un legato bellissimo, un fraseggio perfetto. Ricorda Jonas Kaufmann nell'esecuzione in forma di concerto all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel 2006; come Kaufmann passa agevolmente da tenore lirico leggero nella prima parte a tenore drammatico. Alex Esposito è ormai un mattatore che alla voce aggiunge una prestanta atletica. Di grande livello Veronica Simeoni, specialmente nell'ardua ballata del Re di Thule.

Daniele Gatti offre una concertazione piena di tinte (come richiede la partitura) e rispetta rigorosamente i tempi mentre di solito tende a dilatarli. Dieci minuti di ovazione, con qualche flebile "boo" (subito coperto dagli applausi) alla "modernizzazione" di Michieletto.

Giuseppe Pennisi (www.ilsussidiario.net, 14 dicembre 2017)

Daniel Auber, *Fra Diavolo*

INTERPRETI John Osborn, Roberto De Candia, Sonia Ganassi, Giorgio Miseri; DIRETTORE Rory Macdonald; REGIA Giorgio Barberio Corsetti; SCENE Giorgio Barberio Corsetti e Massimo Troncanetti; COSTUMI Francesco Esposito; LUCI Marco Giusti; VIDEO Igor Renzetti, Alessandra Solimene, Lorenzo Bruno; COREOGRAFIA Roberto Zappalà; Teatro dell'Opera

Non si può dire che *Fra Diavolo* di Daniel Auber sia un'opera di repertorio. Attualmente, nel mondo, se ne contano solo sei produzioni, tutte in Francia. È un peccato, perché *Fra Diavolo* è un'opera godibilissima, dal tono leggero, piena di bella musica e di pagine vocalmente impegnative in cui, fatte le debite proporzioni, è facile ravvisare influenze rossiniane. In Italia è una rarità. Basti pensare che al Teatro dell'Opera di Roma è stata vista una sola volta, nel lontano 1884. Per questo motivo il nuovo allestimento andato in scena a ottobre con la regia di Giorgio Barberio Corsetti può considerarsi un piccolo grande evento che, oltre ad aver interrotto un'assenza insostenibile, ha presentato elementi specifici di particolare interesse. Per la prima volta, infatti, una produzione lirica ha utilizzato scenografie interamente realizzate con stampanti 3D. Un esperimento ben riuscito (affidato alla ditta italiana Wasp) che, se proseguito, porterà a una rivoluzione tecnologica, e soprattutto economica, visto il notevole abbattimento dei costi, nel sistema produttivo dei teatri lirici.

L'altro fattore che ha reso interessante questo allestimento è stata l'iniziativa del direttore artistico Alessio Vlad di riadattare la partitura in un modo che, con un ossimoro, potremmo definire "filologicamente apocrifo". In pratica, è

stata adottata come base la partitura originale in lingua francese, ma al posto dei dialoghi parlati, tipici dell'*opéra comique* (genere al quale *Fra Diavolo* appartiene), sono stati inseriti i recitativi accompagnati che facevano parte dell'edizione in lingua italiana di Manfredo Maggioni (che circolò in Europa con l'assenso di Auber), appositamente (ri)tradotti in francese da René de Ceccatty. In breve: da *opéra comique*, *Fra Diavolo* è diventato un'opera "all'italiana", ma in lingua francese. Un ibrido che forse potrà lasciare qualcuno perplesso, ma dà continuità musicale all'azione e drammaturgicamente funziona bene. Merito anche della regia briosa di Barberio Corsetti, che movimentata il tutto sfruttando creativamente le possibilità combinatorie degli elementi scenici (firmati dal regista e da Massimo Troncanetti), investiti da raffiche di videoproiezioni spiritose, fumettistiche e, a volte, allusive ai veri stati d'animo dei personaggi.

Ispirata alla figura di un brigante italiano realmente esistito fra '700 e '800, nel libretto di Eugène Scribe *Fra Diavolo* diventa un vaudeville à la Feydeau, incentrato su una locanda dove convergono due coppie di personaggi (Lord Rocburg e Lady Pamela, due turisti inglesi appena rapinati dal bandito, e Zerlina, la figlia del locandiere innamorata di un carabiniere) e Fra Diavolo travestito da marchese che porta scompigli sentimentali. Barberio Corsetti ambienta tutto nell'Italia paesana degli anni '60, istituendo richiami a certe commedie del cinema italiano di quegli anni. Ingegnosa, nel Secondo Atto, l'idea di rovesciare la facciata esterna della locanda e mostrare i personaggi nelle varie stanze, lasciando il pubblico-voyeur libero di osservare contemporaneamente la molteplicità delle situazioni. Fra Diavolo soffre del "complesso di Don Giovanni": non ha una vera personalità, le sue imprese sono descritte "di riflesso" dagli altri personaggi e quando lo vediamo in azione, fallisce. John Osborn non ha proprio la verve giusta, ma vocalmente è ineccepibile, sia nei difficili pezzi d'insieme che nel recitativo e aria "J'ai revu nos ami" (in cui sfoggia anche il falsetto) che apre il Terzo Atto. Appena 26enne, Anna Maria Sarra/Zerlina mette in mostra il suo timbro cristallino e ruba la scena al suo partner nel couplet "Voyez sur cette roche", destinato a diventare refrain dell'opera. Roberto De Candia e Sonia Ganas si divertono e divertono nei panni dei due turisti, e impreziosiscono momenti d'insieme come il terzetto "Le gondolier fidèle".

Sotto la direzione del giovane scozzese Rory Macdonad, ex assistente di Papano al Covent Garden, l'Orchestra dell'Opera di Roma torna finalmente al meglio delle sue possibilità, trovando precisione e leggerezza sonora giuste, con l'aiuto di qualche ritocco nell'orchestrazione, come l'eliminazione di alcuni raddoppi («Cose che ormai si fanno anche in Rossini», garantisce Alessio Vlad). Unica nota stonata: i balletti (di Roberto Zappalà), brutti e fuori luogo.

Giovanni D'Alò («Opéra Magazine», dicembre 2017)

Sara Caneva, *On-Off*
Maria Kallionpää, *She*

INTERPRETI Valentina Varriale, Timofei Baranov, Erika Beretti, Flavio Fran-

cucci; DIRETTORE Sara Caneva; Youth Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma; REGIA Luca Bargagna; SCENE Giada Abiendi; COSTUMI Chicca Ruocco; LUCI Marco Alba; Teatro dell'Opera; Teatro Nazionale

Nella stagione del Teatro dell'Opera di Roma c'è qualche spazio per l'opera contemporanea. Tappa finale del progetto "Fabbrica" (progetto di inserimento professionale per giovani artisti iniziato due anni fa) è stato un dittico tutto al femminile, lavori di due giovani compositrici che si sono cimentate con lo stimolante e difficile mondo del teatro musicale: *On-Off* di Sara Caneva (nata nel 1991) e *She* di Maria Kallionpää (nata nel 1981), entrambi su libretto di Stefano Simone Pintor, messe in scena al Teatro Nazionale. «Opera di immaginazione», *She* si ispirava all'omonimo romanzo dell'inglese Henry Rider Haggard del 1887 (*Lei o La donna eterna*, romanzo d'avventura che ha dato spunto anche a numerose versioni cinematografiche). Nei suoi tre quadri, l'opera alternava tre vicende diverse ambientate in tre epoche distinte: nel primo (ai nostri giorni, a Roma) il professore Geoffrey Truce teneva una conferenza sul romanzo *She*; nel secondo (in Africa nel IV sec. a.C.) a una coppia naufragata sulle coste dell'Africa, il vate greco Kallikrates e a sua moglie, la principessa egiziana Amenartas, appariva in una luce abbagliante la dea Ayesha, nota anche come «Lei-cui-bisogna-ubbidire», che si innamorava di Kallikrates e poi lo uccideva solamente toccandolo; nel terzo (ancora in Africa ma ai tempi del romanzo) la misteriosa divinità riappariva a Leo Vincey e alla moglie Ustane, reincarnazione della coppia precedente, seduceva l'uomo e poi si gettava con lui tra le fiamme. La compositrice finlandese (che ha studiato a Oxford, Vienna e Jyväskylä) e il librettista hanno letto questa storia come una sorta di indagine, sempre attuale, sui concetti di razza, di evoluzione, di sessualità, su alcune regole morali della società occidentale: «È un'opera sull'ossessione dell'uomo per il possesso – dice la Kallionpää – per il dominio dell'altro, ma riflette anche il pericoloso complesso di superiorità che da sempre ha l'Occidente nei confronti del resto del mondo». Peccato che il libretto, lungo e verboso, e la musica, piena di *cliché*, non siano riusciti ingranare in un efficace organismo drammatico. Emergeva nella partitura lo sforzo di creare un'atmosfera arcaica e misticheggiante, ma con materiali e procedimenti piuttosto prevedibili, strutture modali, accordi pesanti, quinte parallele, brevi pattern reiterati, effetti percussivi, concertati ieratici, armonici usati per creare atmosfere misteriose, e una linea di canto dal lirismo espressionista, soprattutto nella parte di Ayesha affidata alla brava Erika Beretti.

Più interessante l'operina di Sara Caneva, musicista giovanissima, con studi a Milano, Roma, Stoccarda, ma anche in Austria, in Russia e in Ungheria, premi e commissioni internazionali, un curriculum da *enfant prodige*. Prendendo spunto da un'esperienza personale, ha concepito un lavoro originale, incentrato su una comunità di anziani con problemi di udito, con un libretto frammentario, un «non-libretto» fatto di brandelli di parole. Questa «riflessione uditiva in tre scene» raccontava le vicende di Clea all'interno di una struttura per anziani

affetti da malattie dell'udito, la «Casa di Risuono», creata dal prof. Fraud, furbo imbonitore e inventore di fasulli apparecchi per l'udito. Clea riusciva a fare nuove amicizie, usando la sordità per astrarsi dal mondo e allontanarne le negatività, a immergersi in un universo interiore fatto di musica e di poesia, a trovare un canale di comunicazione con il sordomuto e solitario Eustachio. Tutta la parte musicale, molto sofisticata, sembrava alludere alle difficoltà di ascolto di questi personaggi, riprodurre il mondo interiore di quella piccola comunità: l'ensemble iniziava a suonare in maniera frammentata dal fondo della sala, e solo dopo entrava nella buca, un gruppo di musicisti suonava sul palcoscenico, la trama strumentale era piena di sibili, rumori, effetti di risonanza, giochi onomatopeici, sfruttava varie percussioni, tra le quali il *flexatone*, una pentola con biglia, una pallina sonora, e numerosi *otamatones* (strumento giocattolo giapponese, che ha la forma di una grande croma con una faccia sulla testa della nota), il pianoforte era preparato con un'asticella di acciaio e *patafix* su diverse corde, tutta l'opera era punteggiata da concertati ritmati, citazioni stilistiche, innesti registrati di voci bianche e attori. Nella parte vocale emergevano alcune belle intuizioni, come le tirate di Fraud che parlava agli ospiti dell'ospedale con grande enfasi, ma senza essere sentito, con una studiata alternanza di parole e *break* strumentali. I pensieri più poetici di quei pazienti erano resi con grandi bolle liriche, ampie arcate cantabili di Clea (ottima Valentina Varriale) e dell'amica Ondina (ancora interpretata da Erika Beretti), con un accompagnamento quasi sinfonico, solo lievemente distorto: pagine che dimostravano una mano sicura, ma che erano la parte più debole dell'insieme. Sara Caneva si è comunque dimostrata una compositrice di talento, con un ottimo istinto teatrale, da tenere d'occhio, anche considerando la giovanissima età. Attiva anche come direttore d'orchestra (è già salita sul podio di diverse orchestre internazionali, ha recentemente diretto *L'Elisir d'amore* di Donizetti al Teatro Mancinelli, ha fondato un proprio ensemble di musica contemporanea, il Formanti Ensemble), la Caneva ha anche diretto le due opere, alla guida della Youth Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma.

Entrambe le opere erano affidate alla regia di Luca Bargagna (con le scene di Giada Abiendi, i costumi Chicca Ruocco, luci di Marco Alba), con due ambientazioni completamente differenti. Un mondo misterioso, avventuroso, anche un po' onirico per *She*, con una regia statica, fatta di pose ieratiche, accenni di danze tribali, presenze mostruose, scene immerse in una luce giallastra che apparivano come per magia dietro un grande arco proiettato su un velatino e che poi scomparivano come inghiottite dal buio. Una lettura più realistica era quella di *On-Off*, con una caratterizzazione dei personaggi quasi da opera buffa, e anche qualche eccesso caricaturale: Clea incontrava i suoi anziani compagni di sventura su un prato verdeggiante, con due serre illuminata da luci al neon (una strapiena di oggetti, l'altra di strumenti musicali) e un fondale che cambiava continuamente colore, circondata da un continuo viavai di biciclette, giardinieri, servitori che si muovevano come automi, pazienti su sedie a rotelle.

Gianluigi Mattietti (www.amadeusonline.net; 1 novembre 2017)

Mozart / Tronco / Piccioni / Pecorelli, *Don Giovanni*

INTERPRETI Petra Magoni, Mama Marjas, Hersi Matmuja, Omar Lopez Valle;
DIRETTORE Mario Tronco; Orchestra di Piazza Vittorio; REGIA Mario Tronco
e Andrea Renzi; SCENE Barbara Bessi; COSTUMI Ortensia de Francesco; LUCI
Daniele Davino; Teatro Olimpico; Accademia Filarmonica Romana

Dopo il debutto della scorsa estate a Lione, il *Don Giovanni* dell'Orchestra di Piazza Vittorio è stato presentato in prima italiana all'Accademia Filarmonica Romana. È – lo diciamo per chi ancora non conoscesse il gruppo romano – un *Don Giovanni* multietnico, con protagonisti dalle diverse sfumature di colore della pelle, che cantano in italiano, brasiliano-portoghese, arabo, spagnolo e francese. Ma rispetto ai precedenti *Flauto magico* e *Carmen* l'aspetto multietnico è un po' attenuato. Non ci sono strumenti etnici e Mozart non è ibridato con tradizioni musicali "altre" – arabe, africane, indiane – ma con musiche che possono anche aver avuto origine in altri continenti, come il jazz e il rock, ma che l'Europa ha ormai assorbito da decenni. Si inizia dal jazz, con un piano che suona alla Scott Joplin e un Leporello (il cubano Omar Lopez Valle) che fa pensare inevitabilmente a Louis Armstrong, sia per la voce roca con cui canta le prime battute dell'opera, "Notte e giorno faticar", sia perché prosegue suonando la tromba. E si finisce con una scatenata e diabolica disco music, che segue la sparizione di Don Giovanni. In mezzo, la musica di Mozart è variata in tutti i modi: i numeri musicali – non tutti, perché lo spettacolo dura circa un'ora e mezza – all'inizio sono intonati in modo quasi fedele, ma poi vengono variati nei modi più diversi. Accanto al jazz, al rock e al pop c'è spazio anche per il reggae all'italiana di Mama Marjas, per la canzone brasiliana di Evandro Dos Reis e Simona Boo, per le fioriture improvvisate arabeggianti di Houcine Ataa. E c'è anche il Mozart cantato così com'è da una cantante lirica, l'italo-albanese Hersi Matmuja (Donna Elvira). E poi c'è lui, cioè lei, insomma il/la protagonista, ovvero Petra Magoni, che come nell'opera non si mescola troppo con gli altri e fa un po' parte a sé con la sua vocalità personalissima e raffinata, capace di cose strabilianti. Si è giocato sull'ambiguità di questo Don Giovanni, che è contemporaneamente uomo e donna, perché oggi i ruoli sessuali si sono rimescolati, tanto che Don Ottavio a un certo punto si confonde e cambia gli aggettivi dal femminile al maschile, rivolgendosi quindi non più a Donna Anna ma a Don Giovanni. Però non si insiste troppo su questi aspetti, perché l'Orchestra di Piazza Vittorio non vuole certamente ammannirci uno spettacolo con tanto di *Konzept* alla tedesca: quello che vuole fare e fa benissimo è presentare la musica di Mozart in un modo diverso, liberissimo ma non dissacratore, perché è chiaro che qui tutti fanno di avere a che fare con una musica meravigliosa, con cui si può anche giocare, ma con rispetto. Alle spalle di tutti c'è un musicista certamente non accademico ma sicuramente raffinato come Mario Tronco, che di questo *Don Giovanni* è il direttore artistico, l'autore delle elaborazioni musicali (insieme a Leandro Piccioni e Pino Pecorelli) e il regista (insieme a Andrea Renzi).

Mauro Mariani (www.giornaledellamusica.it, 9 novembre 2017)

Giya Kancheli, 19 miniature da *Simple Music* per pianoforte; 12 *Miniature* per voce e pianoforte; SOLISTI Nino Surguladze, Alessandro Stella; Aula Magna della Sapienza; Istituzione Universitaria dei Concerti Roma

Aveva promesso di presenziare alla serata dedicata alle sue musiche, ma i suoi 82 anni probabilmente non glielo hanno concesso. Giya Kancheli è un compositore georgiano che nel nostro paese non gode della notorietà incontrata a livello internazionale, anche se qualche anno fa l'Accademia di Santa Cecilia gli aveva già dedicato una serata. E ora, nell'aula magna dell'Università dominata dall'affresco di Sironi recentemente restaurato, nella prima parte il pianista Alessandro Stella ha eseguito 19 miniature da *Simple Music for Piano* (2006), costituite da temi da musiche di scena composte nel corso dei vent'anni ('71-'91) in cui ricoprì il ruolo di direttore musicale del Teatro Rustaveli della natia Tbilisi, oltre che da temi da musiche per film di cui è ricca la sua produzione, tra cui figura anche un Premio Oscar.

Dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, Kancheli ha scelto di vivere in esilio, condizione narrata nel ciclo esplicitamente intitolato *Exil* (per soprano, ensemble, sintetizzatore e nastro magnetico), ma facilmente rintracciabile anche nelle opere che seguono. Ed è lo stesso autore a descrivere la sua musica, che è anche un tutt'uno con le sue passioni civili: «Ancora e ancora, con profonda tristezza, vediamo il nostro mondo civile dove sta arrivando... Il nostro pianeta è dilaniato da spargimenti di sangue e di odio, e non esiste forza creativa in grado di resistere a questa forza distruttiva, che riduce spesso i piccoli e modesti risultati del progresso. Tenendo vicino a me tutto questo, cerco di esprimere, attraverso la musica, la passione della mia anima, in fondo scrivendo per me stesso senza illudermi che, come scriveva Dostojevskij, "la bellezza salverà il mondo", in una terra che continua a ignorare e perpetrare le proprie terribili, dolorose esperienze. Ecco perché la mia musica è più triste che felice e si rivolge al solo individuo piuttosto che alla società. I miei pensieri quindi, sono espressi in un linguaggio musicale estremamente semplice e mi auguro che il pubblico non fraintenda la mia semplicità deliberata per quello che, a mio parere, è il fenomeno più pericoloso: l'indifferenza» Alla luce di queste dichiarazioni, le poche note che escono da una limitata porzione della tastiera, più che essenziali si direbbe che cerchino dolorosamente la pace del silenzio, senza mai raggiungerla. A interpretare le intenzioni del compositore, il pianista Alessandro Stella, che il programma della serata aveva già eseguito davanti all'autore (ne esiste anche il disco): applauditissimo e richiamato più volte alla ribalta. La seconda parte del concerto vedeva la presenza del mezzosoprano georgiano Nino Surguladze, che ha eseguito, nella lingua che condivide con l'autore, 12 *Miniature* per voce e pianoforte su liriche di Ia Sakendalidze che sembravano dettate dallo stesso Kancheli per la comunanza dei pensieri: il mistero silenzioso... le gocce sono suoni... i suoni come le musiche... le musiche come preghiere... tutto è semplice dove c'è il suono muto, e così via.

Ivana Musiani (www.associazionecaramaffei.org, 10 dicembre 2017)

Spoleto

Adriano Guarnieri, *Fammi udire la tua voce*

VOCI Annalisa Ferrarini, Federica Livi, Marco Rencinai, Alec Avedissian; DIRETTORE Marco Angius; REGIA Federico Grazzini; COREOGRAFO Pieradolfo Ciulli; SPAZIO SCENICO E COSTUMI Andrea Stanisci; LUCI Alessandro Carletti; Ensemble del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto; Teatro Caio Melisso

Non ha deluso le aspettative (per me altissime) la novità commissionata dal Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto per la stagione 2017, *Fammi udire la tua voce*, “azioni liriche dal Cantico dei cantici” di Adriano Guarnieri, una partitura di eccezionale rilievo, di cui i giovani del Teatro Sperimentale hanno dato una validissima interpretazione, preparata con grande cura sotto la eccellente direzione di Marco Angius e proposta nel Teatro Caio Melisso in settembre nei giorni in cui l'autore compiva 70 anni. Guarnieri prosegue con poetica e affascinante coerenza le esperienze delle cantate sceniche rappresentate negli scorsi anni a Ravenna, in particolare della terza, *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015): sceglie i versetti del Cantico dei Cantici con liberissimi criteri di rispondenza alle proprie ragioni musicali, affini a quelli con cui aveva scelto i versi del Paradiso dantesco, impegna quattro voci (soprano, contralto, tenore, baritono) e rinuncia all'elettronica dal vivo. Questa rinuncia, insieme con l'organico ridotto a 10 esecutori (flauto, clarinetto, due percussionisti, pianoforte, 5 archi) contribuisce a rendere più evidente una tendenza che, in modo diverso, si notava già nell'opera su testo di Dante, una ricerca di maggiore trasparenza, senza perdere intensità, slancio, lirica tensione, originalità del rapporto con la materia sonora. Lo si avverte subito, nella sospesa introduzione strumentale, e poi nell'intrecciarsi di voci e strumenti, anche in dialoghi solistici, di volta in volta con densità diversa. La successione di episodi vocali e strumentali non conosce cedimenti, con tensione e lirismo intensamente poetici, che il sobrio e intelligente spettacolo con la regia di Federico Grazzini cercava di interpretare visivamente con 4 danzatori in una scena vuota, creata solo dalle suggestive luci di Alessandro Carletti (le voci, Annalisa Ferrarini, Federica Livi, Marco Rencinai, Alec Avedissian, stavano in buca: pregevoli soprattutto quelle femminili), uno spazio astratto per azioni evocative e oniriche, non narrative.

Paolo Petazzi («Amadeus», novembre 2017)

Domenico Sarri, *L'Impresario delle Canarie*

INTERPRETI Zdislava Bocková, Paolo Ciavarelli; DIRETTORE Pierfrancesco Borrelli; REGIA, SCENE Giorgio Bongiovanni; LUCI Eva Bruno; Teatro Sperimentale

Ben congegnato l'allestimento de *L'impresario delle Canarie*, musica di Domenico Sarri su testo di Pietro Metastasio, proposto al Caio Melisso di Spoleto dal Teatro Lirico Sperimentale per la sua 71ma stagione. L'operina nacque come intermezzo in due episodi, per riempire gli intervalli dell'opera seria *Didone abbandonata* degli stessi autori, che andò in scena a Napoli nel febbraio 1724, segnando l'esordio di Metastasio nel mondo del melodramma. Si tratta di uno dei primi esempi di metateatro nella storia dell'opera, perché la trama de *L'impresario delle Canarie* è una parodia di figure e situazioni tipiche del teatro musicale. Teatro nel teatro, quindi, che attraverso personaggi-tipo – qui una virtuosa di canto e un impresario – prende in giro se stesso e gli abitanti di questo mondo così autoreferenziale, ironizzando su relative usanze e capricci. Ampia fortuna e circolazione hanno arriso a quest'Impresario fin dall'esordio, vuoi per la qualità del testo, vuoi per l'eleganza della partitura che, sia pure in una sede accessoria, rivela la mano elegante e sapiente di Sarri. Al quale, conviene ricordarlo, anni dopo fu commissionata *Achille in Sciro*, l'opera che inaugurò il Real Teatro di San Carlo. L'edizione spoletina ha esibito la prima rappresentazione dell'edizione critica di Claudio Toscani, e si è giovata della concertazione e direzione di Pierfrancesco Borrelli, che ha guidato cantanti ed Ensemble strumentale dello Sperimentale con garbo e buon gusto. Indovinato l'inserimento di due arie händeliane in tema, e di un trio strumentale di Sarri, per dare corpo allo spettacolo. Bravi gli interpreti vocali, tra i vincitori del concorso di quest'anno: Dorina era il soprano Zdislava Bocková, della Repubblica Ceca, che nelle repliche si è alternata con Noemi Umani, e Nibbio il baritono Paolo Ciavarelli. Arguto e spiritoso il progetto visivo di Giorgio Bongiovanni per regia e scene, con luci di Eva Bruno.

Francesco Arturo Saponaro («Classic Voice», novembre 2017)

Stresa

Concerti sinfonici

Musiche di Manuel De Falla, Luciano Berio, Igor Stravinskij, Domenico Scarlatti, Johannes Brahms, Edvard Grieg, Edward Elgar, Robert Schumann, Modest Musorgskij, Sergeij Rachmaninov, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Wilhelm Friedemann Bach, Dmitri Šostakovič e Ludwig van Beethoven; Palazzo dei Congressi e Hotel Regina Palace; Festival di Stresa

Da anni lo Stresa Festival propone cartelloni per molti aspetti innovativi rispetto alla tradizione di un festival estivo incentrato, nei tempi che furono, sui grandi solisti e sulla musica da camera alle Isole Borromee e sugli appuntamenti sinfonici ospitati al Palazzo dei Congressi. Oltre alla musica antica e all'improvvisazione viene infatti dato spazio alle sperimentazioni, con diverse serate in cui la musica entra in relazione con la danza, il teatro e la multimedialità. A volte il pubblico segue, per esempio nel caso del recital del chitarrista spagnolo Juan Manuel Cañizares incentrato sul tema dei rapporti tra la musica di Domenico Scarlatti e la tradizione del flamenco e nel caso del recital del pianista ucraino Alexander Romanovsky, la cui virtuosistica interpretazione dei *Quadri di un'esposizione* di Modest Musorgskij è stata accompagnata dalla proiezione di un lavoro multimediale realizzato da Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. A volte manifesta qualche perplessità, come rivelavano le numerose sedie vuote nella serata inaugurale del 23 agosto che proponeva un'inedita rilettura coreografica dell'*Histoire du soldat* di Igor Stravinskij ad opera del gruppo di teatro-danza Sanpapié e della coreografa Lara Guidetti: uno spettacolo coinvolgente grazie ad uno Stresa Festival Ensemble diretto con precisione da Duncan Ward, alla voce recitante di Valter Malosti e soprattutto ad una coreografia di grande intensità ritmica, capace di rispecchiare ed amplificare la musica in movimenti meccanici ed ossessivamente ripetitivi. Nella prima parte del concerto il soprano Alda Caiello ha invece affrontato con affascinosa eleganza, quasi tutte in punta di voce, le raffinatezze armoniche e ritmiche delle *Sette canzoni popolari* di Manuel De Falla e dei *Folk Songs* di Luciano Berio.

La danza era un elemento caratterizzante anche della serata con Juan Manuel Cañizares all'Hotel Regina Palace, le cui improvvisazioni, inserite tra le trascrizioni di alcune sonate di Scarlatti, erano accompagnate dalle esibizioni dei ballerini di flamenco Charo Espino ed Ángel Muñoz, oltre che del chitarrista Carlos

Gómez, in un suggestivo gioco di riflessi tra mondo colto e mondo popolare; una commistione che a ben vedere è radicata a fondo nelle partiture scarlattiane. Alexander Romanovsky, che oggi ha 33 anni e che ha vinto il concorso Busoni quando ne aveva 17, è un pianista di grande solidità, elegante, scrupoloso ed appassionato, che si esalta nelle pagine virtuosistiche come i *Quadri* di Musorgskij, di cui ha messo in luce il magmatico sottofondo popolare e primitivo in una lettura accesa e visionaria, nel segno della potenza sonora e di un virtuosismo di grandissima classe. È invece meno convincente nel repertorio schumanniano, come a Stresa hanno rivelato un *Arabesque* ed un *Carnaval* suonati bene ma non veramente indagati nelle loro più segrete profondità, eleganti e nostalgici più che sofferiti e malinconici: Romanovsky – e il suo *Carnaval* fin troppo muscoloso lo rivela – è un pianista lontano, per indole e per caratteristiche della tecnica, dall'universo emotivo di Robert Schumann.

Sul versante degli appuntamenti sinfonici sono stati impareggiabili l'eleganza, la sobrietà nell'espressione, la pulizia e il vigore virtuosistico di Francesco Piemontesi, solista di classe nel Concerto per pianoforte n. 1 di Johannes Brahms con la Tonhalle-Orchester di Zurigo e Lionel Bringuier sul podio. Ariose, spigliate e ben levigate nel fraseggio sono apparse la Suite n. 1 del *Peer Gynt* di Edvard Grieg e le *Variazioni Enigma* di Edward Elgar, proposte nella seconda parte della stessa serata. Più freddina è stata l'interpretazione del Concerto per pianoforte n. 2 in Sol minore op. 16 di Sergei Rachmaninov da parte della georgiana Khatia Buniatishvili, ospite frequente delle Settimane Musicali. Al suo fianco c'era la London Symphony con Gianandrea Noseda sul podio, ma se la compagine londinese possiede la sonorità pastosa e brunita perfetta per Rachmaninov (apprezzabile nonostante i danni che l'acustica ovattata del Palazzo dei Congressi riesce quasi sempre a fare...), Khatia Buniatishvili non è l'interprete ideale di un capolavoro che richiederebbe più slanci passionali, più abbandoni e più vigore virtuosistico: alla Buniatishvili riescono bene soprattutto le parti cantabili, ma questo per il Secondo di Rachmaninov non è abbastanza. La London non è stata sempre precisa come vorrebbe la sua fama, però dopo Rachmaninov ha gratificato la platea con una Sinfonia n. 4 in Fa minore op. 36 di Pëtr Il'ič Čajkovskij di grande intensità emotiva, spronata sul podio da un Noseda che nel repertorio russo si esalta sempre.

Grandi emozioni sono infine venute dall'appuntamento conclusivo del festival, con un Enrico Dindo in stato di grazia solista nel Concerto per violoncello n. 1 in Mi bemolle maggiore op. 107 di Dmitri Šostakovič. Al suo fianco c'era la Filarmonica del Teatro Regio di Torino, la quale se non possiede né il suono né la precisione della London Symphony (nella "Pastorale" di Beethoven c'è anche stato un vistoso sbandamento del corno) ha comunque saputo suonare con leggerezza e freschezza. Anche in questa occasione sul podio c'era Noseda, direttore artistico dello Stresa Festival oltre che dei complessi del Regio di Torino, che ha impresso alla serata un passo per lui insolitamente lieve e leggero, con una Sinfonia in Re minore F 65 di Wilhelm Friedemann Bach inquieta e allusiva ed una Sinfonia n. 6 in Fa maggiore op. 68 "Pastorale" di Beethoven ariosa e friz-

zante, mossa nei tempi e nel fraseggio, non sempre precisa ma sempre coinvolgente (fin troppo, visti che gli applausi che il distratto pubblico del Palazzo dei Congressi ha tributato alla fine di quasi tutti i movimenti...).

Enrico Dindo è stato semplicemente straordinario nel Concerto per violoncello n. 1 di Šostakovič, tratteggiato con una precisione, una finezza, una ricerca intorno al timbro (è un timbro straniato, sottile, inquietante quello del Concerto n. 1) davvero impareggiabili. E poi il fraseggio, sempre teso, sempre drammatico, tagliato di netto, e quindi il virtuosismo nelle cadenze, un virtuosismo poco appariscente, tutto compreso nella drammaticità di un'interpretazione che sarà difficile dimenticare.

Luca Segalla («Musica», ottobre 2017)

Terni

Giorgio Battistelli, Claudio Monteverdi, Claudio Ambrosini, *Combattimenti*
INTERPRETI Roberto Abbondanza, Daniele Adriani, Sabrina Cortese; DIRETTORE Fabio Maestri; Ensemble In Canto, Tetraktis Percussioni; REGIA Cesare Scarton; SCENE Maria Rossi Franchi; Teatro Comunale Sergio Secci; Festival OperaInCanto

In occasione dei 450 anni dalla nascita di Claudio Monteverdi l'Associazione *In Canto*, all'interno del *Festival OperaInCanto*, propone un trittico denominato *Combattimenti* che confronta il tema della lotta fra gli uomini partendo dalla recente composizione di Giorgio Battistelli *Orazi e Curiazi* (1996), per poi sfoggiare il paradigma delle rappresentazioni delle scene guerresche attraverso il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi (1624) e poi suggerirne un seguito commissionato a Claudio Ambrosini *Tancredi appresso il Combattimento* (2017), in prima assoluta qui al Festival. Condivisibile il progetto che in un'oretta di musica lega i tre "momenti" più alla sonorità dei pezzi che all'intreccio drammaturgico delle opere scelte. Lo stesso Giorgio Battistelli è autore di un *Tancredi e Clorinda* già mirabilmente messo in scena da Mario Martone alle Terme di Caracalla qualche anno fa, qui sottratto al pubblico in favore dell'"azione" per due percussioni *Orazi e Curiazi*, che fu appunto introduttiva al rimaneggiamento del madrigale originale di Monteverdi da parte dello stesso Battistelli.

L'esecuzione affidata al Tetraktis Percussioni (Gianni Maestrucci e Gianluca Saveri) rispetta alla lettera il carattere fisico e performante richiesto ai due interpreti, strumenti essi stessi di quel crogiolo di sommovimenti corporali che l'intensità e la ritmica del brano compongono in un evidente e coinvolgente rendiconto drammatico. Ottimo il sostrato spettacolare realizzato da Maria Rossi Franchi, con fluidi spostamenti di pannelli capaci di nascondere e colorare, evidenziare e rarefare, concentrare e distrarre. Baricentro dello spettatore rimane così l'esposizione del combattimento e degli affetti dei combattenti. Lavoro esemplare, sostenuto da un'idea precisa e perfettamente realizzata con il contributo di una partitura che non risparmia acrobazie e virtuosismi agli interpreti, chiamati davvero a una prova musicale ma anche di raffinata interpretazione.

La ricercata adesione al testo, in questo caso letterario e musicale, è prerogativa anche dell'esecuzione successiva, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* di

Claudio Monteverdi. Concepito essenzialmente su unità ritmiche minimali, formate da due sillabe brevi tradotte musicalmente in semicrome ripetute, Monteverdi amplia il concetto di “continuo” sostituendo alla nota ferma per l'intera battuta il susseguirsi rapido, per sedici volte, della nota ribattuta. L'intenzione, dichiarata dallo stesso Monteverdi, è quella di esprimere «gli contrari [che] sono quelli che muovono gradatamente l'animo nostro», così da «affettare» il senso di due passioni contrastanti, quella della guerra e quella della preghiera e morte. Fabio Maestri dirige l'Ensemble In Canto impegnando il complesso orchestrale nella ricerca di un rispetto metrico e dinamico coerente alle minuziose istruzioni lasciate dal compositore. È la musica infatti a costituire l'elemento rappresentativo auspicato da Monteverdi. Sono gli interpreti vocali, i bravi Roberto Abbondanza (il Testo), Daniele Adriani (Tancredi) e Sabrina Cortese (Clorinda) a definire con voci accentate ed espressive la straordinaria precocità del concetto di opera d'arte totale, Gesamtkunstwerk, che avrebbe poi caratterizzato il superamento del melodramma ultimato da Richard Wagner. La scelta, forse di comodità, dell'azione coreografica in vece della rappresentazione scenica auspicata da Monteverdi, è invece felice fino a un certo punto. Bravissimi Francesco Ayrton Lacatena (Tancredi) e Silvia Pinna (Clorinda) a restituire il primato della poesia nella danza, concepita da Daniele Toti rispettando l'autore «faranno gli passi et gesti nel modo che l'oratione esprime, et nulla di più né di meno», ma pur rimane lesa quell'opportunità di compenetrazione fra canto e drammaturgia che la rappresentazione teatrale, nell'impersonificazione del cantante nell'attore, avrebbe certo meglio sintetizzato. A chiusura del trittico fin qui inappuntabile per coerenza e solida coesione, il *Tancredi appresso il Combattimento* arriva come un sasso lanciato in un oceano. Mancano i cerchi concentrici e manca quella «marcia in fila indiana» evocata da Dahlhaus per il susseguirsi delle epoche musicali.

Il lavoro di Claudio Ambrosini piomba sull'oggetto finora assunto evadendo il nesso di causalità dimostrato. Dirotta l'ascoltatore su interrogativi circa il rapporto fra forma e musica costringendolo a una sorta di regressione, avocando a sé l'interruzione delle norme e delle prescrizioni del passato con un linguaggio che però non supera le opposizioni dialettiche ma anzi le ripropone con un preoccupante senso di continuità e irrisolutezza. Il testo del Tasso, rielaborato da Vincenzo De Vivo, diventa il praticabile, l'elemento strutturale su cui il discorso musicale di Ambrosini poggia e fa forza sulla sequenza dei fatti ricostruiti, o meglio disposti, sull'ideale e “speculare” prosecuzione della vicenda che trova qui il fantasma di Clorinda e il “lamento di Tancredi davanti alla tomba dell'amata”.

L'esiguo pubblico ha dimostrato entusiasmo e partecipazione a una produzione coraggiosa e virtuosa, capace di confermare l'efficacia del confronto fra diversi gusti, epoche, stili musicali, affetti e sensibilità. La regia di Cesare Scarton ha ben condiviso gli obiettivi del progetto, pur lasciando scollati e marginalmente scostati i due primi spettacoli col terzo. Efficacissimi nel raggiungimento dell'ottimo risultato complessivo i video e i filmati proiettati di Flaviano Pizzardi, così come il disegno luci curato da Andrea Tocchio e i costumi di Giuseppe Bellini.

David Toschi (www.operaclick.it, 27 ottobre 2017)

Torino

Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*

INTERPRETI Davinia Rodriguez, Francesco Anile, Gabriele Viviani, Andrzej Filończyk; DIRETTORE Nicola Luisotti; REGIA Gabriele Lavia; SCENE E COSTUMI Paolo Ventura; LUCI Andrea Anfossi; Teatro Regio

L'idea di mettere in scena *Pagliacci* da solo, è già interpretazione. Significa rifiutare l'automatica parentela con *Cavalleria rusticana* di Mascagni, sottolineando consanguineità o virgolettando gli scarti. *Pagliacci* non ha bisogno di *Cavalleria* anche se il matrimonio consacrato dal logo internazionale *Cav&Pag*, ha ragioni storiche e stilistiche da vendere. Lo «squarcio di vita» e di autobiografia messo in versi e in musica da Leoncavallo non ha (solo) la deriva colta, vagamente classica ma d'ambientazione regionale di Mascagni e dell'omonima novella sicula di Verga: è cronaca. Ha la forza sintetica e feroce d'un dramma popolare senza tempo. "Vero" quando il delitto d'onore era legge, lo è purtroppo ancor oggi, in una realtà sillabata da femminicidi, gelosie deflagrate in omicidi-suicidi e "giustizie" sommarie con l'acido.

Il "mondo alla fine" scelto da Paolo Ventura e Gabriele Lavia per ambientare *Pagliacci* ha tinta neorealista. La scenografia ricrea una porzione di paese post-bellico. Uno spigolo sbrecciato di casetta di due piani, un sironiano caseggiato-scheletro oltre il muro diroccato a mezz'altezza taglia in diagonale la scena: sfioracchiato dai colpi di mitra sulle scritte fasciste e sui lugubri manifesti propagandistici. Il palcoscenico dei comici è essenziale, tre alti pali su cui issare la "tela" e una piattaforma di legno grezzo. Con identica misura quasi con pudore, pochi gesti semplici bastano per far sorridere i sopravvissuti, la regia interpreta la recita. E alla fine del "Ridi Pagliaccio" cantato da Canio senza costume di scena né biacca, i pali di sostegno evocano uno spettrale patibolo. I fin troppo raffinati i costumi anni 40-50 sempre di Ventura, la recitazione fisica, il controllo delle coreografie di massa molto curato individualmente e cinematografico (come i fermi immagine collettivi che aprono e chiudono la "cronaca"), seppure con qualche quadrupede, chierichetto e saltimbanco superflui, rendono ancor più "vicino", quasi borghese, il dramma rappresentato. «Ho dritto anch'io d'agir com'altro uomo» canta Canio vestito da Pagliaccio ma col coltello vero in tasca. In musica il contrasto è spiegato benissimo: ondate orchestrali veriste sempre

più ravvicinate spezzano il motivetto danzante e settecentesco della “commedia”. Leoncavallo ci prende alla gola ogni volta: ancor più nella scaltra e accattivante concertazione di Nicola Luisotti; e la proposta esecutiva senza intervallo accentua la catastrofe. La compagnia di canto è stata applaudita; la prima distribuzione, con Erika Grimaldi, Fabio Sartori e Roberto Frontali e Juan José de León come Peppe; il secondo cast con Davinia Rodriguez, Francesco Anile e Gabriele Viviani. Ma le ragioni musicali notevoli sono venute dal direttore. Che ha lavorato a fondo sulla dimensione lirica mondana tipica di Leoncavallo (e ignota a Mascagni), poggiando ad esempio i momenti amorosi sui colori più che sul canto (del resto Silvio, Andrzej Filonczyk, era contro ogni tentazione) e su suggestive sospensioni orchestrali, quasi oniriche. Perché è solo sogno, illusione “da commedia”, la fuga verso la felicità di Nedda che anche nella passione del borghesissimo adulterio non trova le parole e cita la sua parte di Colombina.

Angelo Foletto («La Repubblica», 15 gennaio 2017)

Antonio Vivaldi, *L'incoronazione di Dario*

INTERPRETI Carlo Allemano, Sara Mingardo, Delphine Galou, Veronica Cangemi, Lucia Cirillo, Roberta Mameli, Riccardo Novaro, Romina Tomasoni, Cullen Gandy; DIRETTORE Ottavio Dantone; REGIA Leo Muscato; SCENE E COSTUMI Accademia Albertina di Belle Arti di Torino; Teatro Regio

L'alto profilo culturale dell'operazione è stato tale da superare gli stessi esiti esecutivi. Così era già avvenuto l'anno passato per il Festival Casella, da poco insignito del meritato riconoscimento del Premio Abbiati. Quest'anno è invece stata la volta di Antonio Vivaldi, con circa tre settimane che hanno visto il Teatro Regio impegnato a collaborare col Comune e con diverse istituzioni torinesi, musicali e non, per rendere omaggio ad un compositore che il caso ha voluto divenisse di centrale importanza per il capoluogo piemontese. Grazie infatti al Fondo vivaldiano Foà-Giordano di manoscritti autografi e opere a stampa conservato alla Biblioteca Nazionale Universitaria (lì approdato dopo circostanze avventurose, raccontate in diversi libri), ha preso il via il percorso di riscoperta musicologica ed esecutiva di un patrimonio operistico che si credeva perduto e, grazie al benemerito progetto della Vivaldi Edition, consegnato anche alla sala d'incisione nel pieno sboccio della “barocco renaissance”. In tal senso il Festival Vivaldi, fortemente voluto ed organizzato ai massimi livelli culturali da Gastón Fournier-Facio, direttore artistico del Regio di Torino, ha visto la messa in scena de *L'incoronazione di Dario* al Regio e la programmazione di una rassegna ricca di appuntamenti, con un cartellone di concerti, convegni e mostre (fra le quali quella intitolata *L'approdo inaspettato*, con l'esposizione dei manoscritti vivaldiani conservati nel sopracitato fondo) che hanno coinvolto l'intera città. L'idea si è confermata più che mai vincente, oltre che coraggiosa se rapportata all'impegno profuso per la messa in scena de *L'incoronazione di Dario* nel nuovo e bellissimo allestimento firmato da Leo Muscato, nato dalla collaborazione

con i giovani dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, che per mesi hanno collaborato gomito a gomito con l'affermato regista per la realizzazione di scene e costumi. Uno spettacolo che coniuga mirabilmente l'antico col moderno e, soprattutto, coglie nel segno rispettando la fisionomia di un'opera che Vivaldi compose ne 1717 per il Teatro Sant'Angelo di Venezia, quando la sua produzione strumentale in laguna era nota assai più che quella teatrale. Nel caso specifico de *L'incoronazione di Dario*, l'influenza dello stile operistico veneziano è evidente nell'utilizzo di arie brevi e, soprattutto, in quel generale tono di freschezza che, se non al comico spicciolo, si apre ad oasi di leggerezza che donano al dramma ad intreccio una tinta espressiva ben definita. La vicenda vede lo sviluppo di un intrigo che volge al lieto fine dopo aver messo in campo il conflitto tra Dario, Oronte e Arpago per la successione al trono di Ciro, re dei Persiani. Centro della trama è la rivalità fra le due sorelle Statira e Argene, entrambe figlie di Ciro e pretendenti alla mano di Dario; la prima ingenua e pudica, la seconda perfida e assetata di potere. Come sempre avviene nelle opere serie settecentesche, il lume della ragione e del bene vince sul buio del male, così che la bontà della sorella fragile vincerà sui perfidi sotterfugi di Argene, destinata a veder svanire la sua ambizione con la salita al trono di Statira. Nel dipanare un argomento che ha luogo nell'antichità, Muscato sceglie la via della contemporaneità ed ambienta la vicenda in un Medio Oriente di sceicchi dove il deserto arabo è raffigurato con scene che mostrano una selva di condotti e pozzi petroliferi dai riflessi dorati e argentei, con sudditi-lavoratori alle prese con lo sfruttamento delle risorse petrolifere. Il mondo che esce dalla visione di questo spettacolo non è crudamente moderno e freddo perché interagisce con l'utilizzo di luci morbide e con richiami all'antichità in equilibrio fra attualità e rievocazione storica, senza eccessi e forzature, sempre nel segno dell'eleganza e, all'occorrenza, della sottile ironia. Non è in fondo l'ambiente storico che si ha interesse di rappresentare, bensì l'archetipo umano dei sentimenti che animano l'agire dei personaggi. E per quanto la sostanza drammatica del libretto di Adriano Morselli abbia valore assai limitato, lo spettacolo potenzia quanto più può il gioco degli affetti sprigionato da arie tripartite e dall'azione mossa attraverso lunghi recitativi, cogliendo il carattere di commedia che l'opera stessa suggerisce nelle pieghe del libretto. La dialettica compositiva vivaldiana, ben nota a chi conosce la sua musica strumentale, si applica nell'ambito operistico cercando un legame fra la fantasia coloristica degli strumenti e il sentimento che la voce trasmette attraverso il canto, in un gioco di incastri che ha una singolarità invero unica per quanto a volte monotona e ripetitiva. Scongiorare la noia non è facile, ma se sul podio c'è un direttore come Ottavio Dantone, che suona con l'orchestra del Regio opportunamente "barocchizzata" ma non narcotizzata in termini di finezza ed espressività, ecco che nasce un Vivaldi tutto giocato sulla ricerca delle tinte e liberato da scontati eccessi ritmici. Ne consegue una più attenta analisi espressiva nella cura del rapporto fra strumenti e voci, in quel dipanarsi di arie acrobaticamente virtuosistiche o di oasi emozionali sempre giocate sul raffinato binomio voce-strumento intriso di fresca scorrevolezza, o di

abbandoni patetici. Purtroppo, ed è qui che nascono le dolenti note, la degenerazione qualitativa dell'attuale prassi esecutiva vocale barocca sfiora eccessi ai quali prima o poi si dovrà porre rimedio, onde evitare che l'acrobatismo si riduca ad una pallida immagine dell'età aurea del belcanto, se non addirittura alla sua caricatura istituzionalizzata. Non saremo certo noi a cambiare il corso delle cose, ma non ci si può esimere dal denunciare l'evidente insufficienza della maggior parte delle voci ascoltate in questa occasione, molte delle quali hanno preso parte a diverse incisioni delle Vivaldi Edition ed appartengono al "ghetto" dorato difeso ad oltranza dai "barocchisti", per i quali aver voci timbrate e ben emesse sembra sia una colpa da punire, o ancor peggio, da considerarsi fuori stile. Emblematico rappresentante di questo corso è il tenore Carlo Allemano, Dario assai modesto, goffo sulla scena e con una voce spugnosa ed ingolata, oltre che timbricamente ingrata, che non lascia spazio a nessuna giustificazione. Chi si ostina a ritenerlo uno stilista nel canto barocco credo che non abbia compreso molto, né mai forse capirà cosa sia l'estetica del belcanto. La bella voce contraltile di Sara Mingardo, nei panni di Statira, che quando canta Monteverdi è nel suo terreno d'elezione, appare qui priva di volume, seppur elegante nel porgere e in bell'evidenza nel recitativo accompagnato e nell'aria della deliziosa Cantata in scena del Primo Atto, con accompagnamento della viola all'inglese. La perfida sorella rivale Argene è Delphine Galou, in disco eccellente, ma in teatro povera di armonici e impacciata nel dar fuoco alle polveri belcantistiche di arie come "Fermo scoglio in mezzo al mare" e "Ferri, ceppi, sangue, morte". Dei due pretendenti di Statira, entrambi ruoli *en travesti*, il primo, Arpago, è affidato alla accettabile Veronica Cangemi, il secondo, Oronte, a Lucia Cirillo, da ritenersi il miglior elemento del cast, per la bella linea vocale, elegante e sinuosa nel dar rilievo all'involo melodico doloroso, di dignità quasi tragica, della magnifica aria "Non mi lusinga vana speranza", che non solo è una delle arie più belle dell'opera, ma è anche vertice qualitativo di un'esecuzione vocale che trova in Roberta Mameli una Alinda capace di far dimenticare talune fissità di emissione in virtù di una superiore maestria artistica che la accompagna in un'esecuzione di "Io son quell'augelletto" dove conferma personalità e spiccata luminosità vocale, forse non totalmente ortodossa sul piano dell'emissione, eppure pienamente apprezzabile in rapporto al temperamento dell'interprete. Il baritono Riccardo Novaro è un Niceno di singolarità timbrica poco spiccata, ma con un controllo vocale mirabile nelle belle arie "Quale all'onte" e "Non lusinghi il core amante", quest'ultima con bell'accompagnamento concertante del fagotto, mentre Romina Tomasoni e una confidente Flora piuttosto incolore. Completa il cast il tenore Cullen Gandy nei panni dell'Ombra di Ciro e dell'Oracolo. Alla prima bel successo, che va però allargato al consenso generale ottenuto da un progetto culturale che ha visto Torino rendere onore ad un musicista che la città sente un po' come suo e che finalmente si comincia ad apprezzare e conoscere per una produzione musicale sterminata, che va ben oltre la celebrità delle quattro Stagioni.

Alessandro Mormile («l'opera», maggio 2017)

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*

INTERPRETI Steven Humes, Peter Seiffert, Ricarda Merbeth, Michelle Breedt, Martin Gantner, Jan Vacík, Joshua Sanders, Franco Rizzo, Patrick Reiter; DIRETTORE Gianandrea Nosedà; REGIA Klaus Guth; SCENE E COSTUMI Christian Schmidt; Teatro Regio

La ricca stagione 2017-2018 del Teatro Regio si è aperta con un'edizione di *Tristan und Isolde* di Wagner affidata alla bacchetta del direttore musicale, Gianandrea Nosedà, e ad uno spettacolo del 2008, proveniente dall'Opernhaus di Zurigo, che secondo gli esperti di regia ha fatto e continua a far tendenza nella storia dell'interpretazione visiva wagneriana del nostro tempo. Per non limitare al solo dato esecutivo questo ritorno sulle scene torinesi del *Tristan und Isolde*, il Regio e il suo direttore artistico, Gastón Fournier-Facio, hanno preparato una significativa rassegna di appuntamenti culturali a corollario delle sette recite in cartellone, che hanno avuto il culmine in un interessante convegno, dal titolo "Wagner e la passione", in collaborazione con l'Università degli Studi di Torino. Dinanzi allo spettacolo di Claus Guth non ci sono soluzioni intermedie. O lo si rifiuta a priori, apportando come motivazione più che plausibile il suo dissociarsi dai profondi concetti di una partitura che, come si sa, va ben oltre il mito medievale cavalleresco dell'amor cortese per caratterizzarsi, all'opposto, per quella tinta filosofica schopenhauriana della quale musica e libretto di Wagner si fanno interpreti, così da "celebrare", attraverso la morte, la liberazione dell'uomo dalla "tortura" del desiderio e della passione per l'annullamento redentivo in una cosmica pienezza assoluta, o si tenta, come ha fatto Guth, di umanizzare i personaggi, rendendoli non unicamente simboli, ma persone vere e proprie. Così come viene impostato lo spettacolo, l'opera perde di statica astrazione e sviluppa compiutamente una idea ambiziosa, se vogliamo anche rischiosa: quella di trasformare la vicenda in un dramma d'adulterio di vita borghese, dove la passione, vista come fumo negli occhi, mina l'ideologia di una società tardo ottocentesca ancorata ai valori matrimoniali. Lo spunto registico è biografico, e richiama, nelle scelte figurative di scene e costumi di Christian Schmidt, il ricordo dell'amore che Wagner visse a Zurigo con Mathilde, moglie del ricco commerciante di tessuti Otto Wesendonck nella cui villa il compositore era ospite per cominciare la stesura del *Tristan und Isolde*. Niente Medioevo, niente nave che porta Isolde in sposa al Re Marke, niente visioni su distese marine dove l'occhio spazia all'infinito, niente sguardi su metafisici notturni, bensì le tante stanze di una dimora ottocentesca borghese, fra camere da letto, sale da pranzo, anticamera e anche un giardino d'inverno dove avviene il colpo di fulmine fra i due protagonisti dopo aver bevuto il filtro d'amore; un dedalo claustrofobico di ambienti che sono anche visioni interiori e si succedono grazie ad una pedana circolare che li svela di volta in volta quali stanze-gabbie dalle quali fuggire è impossibile, come impossibile per i due amanti è sfuggire al loro destino. Il clima realistico ha il pregio di non privare di misteriosa complicità la vicenda, ribaltando l'ago della bilancia espressiva dell'opera sullo scontro fra passione ideale e amore

come lo vuole il comune pensare istituzionale legato appunto al matrimonio e alle sue necessarie convenzioni. Ecco perché Tristano e Isotta si muovono all'interno di questo ambiente che li fagocita e li assorbe nel nome di regole sociali che determinano l'esistenza borghese, ma alle quali loro si oppongono. Appare così motivata la scelta di mostrare la sala del banchetto nuziale di Re Marke, dove i due amanti si incontrano nel Secondo Atto e si cercano fra una folla di invitati immobili e a loro indifferenti, finché al culmine del loro gran duetto del Secondo Atto sgombrano con impeto la tavola riccamente addobbata e si coricano sopra non consapevoli del significato inaccettabile che il loro amore avrà per coloro che li circondano. Attorno alla medesima tavola si riunisce poi la famiglia, ormai a conoscenza dell'adulterio, con un Re Marke deluso sì, ma che ancora porge la mano ad Isotta invece che allontanarla, come per richiamarla ai dettami del vincolo matrimoniale dopo l'errore commesso. Certo alcuni momenti potrebbero apparire non del tutto plausibili, soprattutto quando l'opera intensifica la sua indefinitezza onirica nell'avvolgere le anime dei protagonisti nelle nebbie di un inconscio che soffre per l'impossibilità di liberarsi dal desiderio, dalla maledizione del filtro che li costringe, loro malgrado, a cercare riposo dall'angosciosa e implacabile prigionia della passione con la pace della morte. Ma anche in questo caso l'interpretazione borghese di Guth lascia il segno, perché il delirio di Tristano, evitando di mostrare l'eroe agonizzante che si contorce per la ferita mortale apportatagli da Melot, punta sui valori del ricordo come anticamera della morte, mostrando un sogno che si materializza nella visione dei luoghi passati dove è nato il suo amore con Isotta (si rivede infatti la stanza da letto del Primo Atto). L'imborghesimento della vicenda approda alle conseguenze più estreme nel finale, quando muore il subconscio emozionale di Isotta ma si trasfigura il suo doppio, l'altro lato della sua personalità, quello che il regista individua nella componente razionale di Brangania, che si unisce a Re Marke per un matrimonio salvifico delle convenzioni borghesi. Forse condizionata da questa idea di spettacolo, la bacchetta di Gianandrea Noseda, al suo primo *Tristan und Isolde*, si impone per la capacità di narrare in musica i movimenti dell'anima forgiando un linguaggio dove il cromatismo diviene colore evocatore di instabilità ed insieme di tensione che il maestro milanese dipana scrupolosamente cercando sonorità sempre mosse e concrete, fraseggi analitici mai estenuati nella ricerca del bel suono, o di un lirismo che individui le essenziali implicazioni metafisiche e la vaporosa dimensione cosmica di quel duolo romantico ma decadente, malato ed onirico che secondo il pensiero di Nietzsche è stretto da un «senso di dolce e spaventevole infinità». Le battute iniziali del Preludio sembrerebbero presagire una lettura più intima, poi, forse perché suggestionato dalle visioni realistico-borghesi dello spettacolo, la bacchetta evita effluvi trasognati e cosmici e mira alla netta esposizione del dramma di dissoluzione, indirizzandosi verso un suono incisivo più che di limpido lirismo o di forte connotazione drammatica. Anche alle grandi arcate di suono della scena finale di Isotta manca forse il respiro richiesto, che al suo progressivo spegnersi, dopo il fiume sonoro in piena, vien meno il dolce naufragio nell'immensità indistinta della notte e

del nulla. L'Orchestra lo segue al meglio delle sue possibilità e offre una prova di tutto rispetto. La ben assortita compagnia di canto schiera alcune fra le migliori voci wagneriane dell'attuale panorama internazionale. Il maturo Peter Seiffert si giova della visione "borghese" di Guth, che ne fa un Tristan occhialuto, forse un po' goffo nella recitazione, ma efficace nella tenuta vocale che lo vede superare senza troppi affanni il difficile delirio del Terzo Atto, risolto con buona incisività declamatoria. Ricarda Merbeth è una Isolde di bella presenza scenica, svettante in acuto quanto basta. Nel finale si apprezza perché il suono non è mai coperto dalle ondate che l'orchestra prevede, ma è l'interprete che non spicca per particolari intuizioni espressive nell'utilizzare la voce, al di là della sicurezza delle note emesse, come riflesso di una condizione interiore predisposta verso quell'ideale trasfigurazione capace di condurre l'ascoltatore in una cosmica sospensione emotiva. Forse un po' chiaro ma ben timbrato è il colore di voce di Steven Humes, che disegna un Re Marke umanamente commosso, quasi magnanimo oltre che nobile e composto di fronte all'amara delusione per il tradimento subito. Perfetto il Kurwenal di Martin Gantner, così come parimenti valido il Melot di Jan Vacík. Delude solo la Brangäne di Michelle Breedt per la scarsa proiezione sonora del suono. La compagnia è completata validamente da Joshua Sanders, Un pastore, Franco Rizzo, Un timoniere e Patrick Reiter, Un giovane marinaio. Una bella inaugurazione, salutata con successo.

Alessandro Mormile («l'opera», novembre 2017)

Concerto sinfonico

Musiche di Pëtr Il'ič Čajkovskij, Igor Stravinskij, Maurice Ravel; VIOLINO David Garrett; DIRETTORE Ryan MacAdams; Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

È quasi una rockstar il violinista David Garrett, disinvolto bellimbusto con i capelli raccolti dietro la nuca, che compare sul palcoscenico dell'Auditorium Rai in stivaletti, maglietta e giacca destrutturata, ma poi imbraccia un rarissimo Stradivari e suona da dio il concerto di Čajkovskij. La sala era stracolma e il pubblico alle stelle, un pubblico un po' diverso dal solito, che non resiste davanti alle prodezze del suo idolo e scoppia in applausi subito dopo il primo movimento, rischiando di distrarre il solista e il direttore Ryan MacAdams dalla necessaria concentrazione. D'altra parte, il Concerto di Čajkovskij non ne richiede più di tanta.

È un lavoro capriccioso, improvvisatorio, dalla struttura un po' barcollante, soprattutto nel primo movimento. Richiede un acrobata dell'archetto, e Garrett lo è. Ex bambino prodigio, è stato il più giovane concertista mai scritturato dai discografici della Deutsche Grammophon, e ora è un "giovin signore" perfettamente in parte. Questo significa, in Čajkovskij, non solo dominio assoluto di una tecnica acrobatica, ma anche un senso ironico del divertimento, della sprezzatura, il gusto di abbandonarsi a melodie struggenti, emozioni strappalacrime, per riscuotersi subito dopo e volteggiare come un atleta sul filo teso di una spettacolarità sempre nuova. Il gioco è scoperto. Questo è un Čajkovskij mondano,

un intrattenitore di stupenda eleganza e frivolezza; gioca a far finta di commuoversi, ad esempio nella Canzonetta-Andante, o nell'ultimo movimento. Qui scrive pagine strappalacrime e poi vi dà fuoco, come bruciandole in un crepitio di scintille. Non va preso sul serio, se non dal punto di vista tecnico. Per questo l'esecuzione di Garrett, a parte la bellezza del suono, la purezza dell'intonazione, la ricchezza delle sfumature e l'agilità, è parsa particolarmente centrata. Come bis, lo spiritoso violinista ha suonato la *Czardas* di Vittorio Monti (1868-1922), un pezzo in bilico tra la stornellata e il brano sinfonico, che può eseguire in modo adeguato solo chi si diverte a condividere barzellette e freddure.

Il programma della serata era molto vario. Dopo Čajkovskij l'Orchestra della Rai è passata all'ammiccante costruzione neoclassica della *Sinfonia in tre movimenti* di Stravinskij, indi al *Bolero* di Ravel, eseguito dal direttore MacAdams con molta sicurezza e ben teso nel suo famoso crescendo. Apriva la serata l'Overture del *Don Giovanni*, a dimostrazione che Mozart è il più difficile di tutti, e dirigerlo bene, con naturalezza e precisione, spiccando tutte le note e mettendo in trasparenza le varie voci, non è affare di tutti i giorni.

Paolo Gallarati («La Stampa», 20 marzo 2017)

Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata n. 16 in Do Maggiore K 545; Sonata n. 14 in Do minore K 457; Fantasia in Do minore K 475;

Ludwig van Beethoven, Sonata n. 27 in Mi minore op. 90; Sonata n. 32 in Do minore op. 111; PIANOFORTE Grigory Sokolov; Auditorium del Lingotto; Associazione Unione musicale

Dal 13 ottobre scorso al 15 agosto il pianista Grigory Sokolov è in tournée. Sono più di ottanta concerti in Europa, quasi tutti con lo stesso programma: Mozart, Sonate K 545 e 457, Fantasia K 475; Beethoven, Sonate op 90 e op 111. È questa la dimensione vera di questo straordinario musicista: immergersi in pochi testi con un lavoro di approfondimento che si rinnova di sera in sera (arriva a ripetere lo stesso programma dieci volte in un mese) e suonarli sempre come se fosse la prima volta. Sokolov incide pochissimi dischi. Ha evidentemente bisogno di sentire la presenza del pubblico, e di quel silenzio carico di elettricità che, generato dal suo tocco magico, stimola in lui concentrazione, fantasia e tensione comunicativa, a dispetto di un atteggiamento molto raccolto e severo.

Ieri sera, nella sala del Lingotto gremita per la chiusura della stagione dell'Unione Musicale, il pubblico sembrava stregato: trattenerne il fiato viene naturale con Sokolov perché il nostro orecchio è tenuto costantemente sulla corda. Di battuta in battuta, non si sa mai che cosa può succedere: il timbro che cambia, la sonorità che improvvisamente si smorza o si rafforza, il fraseggio che estrae, anche dagli accompagnamenti, improvvisi effetti cantabili, creano una fantasmagoria di effetti che fanno rivivere, entro un impianto formale molto solido e molto "russo", il lontano ricordo di Benedetti Michelangeli. Nessuno oggi suona in questo modo che presenta, come tutte le cose, anche il rovescio della medaglia. Ascoltando Mo-

zart, per esempio – fissato in un raro cd registrato a Salisburgo nel 2008 – c'è da domandarsi se guardare con la lente ogni battuta non finisca per ingrandire a tal punto il particolare da mettere in secondo piano la linea complessiva di ogni movimento. Certo, si resta attratti e stupiti nel sentire che cosa succede a getto continuo: Sokolov sembra mostrarci uno scrigno di pietre preziose, ciascuna col suo colore e il suo brillio. Ma una punta di estetismo non manca: e forse Mozart vuole più semplicità, e minore sovraesposizione espressiva.

Del tutto convincenti, invece, mi sono parse le interpretazioni beethoveniane. Sia nell'op. 90 che, a maggior ragione, nell'op. 111, Sokolov, con il suo pianismo fantastico e visionario, mette in luce la componente improvvisatoria, intuitiva dell'ultimo Beethoven. Dopo un primo movimento di violenza apocalittica (ma il suono è sempre bello e pieno), la famosa *Arietta* che chiude la Sonata, e con questa il ciclo delle trentuno precedenti, era di una lentezza estrema. Poi la musica si è messa in movimento e, nelle sei variazioni, Sokolov ha mostrato come a poco a poco acceleri, scatti in una strana prefigurazione del ritmo jazz (terza variazione), ristagni nel rombo dei bassi, quindi spicchi il volo nel proliferare trilli, sempre più acuti come un delirante carillon, sino alle ultime parole di congedo (nel pianissimo ci sono almeno cinque o sei gradazioni diverse) che evaporano nel silenzio. Facile immaginare lo stupore del pubblico, seguito da applausi scroscianti e da sei bis. Il recital, finito a mezzanotte e un quarto, è stato registrato in video. Vederlo, quando sarà pronto, è da raccomandarsi caldamente a chi al concerto non ha potuto venire.

Paolo Gallarati («La Stampa», 20 giugno 2017)

Torre del Lago

Giacomo Puccini, *La rondine*

INTERPRETI Donata D'Annunzio Lombardi, Elisabetta Zizzo, Leonardo Caimi, Alberto Petricca, Davide Mura, Alessandro Biagiotti, Emmanuel Lombardi, Claudio Ottino, Anna Paola Troiano, Anna Russo, Donatella De Caro, Andrea Del Conte, Giulia Filippi, Carlo Savarese, Beatrice Cresti, Beatrice Stella, Micaela D'Alessandro; DIRETTORE Beatrice Venezia; REGIA Plamen Kartaloff; SCENE Giuliano Spinelli; COREOGRAFIA Cristina Gaeta; COSTUMI Floridia Benedettini e Diego Fiorini; DISEGNATORE LUCI Valerio Alfieri; Gran Teatro all'aperto; Festival Puccini

Al Festival Puccini si rappresenta *La rondine*, in occasione del centenario dalla prima. Nonostante l'opera non abbia mai attirato un folto pubblico, si è notato un notevole numero di presenze alla recita; grazie anche all'altrettanto notevole numero di biglietti elargiti gratuitamente. La nuova produzione del pucciniano si avvale di un allestimento del Teatro del Giglio di Lucca (scene di Giuliano Spinelli), già impiegato per altri titoli nel circuito lirico toscano. Scelta ben appropriata sia dal punto di vista economico collaborativo, sia per la sobria ed efficace funzionalità visiva. Firma la regia Plamen Kartaloff: basandosi sulla geometria ascendente e semicircolare e girevole di una doppia scala posta al centro della scena, Kartaloff utilizza il restante spazio libero per l'interazione tra i personaggi, sovrapponendo l'estetica drammaturgica dei protagonisti alla frivolezza eterogenea delle amicizie di cui si circondano. Ne risulta una visione complessiva gradevole, dallo scorrimento ben oliato e mai lezioso, dove passa quel messaggio di solitudine nonostante la quotidianità dei personaggi sia vissuta tra molte persone: in quegli spazi scenici vuoti, si legge la vicenda di Magda come retaggio novecentesco di Violetta. Curati ed adeguati all'epoca della vicenda, i costumi di Floridia Benedettini e Diego Fiorini; un po' approssimate le coreografie di Cristina Gaeta.

Sul piano musicale il protagonismo si cristallizza su Donata D'Annunzio Lombardi (Magda) e Beatrice Venezia (direttore). Quest'ultima si conferma una bacchetta precisa ed attenta alla concertazione; lo stacco dei tempi rispecchia ed amplifica la dimensione drammaturgica, spaziando dall'andamento lirico e cantabile (duetti Magda-Ruggero), al gioco ritmico civettuolo e frizzante (duetto

Prunier-Lisette); dalla solennità del quartetto “Bevo al tuo fresco sorriso”, fino a terminare modellando un’agógica struggente del duetto finale “Ma come puoi lasciarmi”. Purtroppo le intenzioni del direttore non sono recepite dall’orchestra, le cui dinamiche non rientrano nell’omogeneità del gesto ed alcune sezioni (ottoni) intervengono malamente.

Donata D’Annunzio Lombardi, già apprezzata per la singolare interpretazione di *Manon Lescaut* (Livorno, Teatro Goldoni, 12 marzo 2017), si trova ancora in simbiosi sia con il direttore sia con il personaggio. Ne esce una Magda ben equilibrata, con estensione omogenea che rende il personaggio sottilmente fascinosa, elegante e decisa, dai sapienti filati (soprattutto nel finale) e controllate messe di voce. Non si può affermare lo stesso per Leonardo Caimi (Ruggero). Abbiamo già scritto sul tenore in altre occasioni (Teatro di Pisa, ottobre 2015 e gennaio 2016). Il tenore continua ad avere buona intensità che pure corre; però l’emissione continua ad essere forzata ed ingolata, offuscando ancora un bel colore appannandone lo smalto e corrucciando l’intonazione. Problemi di intonazione anche per Alberto Petricca (Prunier): abile nei movimenti scenici e nei fraseggi sussurrati o accennati, l’emissione si increspa e l’intonazione cede quando il canto è in voce, compromettendo la pulizia nell’estensione. Elisabetta Zizzo (Lisette adesso e Musetta in *Bohème*) sembrerebbe avere le carte in regola per il ruolo scenico di *soubrette*; si apprezzano le intenzioni di alcune messe di voce, però non riuscite completamente poiché i suoni tendono a divenire fissi e privi di morbidezza, sia in *Rondine* sia in *Bohème*. Il resto del cast lascia molto a desiderare, da Davide Mura (Rambaldo), Alessandro Biagiotti (Périchaud), Emmanuel Lombardi (Gobin), per continuare con Claudio Ottino (qui Crébillon e Benoit in *Bohème*), Anna Paola Troiano (Yvette), Anna Russo (Bianca), Donatella De Caro (Suzy) e Andrea Del Conte (Maggiordomo). Pieno consenso dalla platea.

Roberto Del Nista («l’opera», settembre 2017)

Giuliana Spalletti, *Jeanne d’Arc*

INTERPRETI Sara Cappellini Maggiore, Francesca Pacini, Donatella De Caro, Alessandro Fantoni, Samuele Simoncini, Franco Cerri; DIRETTORE Stefano Romani; REGIA Serenella Gragnani; Auditorium Enrico Caruso; Festival Puccini

Per la rassegna dedicata all’opera contemporanea, il 63° Festival Puccini di Torre del Lago mette in scena una prima assoluta: *Jeanne D’Arc*, opera da camera in un atto musicata da Giuliana Spalletti su libretto di Lisa Domenici; l’unica recita si svolge nell’auditorium “Enrico Caruso” la sera del 9 agosto. La vicenda prende spunto da un’immaginaria visione comparsa alla medievalista francese Régine Pernoud (1909-1998), esperta studiosa di Giovanna d’Arco (1412-1431). Mentre la storica sta scrivendo una monografia sulla Pulzella d’Orléans, si materializzano le immagini delle ultime ore vissute da Giovanna prima che questa salga sul rogo. Negli ottanta minuti di azione, si parcellizzano i pensieri salienti della protagonista: timori, rimorsi, pentimenti, orgoglio e credo reli-

gioso, sono espressi dall'impervia ed azzardata linea vocale per la protagonista (una Sara Cappellini Maggiore incisiva e di buona intensità, seppur con difficoltà espressive e di emissione più avvertibili nel decorso della prestazione). Non sono meno ardue le altre parti scritte per i cantanti: Francesca Pacini (Régine) ha colore gradevole e si immedesima bene nel ruolo pure scenicamente, seppure con incrinature su passaggi e portamenti. Anche gli altri interpreti non nascondono increspature di smalto e segni di cedimento: Alessandro Fantoni (Jean d'Alençon), Donatella De Caro (Isabelle) e Samuele Simoncini (Orleanese); in netta difficoltà tecnica ed espressiva, Franco Cerri (Accusatore). La direzione di Stefano Romani mantiene equilibrio dinamico tra gli strumenti dell'Ensemble del Festival Puccini e le voci sul palco; decoroso il coro del Festival Puccini (impiegato come un coro greco), istruito da Salvo Sgrò. Sobria e funzionale la didascalica regia di Serenella Gragnani; in adeguato e corrispondente tema storico temporale le scene ed i costumi a firma Fulvio Massa.

Per i contenuti ed il soggetto, l'estetica dell'opera si inquadra come rivincita del femminile di goethiana e carducciana memoria, dove la visione di Régine si connota in un presente storico quale richiamo subliminale di giustizia contro le uccisioni delle donne in senso lato e con richiami di condanna alla pena di morte. La concezione drammaturgica si appoggia su una struttura formale libera, in pieno linguaggio tonale, realizzata vocalmente con ariosi, declamati e melologhi avulsi dal coinvolgimento od interazione strumentale, oltre che privi di uno stile identificativo personale della musicista: le melodie, i ritmi, ancorché gradevoli e di orecchiabilità facilitata dalla carezzevole timbrica strumentale (violoncello, flauto, oboe, timpani e pianoforte), si snodano in una *summa* di stili mutuati da altri autori del passato prossimo e remoto. Alla semantica del testo non fa eco espressivo la sublimazione musicale in orchestra, relegata ad uno svolgimento parallelo senza alcuna intersecazione né interazione amplificatrice di concetti. Operazione ed opera apprezzabili più per intento autocelebrativo che per convinzione di approfondimento riflessivo e psicologico. Pieno consenso da parte del pubblico.

Roberto Del Nista («l'opera», settembre 2017)

Trentino

Sofija Gubajdulina *The Canticle of the Sun of St. Francis of Assisi*; VIOLONCELLO Mario Brunello; Coro del Friuli Venezia Giulia; Blow Up Percussion; con la partecipazione di Enzo Bianchi; Teatro naturale in Val Sella; Arte Sella

Fucina Arte Sella, come dice la parola stessa, è un luogo dove si crea, un laboratorio dove si progetta e si sperimenta, luogo privilegiato a doppio senso per chi propone – Mario Brunello assieme ad altri grandi interpreti italiani – e per chi fruisce e si rende disponibile ad un ascolto responsabile, dove nulla è frutto del caso, di una convenzione o di un’abitudine, ma al contrario è ricerca, gioco, sfida. Il tema dell’edizione 2017 è quanto mai aderente al particolarissimo museo d’arte contemporanea vegetale della Val di Sella, nel Trentino orientale, ossia il canto della natura. La prima declinazione di quattro concerti, che si svolgeranno lungo l’arco di tutto l’anno, presentava *The Canticle of the Sun of St. Francis of Assisi* di Sofija Gubajdulina. L’opera della compositrice tartara, dedicata al grande Mstislav Rostropovič nell’occasione dei 70 anni, è un flusso unico di energia dove la musica non è mezzo per aggiungere espressività alle parole del *Cantico delle creature* (recitate infatti e non cantate dal coro) bensì voce umana nel violoncello solo, la cui anima è amplificata dagli interventi delle percussioni e delle voci. Mario Brunello calza perfettamente il ruolo del “sangoma”, creando suoni di bellezza ultraterrena e tessendo fili di collegamento tra i battiti e fremiti, tra legni e respiri. La natura – quella reale del bosco e quella invocata dal santo – e l’umanità – quella semplice e spirituale di Francesco e quella vivida dei presenti, pubblico e interpreti – erano in continuo dialogo, in uno scambio talmente fitto da perdere i confini. Una per tutte, la suggestione del finale, dove il violoncello terminava cercando suoni sempre più alti ed evanescenti che, scomparendo, rendevano udibili i cinguettii del bosco, in un passaggio di testimone che portava la musica ancora più in alto, in senso fisico e spirituale, restituendola all’universale. Nelle fucine di Arte Sella la musica non è mai sola, ma nessun’altra opera, spiegava Brunello, era possibile accostare a questa composizione se non la parola, pregevole e scolpita, di Enzo Bianchi, priore della comunità monastica di Bose. La sua lettura del *Cantico*, diretta ed immediata, ci restituisce un uomo – ormai malato e cieco quando lo scrisse – amante della bellezza, che sapeva attraversare la materia e vedere dentro il segno del Creatore. Parole,

suoni, suggestioni che hanno rapito i duecento presenti, seduti sulla terra di un anfiteatro naturale all'ombra degli alberi, e che dopo due ore di ascolto consapevole lasciavano la valle colmi di gratitudine.

Monique Ciola (www.giornaledellamusicait, 21 giugno 2017)

Concerto da camera

Musiche di John Dowland, Girolamo Frescobaldi, Igor Stravinskij, Johannes Brahms, Claude Debussy, Maurice Ravel, George Crumb; VIOLONCELLO Mario Brunello; CANTO Cristina Zavalloni; PIANOFORTE Andrea Rebaudengo; FLAUTO Andrea Oliva; VOCE RECITANTE Guido Barbieri; Malga Costa in Val Sella; Arte Sella

Si chiude l'anno e con esso le stagioni di Arte Sella, l'inaspettato museo contemporaneo vegetale che si trova in Trentino, in Valsugana, e che affida all'estro di un artista come Mario Brunello la realizzazione di un'iniziativa dal titolo artigianale di Fucina, ossia un laboratorio di creazioni tra musica e parola. Dei quattro appuntamenti musicali annuali, presentati seguendo lo scandire delle stagioni, il 30 dicembre è andata in scena la Fucina Bianca con cinque protagonisti di livello: la cantante Cristina Zavalloni, il pianista Andrea Rebaudengo, il flautista Andrea Oliva, la voce di Radio3 Guido Barbieri e lo stesso violoncellista Mario Brunello.

Per chi non avesse mai avuto la fortuna (considerato il costante sold out) o la curiosità di partecipare alle Fucine di Arte Sella, occorre necessariamente fare una premessa. Non si tratta di una proposta musicale tradizionale, come quelle che ci potremmo aspettare in un teatro o in una sala da concerto, e questo non solo per il luogo in cui si svolge (una cattedrale vegetale, un teatro di terra, una malga...). Non si tratta di recital, quanto di incontri artistici. Il programma prende spunto da un suono, da un'evocazione, da una parola, e poi prende forma, forse prima, forse durante. La sensazione del pubblico è quella di vivere un momento che si crea lì, per lui, e che è irripetibile. Da quindici anni, ormai, si succedono queste creazioni sonore, programmi che nascono in questo luogo, che solo qui si svolgono e che la natura poi si riprende.

Con questa premessa, potete capire come la Fucina Bianca sia stata, ancora una volta, un'esperienza fuori dall'ordinario. Dopo un percorso attraverso un bosco, reso incantato dalle abbondanti nevicate, si arrivava a Malga Costa (circa 1000 metri di altitudine) il cui interno accoglieva sedie e palcoscenico in quella che un tempo fu una stalla. Lì, sotto l'imponente installazione *Reverse of volume* dell'artista contemporaneo giapponese Yasuaki Onishi, che dava la sensazione di entrare nel ventre di una balena, i cinque formidabili condottieri ci accompagnavano attraverso un viaggio verso le profondità, del sentimento amoroso come degli abissi veri e propri.

La natura è il tema sul quale sono stati declinati tutti gli appuntamenti musicali del 2017 e così anche le opere proposte il 30 dicembre la richiamavano: dal-

le rose profumate che riempiono le pagine di alcune canzoni di Frescobaldi e Dowland, agli animali innamorati di Stravinskij (*The Owl and the Pussycat*); dai venti che muovono le palme di Betlemme nei *Gesänge* per contralto, viola (qui violoncello) e pianoforte op. 91 di Brahms, ai sensuali abbracci amorosi tra Pan e le Naiadi evocati da *Syrinx* di Debussy per flauto solo; dalla *Vox Balaenae* per flauto, violoncello e pianoforte preparato dell'avanguardista americano George Crumb, che con la suggestione e l'onomatopea richiama il vero canto delle megattere, sino alle *Chansons Madécasses* di Ravel per soprano, flauto, violoncello e pianoforte, dove ritorna la sensualità ed il vento della sera corre sulle spiagge del Madagascar.

Nel corso di questo suggestivo viaggio natural-musicale, le esecuzioni si sono susseguite come installazioni sonore a cui veniva offerta una guida testuale attraverso le letture curate da Barbieri, dalle traduzioni rivedute dei testi di Brahms, Ravel e Stravinsky a due scelte molto particolari. Per introdurre l'esecuzione di *Syrinx*, realizzata fuori scena (qui il sopralco non visibile della malga) come prevedeva il dramma *Psiche* di Mourey per cui era stata scritta, veniva letto un breve passo del Terzo Atto della stessa opera teatrale, momento per il quale, molto probabilmente, era stata composta. Parole d'amore sensuale, che attraverso la voce di Zavalloni raccontavano l'inebriarsi delle ninfe nei confronti di Pan ed i loro abbracci lascivi, rendendo ancora più voluttuosa la melodia del flauto.

Ad introdurre l'ascolto del pezzo di Crumb, un vero dramma di teatro strumentale in cui gli esecutori indossano maschere per smaterializzare il mezzo umano e indirizzare l'ascolto alla voce abissale delle megattere, la suadente voce radiofonica di Barbieri raccontava un passo dalla *Storia vera* di Luciano di Samosata (II secolo d.C.) che si svolge nella pancia-caverna della balena. Qui dentro: colline, gabbiani e una selva, e anche mille abitanti (insalumati, tritorobucchi, granchimani, capitonni, sgranchiati, piedisogliole) che vivono, coltivano orti, ogni tanto guerreggiano con le sole armi a disposizione, ossia spine di pesci.

In questo viaggio lungo quasi due ore, dagli accostamenti musicali tanto impreveduti (appassionati Lieder romantici, pianoforte preparato d'avanguardia in atmosfere liquide, ironia stravinskijana, essenzialità dai riflessi di cristallo per Ravel, purezza alla Dowland, voluttuosità alla Debussy) quanto azzeccati, la musica scorreva veloce. Il merito è equamente diviso tra la genialità del senso del programma e l'eccellenza degli artisti coinvolti, ciascuno capace di attraversare generi e stili diversi con uguale bravura e profonda intensità. Altro non si può dire, occorre viverlo. Il prossimo appuntamento di Fucina Arte Sella, ci svela Brunello, arriverà in primavera, alla fine di maggio 2018.

Monique Ciola (www.giornaledellamusica.it, 10 marzo 2017)

Treviso

Giovanni Mancuso, *Atlas 101*

INTERPRETI Fabiana de Araujo, Francisco Bois, Francesco Basso, Maria Sara Fanin, Luca Scapin, Claudia Graziosi, Debora Petrina, Alba Dal Collo, Luca Lopes Pereira, Nina Baietta, Veniero Rizzardi, Nicola Candreva; DIRETTORE Giovanni Mancuso; Ensemble Chironomids Outerspace Group; REGIA Chiara Tarabotti; SCENE Matteo Paoletti Franzato; COSTUMI Matteo Paoletti Franzato; LUCI Andrea Gritti; Teatro Comunale

Non c'è nulla da fare, le vestali dei tempi passati, i fidi custodi delle "tradizioni", i numi tutelari di "la musica contemporanea è brutta" e di "l'opera è solo quella dell'Ottocento" se ne facciano una buona volta una ragione: l'opera è vivissima e vitale. Non smetteremo mai di ripeterlo, a mo' di *mantra*; l'abbiamo già detto e scritto e continueremo a scriverlo e a dirlo.

La prova, ove ce ne fosse bisogno, sta nel fatto che nel volgere di tre giorni abbiamo assistito alle prime assolute di due lavori tra di loro assai diversi ma entrambi di grande valore: alla Scala *Ti vedo, ti sento, mi perdo* di Salvatore Sciarrino e *Atlas 101* di Giovanni Mancuso al Teatro Comunale di Treviso, che da qualche anno commissiona composizioni nuove attraverso il suo ente di gestione Teatri e Umanesimo Latino Spa. Se non è esser vivi questo, allora che altro?

Atlas 101 è nella definizione dell'autore, che firma anche il sapido libretto in inglese ed altre lingue fantastiche oltre che in dialetto siciliano, *Spy-opera onirico-matematica*; i piani narrativi si incrociano fino a compenetrarsi gli uni negli altri in un susseguirsi di eventi che tra sogno e realtà assumono sempre più connotazioni filmiche.

Hedy Lamarr, femme fatale del cinema hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, non fu solo una *pretty face*, anzi; laureata in ingegneria nella natia Austria la Lamarr, insieme all'amico George Antheil brevettò una quantità di scoperte scientifico matematiche, tra cui l'antenato del *wi-fi*, che trovarono applicazione a servizio degli americani durante il Secondo Conflitto Mondiale. Tutto fu ovviamente secretato dalla CIA che solo negli anni della sua vecchiaia riconobbe alla diva la maternità delle patenti.

Nell'opera di Mancuso il progetto *Atlas 101* assume caratteri che travalicano la scienza tout-court per assumere valenze filosofiche. Le scoperte di Hedy e George

conducono ad una mappatura delle relazioni universali, con tutte le conseguenze politiche prima e poi soprattutto etiche, che sembra sfuggire ad ogni controllo. Qui la realtà si fonde con il sogno nel quale Ganesh, il dio che rimuove gli ostacoli, aiutato da tre figure femminili (come non pensare alle tre dame della *Zauberflöte*?) in qualche modo protegge gli inventori dai servizi segreti, dalla criminalità organizzata, dai militari e dalla chiesa, tutti bramosi di possedere la chiave del sapere universale portandoli in una dimensione altra. Alla fine *Atlas 101* sarà salvato e ai nemici della scienza, tutti puniti, resterà in mano il manuale d'istruzioni di un'altra Atlas 101, ovvero di una macchina per fare la pasta. La conclusione, tuttavia amara, è affidata a Santa Rosalia, ovvero alla credulità popolare, che si contenta di ripetere una cantilena di parole incomprensibili ma in certo modo rassicuranti: specchio del nostro tempo, che sembra sempre più bisognoso di credere più che di comprendere. Ricco e ben articolato risulta il disegno di luci di Andrea Gritti.

La musica di Mancuso nasce da una fusione intelligente di generi e stili tra loro del tutto diversi che trovano tuttavia perfetta sintesi in una narrazione melodica convincentissima e sorretta da un impianto contrappuntistico fascinoso e pungente. John Cage convive con Frank Zappa e tutti e due con il *jazz freestyle* e i grandi *standard* di Porter e Gershwin. La regista Chiara Tarabotti, con la complicità perfetta dello scenografo e costumista Matteo Paoletti Franzato, compie un'operazione di ribaltamento della realtà nella quale la sala cinematografica che occupa con le sue poltrone gran parte della scena è lo spazio del sogno nel quale Ganesh porta i protagonisti e i loro nemici, mentre lo schermo è il mondo reale. Alla fine tutto si mescolerà a creare una sensazione di indefinitezza. Tutto funziona perfettamente mettendo in risalto tutta l'ironia ma anche la disillusione presente nel testo; i movimenti sono volutamente esasperati, i gesti ampi a sottolineare quanto di grottesco e in certo qual modo di tragico sia contenuto nella narrazione drammaturgica. Impeccabile anche il versante musicale a cominciare dal Chironomids Outerspace Group, che già basta il nome a renderlo simpatico, compagine formata dai giovani talenti del Conservatorio "B. Marcello" di Venezia e che è una fantastica miscela di jazz-band e ensemble contemporaneo. Il suono è pieno, turgido a tratti irridente: puro godimento. Mancuso dirige la sua musica senza nessun autocompiacimento e la restituisce all'ascolto in tutta la sua freschezza.

Ottima la compagnia di canto con su tutti Fernanda de Araujo a dare voce e corpo ad una Hedy Lamarr sensuale e volitiva, Francisco Bois che tratteggia un George Antheil di bel carisma, Francesco Basso irresistibile nel doppio ruolo di Ganesh e del Funzionario del Governo americano, la splendida Sara Fanin, Maria la cameriera di Hedy e Luca Scapin nei panni del Bishop. Completano il cast le convincenti tre donne del sogno Claudia Graziosi (Killa), Debora Petrina (Qucha) e Alba Dal Collo (Allpa), il bravo Luca Lopes Pereira come Generale Spy, Nina Baietta, ieratica Santa Rosalia, Veniero Rizzardi nelle vesti del matematico John Conway e Nicola Candrea che si sdoppia nei ruoli del Cronista televisivo e del Sovrintendente. Teatro pienissimo, tanto pubblico giovane, successo meritato per tutti.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 18 novembre 2017)

Trieste

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*

INTERPRETI Bryan Register, Allison Oakes, Aleksey Birkus, Nicolò Ceriani;
DIRETTORE Christopher Franklin; REGIA Guglielmo Ferro; SCENE Pier Paolo Bisleri;
COSTUMI Virginia Carnabuci; Teatro Verdi

Orgoglio o arroganza? Di certo una provocazione: ma ha soddisfatto oltre le aspettative. Il Teatro Verdi di Trieste, maglia nera nella considerazione e quindi nel sostegno pubblico del Fus, mette in scena *Tristan und Isolde* di Wagner, opera-simbolo del rischio artistico. A ricordare storia e ambizioni wagneriane del teatro intitolato al Grande Rivale ma da sempre sporto su repertorio e autori di tradizione austro-tedesca (del resto chi esce dalla Stazione Centrale per prima cosa vede il monumento all'imperatrice Sissi di Franz Seifert) e che per il capolavoro ha sempre avuto un'attenzione speciale: è la settima produzione triestina di *Tristan* nel Dopoguerra, un primato per un teatro italiano. Un po' per rimarcare che non sono gli aggettivi quantitativi a fare un buon Wagner ma l'intelligenza musicale. L'ha dimostrato Christopher Franklin che come prima cosa ha preso le misure dell'orchestra di taglia numerica ordinaria: facendo leva sulla duttilità dei leggi, sulle ottime prime parti dei legni (tromba e corno inglese se li è portati in palcoscenico alla fine tra i protagonisti del successo), e inducendoli a suonare con naturalezza; sfruttando la sala raccolta, acusticamente espansiva. Così l'enigmatico Preludio iniziale, dipanato con chiarezza e forza, "respirava" con naturalezza presaga fin dall'avvio dei violoncelli scaturito come dal nulla ma già vibrante di funesta passione. In generale, l'immensa cattedrale musicale di *Tristan und Isolde* è stata miniaturizzata dalla concertazione senza risultare depotenziata o ingrigita. Suonata senza sforzi (in apparenza almeno), con uno spirito "cameristico" accentuato in progressione, dal Secondo Atto in poi, l'inesauribile partitura era soppesata nei dettagli e allo stesso tempo rassicurava le voci, indotte a dialogare con la buca; a fidarsi e farsi guidare dall'orchestra non a mettersi in competizione. Così i buoni professionisti in locandina ha fatto un figurone. La coppia Bryan Register e Allison Oakes fa rivivere con apprezzabile correttezza e tenuta di canto la passione romantica dei protagonisti, non certo altre angosce e turbamenti esistenziali; ma ci basta. Tutti agiscono emotivamente e vocalmente bene: Alexey Birkus, Susanne Resmark, l'applauditissimo Nicolò

Ceriani, Motoharu Takei, Andrea Schifaudò e Dax Velenich. E funziona lo spettacolo. La scena di Pier Paolo Bisleri, con quella tolda-cisterna iniziale che s'apre sul mare livido (e in parte viene non casualmente rievocata nel Terzo Atto) e il labirinto di tronchi semi-pietrificati del secondo propone un palcoscenico evocativamente astratto, scansando il pericolo dell'individuazione ambientale; cosa che fanno anche i costumi freddi di Virginia Carnabuci. Peccato che "spazi" e "distanza" temporale non siano stati sfruttati meglio da Guglielmo Ferro: la sua pratica nella prosa avrebbero fatto supporre più cura, inventiva e carattere nella recitazione e nelle posizioni sceniche dei protagonisti.

Angelo Foletto («La Repubblica», 9 aprile 2017)

Venezia

Richard Wagner, *Tannhäuser*

INTERPRETI Paul McNamara, Ausrine Stundyte, Liene Kinča, Christoph Pohl;

DIRETTORE Omer Meir Wellber; REGIA Calixto Bieito; Teatro La Fenice

L'avevamo lasciato al *Macbeth* di Verona, nel 2012, nello stesso anno degli immotivati fischi alla Scala. Lo ritroviamo dopo un lustro, a Venezia, alla Fenice, in due date ravvicinate con la "Quarta" di Schumann e un voluttuoso *Tannhäuser*. E di nuovo è una conferma: Omer Meir Wellber ha il carisma dei grandi direttori. Non è più un ragazzo (non vuole essere più etichettato giovane, a 36 anni) anche se di aspetto ma soprattutto di pensiero si presenta con la mente aperta di chi guarda avanti. Ha un grande gesto romantico. Ottiene impasti soffici e singoli fraseggi morbidissimi. Ma soprattutto ci porta al Romanticismo con l'eredità del Settecento, immergendoci in una positività fiduciosa, energica, dialogante. Privo di quei profili malati e torbidi che gli verranno consegnati dal secolo successivo. E questa è una novità che colpisce. Perché tra l'Ottocento tronfio, muscoloso, ma internamente stanco, e quello nervoso, scattante, ma troppo esile nei contenuti, Wellber inventa la terza strada di una *Romantik* sontuosa ma agile, veloce ma pensata.

Tannhäuser era al debutto, e lo abbiamo seguito nell'ultima replica, pomeridiana, domenicale, col teatro traboccante; Schumann potrebbe diventare l'inizio di un'integrale, veneziana, dopo la Sinfonia n. 4 ascoltata il giorno prima, con applausi ritmati per il direttore, sala entusiasta e per una volta dimentica delle indispensabili corse al vaporetto. Nella Sinfonia conquistava la compattezza, l'efflorescenza primaverile, il piacere di qualche sorriso, inedito nelle letture schumanniane. E altrettanto il suo Wagner usciva autenticamente sperimentale, pieno di eredità del mondo tedesco, dal corale al Lied, intrecciate in un tessuto sinfonico provocatore, nel mondo dell'opera.

Originale da subito, sin dal levare della stupenda Ouverture (un gesto minimo, sì, il levare di un attacco, ma un direttore si riconosce da questi dettagli), senza retorica e marce trionfali. Verrebbe da dire senza alcun passato ideologico (si sa quanto Hitler amasse proprio questa partitura). I primi ad esserne conquistati sono gli strumentisti in buca, che suonano come da tempo non si sentiva. Quasi germanici, per spessore e affondo. Con "soli" sicuri dei fiati, corno inglese e corni in particolare.

Di questo *Tannhäuser* si è parlato tanto soprattutto per la regia di Calixto Bieito, peraltro non uno spettacolo nuovo, nell'allestimento che veniva dalla Vlaamse Opera di Anversa, del 2015. Violento e "Porno-häuser", stanti un paio di scene esplicitamente erotiche affidate alle due donne, Venere e Elisabeth, in primo piano. Il pubblico della prima, a Venezia, le ha fortemente contestate. Perché certi gesti che al cinema sono consueti, in teatro, dal vivo, turbano ancora molto. Ma la scelta di Bieito non è parsa una pura provocazione, per creare scandalo. Al contrario, quei due momenti simboleggiavano il primo tema del *Tannhäuser*, l'opera forse più costruita sugli opposti: amore sensuale e amore spirituale. Bieito vede entrambi come forma di coercizione. E questo finalmente spiega il motivo per cui *Tannhäuser*, giovane poeta dei medioevali Minnesänger, non riesca a scegliere, dilaniato tra le due anime del femminile. Sia Venere, la bravissima scenicamente, un po' tremula vocalmente, Ausrine Stundyte, sia la Elisabeth di Liene Kinča, limpida ed eroica (nonostante uno stupro di gruppo) uscivano come mete inarrivabili per il timido, confuso e alla fine ingessato *Tannhäuser* di Paul McNamara. Sopraffatto da tutti, compresi i falsi compagni cantori, che lo aspettano per sette anni alla Wartburg, per poi punirlo con rumorose fustigazioni. E i ramoscelli saranno presi proprio dal bosco capovolto, suggestivo, del Venusberg. Mentre la cornice della lapidazione, nella scena algida di Rebecca Ringst, richiama certe geometrie pittoriche della *Flagellazione* di Piero della Francesca. Canta sublime Christoph Pohl, nell'oasi finale del Lied alla stella della sera. Ma indimenticabile resta il gesto ultimo del Coro dei pellegrini, ben preparato e estrosamente vestito da Ingo Krügler: una massa a braccia levate, verso la sala, in cerca di aiuto. Inquadrata a luci fredde, di Michael Bauer, spente esattamente insieme con l'ultimo accordo.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 18 febbraio 2017)

Richard Wagner, *Tannhäuser*
Teatro La Fenice

Tannhäuser si aggira in canotta grigia e brache da carpentiere, Venere rinuncia a ogni suggestione mitologica e sfoggia una sottoveste nera da "escort" di quart'ordine. La sua montagna – luogo fatale della perdizione senza ritorno – è un'oscura boscaglia dove alberi frondosi crescono alla rovescia, manovrati dall'alto da paranchi e carrucole il cui acciaio brilla nelle sciabolate di alcuni fari. L'effetto visivo, a suo modo, è d'impatto. Il Primo Atto di *Tannhäuser* secondo Calixto Bieito insiste molto sul rapporto fra eros e oscurità. E l'unica cosa che non si capisce – ma non è di poco conto – è per quale motivo il cantore avviluppato nelle spire della lussuria sia così tormentato e voglia rinunciare ai piaceri della carne, anche se non ne è proprio sicuro dopo avere assaggiato per l'ennesima volta quel che Venere sa offrirgli. Ma questo è prima di tutto un problema di Wagner. Che forse proprio a questo si riferiva quando affermava che doveva al suo pubblico una versione "ultima" di questa sua opera, peraltro mai realizzata.

Contraddizioni di un Io diviso, drammi interiori degni di un *Tristano*, nel quale peraltro tutto è molto più nitido e inesorabile, se così possiamo dire. Poiché in questo allestimento la “grande opera romantica” di Wagner viene proposta in versione *remix*, con il Primo Atto della versione di Parigi (1861) e gli altri due dell’edizione di Dresda (1845), Bieito ha anche le sue ragioni. È ben noto, infatti, come la riscrittura parigina risenta del clima, delle inquietudini, anche delle tensioni musicali che sono il complesso mondo del capolavoro su amore e morte, da poco portato a termine.

Convinto, a ragione, che *Tannhäuser* sia un’opera sul desiderio, il controverso regista catalano proclama che il suo scopo, “junghianamente”, è mettere in rapporto la musica con l’inconscio. Uno scontro di archetipi, nel quale ciascuno va per la sua strada. Mentre Wagner segue il suo percorso, intermittente e avvincente, anche contraddittorio ma evocativo del nascente suo mondo mitico e storico, culturale e filosofico, Bieito – ben supportato per le scene da Rebecca Ringst, per i costumi da Ingo Krügler e per le luci da Michael Bauer – delinea una sua febbrile e morbosa “contro-storia”.

In essa, la pia Elisabetta (che molto ricorda, nell’abbigliamento, l’abborrita Venere) è tutt’altro che una santerellina e forse per questo finisce preda della congrega degli altri cantori, che alla fine trasformano la tenzone poetico-canora sul tema d’amore della Wartburg (Secondo Atto) in un tentativo di stupro di gruppo, che si scatena proprio quando Tannhäuser confessa il suo peccato erotico. Del resto, anche il sostenitore dell’amore più angelicato e celeste che sia possibile immaginare, il severo Wolfram von Eschenbach, nel momento (Terzo Atto) in cui Elisabetta sacrifica la sua vita alla Vergine per salvare quella dell’amato Tannhäuser, pensa bene di dare una mano ai disegni divini. E ripetutamente prova a strangolare la giovane, folle di libidine frustrata, peraltro da lei stuzzicata. Quanto questa “narrazione” coincida con le idee di Wagner, che poi a Wolfram proprio in quei frangenti affida la popolare e sentimentalissima Romanza sulla “stella della sera”, ciascuno può intuire. Ma Bieito non teme né l’assurdo né il grottesco: se Wagner è nato troppo presto per diventare un paziente di Carl Gustav Jung e un eroe della psicologia analitica, ci pensa lui a mettere in luce quel che il musicista potrebbe avere inconsciamente intuito. Non senza premunirsi con il pubblico, dichiarando in un’intervista pubblicata sul programma di sala, che non c’è nulla di cui aver paura. Paura nessuna, fastidio moderato (più che altro per la rozzezza da caricatura di film neorealistico, che tutti i personaggi sbandierano, platealmente contraddicendo quel che dicono e cantano). Ma anche, altrettanto poco interesse. E chissà cosa ne direbbero – in ordine di importanza – Bieito e Jung.

Il pubblico che affollava la Fenice (dove questo spettacolo è approdato dopo essere stato visto ad Anversa, essendo frutto di una coproduzione con quel teatro e con quelli di Genova e di Berna), ha applaudito cortesemente un po’ tutti e ha riservato qualche dissenso al regista. Nulla che non fosse stato messo in conto dal fantasioso uomo di teatro catalano. I maggiori consensi se li è accaparrati il giovane direttore Omer Meir Wellber, e a buona ragione. La sua lettura di

Tannhäuser è stata la nota di eccellenza della serata veneziana. Se la celeberrima Overture è sembrata qua e là di asciuttezza così insistita da sfiorare la secchezza, il seguito ha visto crescere e affermarsi un fraseggio duttile, di ampio respiro, capace di sottigliezze coloristiche affascinanti e di accensioni drammatiche coinvolgenti, nel quale un ruolo fondamentale ha rivestito la concentrazione e l'efficacia dell'orchestra della Fenice. Wellber coglie l'afflato narrativo e implicitamente leggendario della partitura e lo restituisce con sorvegliata ma incisiva forza espressiva, senza mai perdere il senso complessivo dell'affresco, ma indugiano con efficacia sui particolari rivelatori.

Se la compagnia di canto lo avesse seguito su questa strada, saremmo a parlare di una grande esecuzione, ma purtroppo non è stato così. Nella vasta compagine si sono messi in evidenza il Wolfram di Christoph Pohl, baritono di voce educata e di stile wagneriano ben delineato e tutto sommato anche il Langravio di Pavlo Balakin, un basso forse non abbastanza profondo ma capace di qualche buona sfumatura. Il gruppo degli altri cantori fa la sua parte, mentre il tenore Stefan Vinke, nel ruolo del titolo, segue il regista sulla strada di un'interpretazione onirico-espressionista che si risolve in linee di canto ruvide all'eccesso, spesso fuori controllo nella zona alta della tessitura, sempre a rischio di precisione. Un Tannhäuser campione di beceraggine, spesso tonitruante senza motivo, che conosce una sola sfumatura: il canto forte e mal timbrato. Inclinando a questo pericolo anche la Venere di Ausrine Stundyte, che non tiene sotto controllo gli acuti e finisce per affidare solo ai gesti le sfumature della sensualità. Più in parte Liene Kinča, che disegna un'Elisabetta sofferta e incerta di fronte al sentimento d'amore, vocalmente e musicalmente assai più rifinita della sua "controparte" erotica. Il coro della Fenice, istruito da Claudio Marino Moretti, si è impegnato con profitto, talvolta spingendo senza reale necessità ma anche cogliendo la ieratica maestosità delle sue pagine più significative.

Cesare Galla (www.cesaregalla.it, 27 gennaio 2017)

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo e Il ritorno di Ulisse in patria*

INTERPRETI Kristian Adam, Gianluca Buratto, Francesca Boncompagni, Anna Denis, Furio Zanasi; English Baroque Soloists e Monteverdi Choir; DIRETTORE John Eliot Gardiner; REGIA John Eliot Gardiner e Elsa Rooke; COSTUMI Patricia Hofstede; Progetto Monteverdi 450; Teatro La Fenice

Come le stelle del rock, Claudio Monteverdi – nato 450 anni fa a Cremona – è protagonista quest'estate di un tour con decine di date. Dopo un breve rodaggio fra Aix-en-Provence, Barcellona e Bristol, è tornato per sei serate nella sua Venezia (qui visse gli ultimi 30 anni della sua vita, da gran capo della musica nella Serenissima), poi spiccherà il volo per i principali festival europei, da Salsburgo a Lucerna, da Edimburgo a Berlino. Ma si fermerà anche a Parigi e a Breslavia, senza rinunciare a un salto oltreoceano, fra Chicago e il Lincoln Center di New York. Questo è il fittissimo calendario del progetto "Montever-

di 450”, firmato dal guru della musica antica John Eliot Gardiner, ma molto altro è già pronto o lo sarà a breve, perché intorno a questo musicista, così lontano nel tempo eppure così singolarmente capace di parlare al pubblico di oggi, le iniziative legate all’anniversario della nascita, tutto sommato neanche tanto tondo, sono innumerevoli. Solo Gardiner, però, ha puntato così in alto, forte della geometrica potenza artistica delle sue scelte, così come della riconosciuta qualità del suo approccio interpretativo. Il suo progetto è infatti unico nel mettere insieme i tre grandi capolavori operistici di Monteverdi, vale a dire *L’Orfeo* (1607), *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) e *L’incoronazione di Poppea* (1643, pochi mesi prima della morte), offrendo l’occasione di un viaggio vertiginoso e fantastico alle origini stesse del genere melodrammatico. E solo alla Fenice l’esecuzione è stata doppia – due rappresentazioni per ogni titolo senza alcuna giornata di pausa: un tour de force lungo una settimana per il settantaquattrenne direttore inglese non meno che per i cantanti, spesso impegnati in più di un’opera, talvolta anche in più ruoli. Ma è chiaro che a Venezia, patria adottiva di Monteverdi dopo l’esperienza alla corte dei Gonzaga a Mantova, Gardiner ha voluto riservare qualcosa di speciale. Ripagato peraltro con l’attribuzione del prestigioso premio “Una vita nella musica”.

Le tre opere di Monteverdi giunte fino a noi non costituiscono una trilogia, anche se è quasi inevitabile usare questo termine vedendole allineate esecutivamente in così breve spazio di tempo. La più antica, *L’Orfeo*, fu eseguita per la prima volta in una sala del Palazzo Ducale mantovano, in un tipico contesto aulico e cortigiano, con molte concessioni al dominante gusto pastorale dentro l’argomento di carattere mitologico. Non era la prima volta che si tentava l’esperimento di una rappresentazione interamente cantata, ma era la prima volta che tale esperimento riusciva un capolavoro e passava così alla storia, anche se per lunghi secoli le vicende esecutive non sono state affatto quelle di un riconosciuto capolavoro e solo all’inizio del Novecento ne è iniziato il recupero. Fra *L’Orfeo* e gli altri due titoli c’è un vuoto di oltre trent’anni, reso tale anche dal fatto che un’altra prova melodrammatica di Monteverdi, *L’Arianna*, è andata perduta salvo un *greatest hit*, il celeberrimo “Lamento” della protagonista.

Ma se il fascino dell’*Orfeo* sta nel fatto di essere in più di un’occasione un passo più in là del cosiddetto “recitar cantando” intorno al quale l’opera nacque tra fine Cinque e inizio Seicento, grazie a una linea vocale di inedita duttilità espressiva e a un apparato strumentale di formidabile ricchezza, l’interesse degli altri due lavori deriva innanzitutto dal contesto in cui nacquero. Si tratta dei primissimi anni in cui, a partire dal 1637, prendeva piede a Venezia l’opera come spettacolo pubblico, realizzato in un teatro e accessibile a pagamento. Una rivoluzione copernicana, rispetto alla tradizione cortigiana. Le conseguenze erano da un lato un rapido mutamento stilistico dettato dal rapporto con il pubblico pagante (facevano irruzione, per dire, il comico e il grottesco), dall’altro la nascita della forma-spettacolo operistica giunta fino a noi: intreccio di musica e parola in cui la prima sempre più afferma un ruolo centrale,

ma anche occasione per affermare il gusto degli effetti scenici, delle “macchine” teatrali, delle mirabolanti soluzioni d’immagine. Lo stacco stilistico del *Ritorno* e della *Poppea* dall’*Orfeo* è quindi radicale e non deriva solo dall’ampio spazio temporale che li separa. Verso la fine della sua vita, ormai ultrasettantenne, Monteverdi non esita a scendere dalla cattedra della Cappella di San Marco, che governava da decenni, per cimentarsi con il genere alla moda. Lasciandoci due affascinanti esempi di drammaturgia “assoluta”, di trionfo della parola cantata nelle più diverse specie formali e stilistiche. Elementi fondanti di una lunga tradizione, nei quali non è difficile intravedere il germe di tanta della storia che verrà.

È chiaro per il progetto di Gardiner – per le necessità della circuitazione intensiva – non poteva configurarsi dal punto di vista scenico con allestimenti completi. Lo stesso direttore figura anche come regista, insieme a Elsa Rooke, ma gli spettacoli sono del genere *demi-stage* o *mise en espace*. Poco più di edizioni in forma di concerto, insomma: strumentisti coro e cantanti tutti in scena, gli ultimi chiamati a vari movimenti dietro e davanti all’orchestra, talvolta anche in mezzo, grazie a un sistema di pedane e praticabili. Se per *L’Orfeo* la soluzione appare ottimale, proprio per la natura scenica “cortigiana” di questa «favola musicale», per *Il ritorno di Ulisse in patria* – detto che i costumi sono del tipo generico attuale, tuttavia quasi sempre appropriati – il dettaglio drammatico è affidato, oltre che alle qualità musicali e vocali, sempre importanti, alla “presenza scenica” di ciascun cantante. E qui non c’è sempre uniforme efficacia.

In ogni caso, ammaliante è il risvolto musicale. Gardiner disegna bene le differenze stilistiche (evoluzioni, di fatto) che dividono *L’Orfeo* dal *Ritorno*, senza mai rinunciare a sottolineare i punti in cui il declamato diventa arioso, o il canto a voce sola sfocia in duetti o terzetti (specie nell’opera più tarda) che sono un miracolo di efficacia drammatica. Il risalto strumentale è d’oro antico, grazie alla sperimentata perizia degli English Baroque Soloists con i loro affascinanti strumenti d’epoca (e un apparato quasi infinito di voci per il basso continuo). Quello vocale in qualche caso perfino commovente, come nella purezza timbrica e nelle sottigliezze declamatorie dell’*Orfeo* di Krystian Adam (che è anche Telemaco nel *Ritorno*), nella ricchezza timbrica e nel colore brunito del basso Gianluca Buratto (Caronte ma anche Nettuno e Antinoo nel *Ritorno*), nella brillantezza disperata di Robert Burt (il grottesco Iro nel *Ritorno*), nella freschezza controllata e viva di Francesca Boncompagni, nell’intensità di Anna Dennis, che nel *Ritorno* dà vita con Zachary Wilder a un duetto di straordinaria sensualità. Recita con le espressioni del volto, oltre il colore particolare della sua voce, la Penelope di Lucile Richardot; sciorina sottigliezze stilistiche Furio Zanasi, ma il suo Ulisse è troppo distaccato, quasi attonito. Superbo il Monteverdi Choir, che canta dentro la parola con una sensibilità effettivamente rara. Pubblico avvinto. Alla fine, invariabilmente, applausi trionfali.

Cesare Galla (www.vvox.it; www.cesaregalla.it, 22 giugno 2017)

Karlheinz Stockhausen, *Inori*

DIRETTORE Marco Angius; Orchestra di Padova e del Veneto; Teatro alle Tese; Festival Biennale Musica

È necessario spiegare *Inori* (*Preghiera* in giapponese)? Non è già tutto luminosamente chiaro nel nome? Preghiera non è sufficiente? Per noi il solo titolo del capolavoro di Karlheinz Stockhausen racchiude in sé l'essenza più intima della composizione e i circa quarantacinque minuti di "introduzione" (con tanto di traduzione in Inglese) e aneddoti vari ci hanno tediato non poco. Sarebbe bastato l'intervento di Kathinka Pesveer, flautista/mimo, compagna di Stockhausen ed interprete di *Inori* dal 1989, ad illustrare i movimenti. La straordinaria unione fra musica e gesto che si fondono compenetrando la loro natura più intima non si limita a dare l'idea di Preghiera in quanto sono esse stesse Preghiera, intesa come il più puro ed immediato (privo di mediazione) dialogo fra Naturale e Spirituale. Il fondamento di *Inori* risiede in un unico Sol che si sviluppa in una strabiliante narrazione enarmonica in tredici suoni corrispondenti ad altrettanti gesti, derivati da differenti religioni, del Mimo/Danzatore. L'orante non ha bisogno di parole per esprimere il Sacro: il gesto, o meglio i gesti stilizzati esprimono pienamente il suo sentire, che è poi un sentire universale e trascendente. Il Silenzio diviene Musica e la Musica Silenzio; la spazializzazione sonora data dalla disposizione dell'orchestra produce effetti di straniante bellezza, qui grazie anche alla perfetta regia del suono curata da Alvisse Vidolin. La scena di Alessandro Chiti ricalca con fedeltà pressoché assoluta quella immaginata e voluta dal compositore stesso, con l'aggiunta azzeccata di due elementi triangolari che conferiscono all'alta pedana un'efficace verticalità. Funziona benissimo anche la *mise en espace* di Alberto Oliva forte di un disegno di luci che richiama con immediatezza i colori propri delle liturgie delle diverse religioni. Marco Angius, alla testa di un'Orchestra di Padova e del Veneto in stato di grazia, offre di *Inori* un'interpretazione lucidamente analitica ed allo stesso tempo vividamente illuminata da intensi momenti meditativi, il tutto in una visione d'insieme di sconcertante unità estetica e di contenuti. Magnifica Roberta Gottardi, che canta con le mani calandosi integralmente nello spirito più intimo della pagina con una semplicità di disarmante bellezza. Successo pieno e applausi prolungati per tutti.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 1 ottobre 2017)

Karlheinz Stockhausen, *Inori*

DIRETTORE Marco Angius, Orchestra di Padova e del Veneto; MIMO Roberta Gottardi; Teatro alle Tese; Festival Biennale Musica

Tan Dun, *Passacaglia, Percussion Concerto, Concerto for Orchestra*

DIRETTORE Tan Dun; Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; PERCUSSIONI Simone Rubino; Teatro alle Tese; Festival Biennale Musica

Isang Yun, *Pièce concertante*

Unsuk Chin, *Cosmigimmicks, Gougalon*

DIRETTORE Tonino Battista; Ensemble Parco della Musica; Teatro alle Tese;
Festival Biennale Musica

Tra le figure della *Neue Musik*, la principale a rivolgersi verso oriente e a cogliere le sue potenzialità (non solo) sonore fu Karlheinz Stockhausen. Ha fatto benissimo dunque la Biennale di Venezia a incorniciare il programma di “Est!”, il festival musicale di quest’anno, con la sua musica. Giusto offrire una vetrina del presente (e del futuro) in prospettiva. *Inori* è una preghiera interreligiosa per orante e orchestra. A Venezia è stata eseguita nella versione ristretta per 33 esecutori e un mimo posto sopra una impalcatura, disegnata dallo stesso compositore, che sovrasta il gruppo strumentale (l’altra possibilità prevede una grande orchestra con l’aggiunta di un danzatore, che originariamente doveva essere Maurice Béjart). Stockhausen elabora un alfabeto di tredici gesti – legati alle simbologie mistiche ed esoteriche – a cui corrispondono segni sonori precisi. La “formula” prevede dunque una relazione a tavolino tra ciò che si vede e si sente, senza chiare priorità: l’orante a volta è chiamato a dirigere lui stesso e occasionalmente il direttore doppia i suoi gesti come un adepto. Nella prima sezione il pezzo paga questa logica ferrea, *punctus contra punctum*. Quando invece ci si libera dal didascalismo alfabetico per abbracciare una corrispondenza più liberamente “intuitiva”, la visione estatica di Stockhausen prende quota: nei distillati sonori della sezione lirica, di dolcezza siderale, come nel finale tripudiante. Una conclusione esaltata come una visione mistica. Prima dell’esecuzione, nella lunghissima introduzione parlata bilingue e a più voci, Kathinka Pasveer – interprete storica della parte mimata e oggi depositaria del lascito artistico di Stockhausen – spiega i simboli di questo speciale codice Morse: Roberta Gottardi è lontana dal magnetismo sprigionato da quei pochi gesti dimostrativi; il rapporto gesto-suono nella sua performance è impreciso. La guida di Marco Angius è invece sicura, controllatissima, nonostante all’Orchestra di Padova e del Veneto manchi un po’ di slancio e compattezza, che in quel finale è imprescindibile.

Stockhausen guardava a Oriente. Poi i compositori orientali hanno imparato a guardare a Occidente. Nella panoramica offerta dalla Biennale ci sono i contributi di giovani maestri, come la coreana Unsuk Chin: fascinosissimo, in *Gougalon*, il gioco allusivo e filtrato dalla musica di strada, e strepitoso il dinamismo immobile delle figure in *Cosmigimmicks*, eseguiti in trasparenza dall’ottimo ensemble Parco della musica insieme alla *Pièce concertante* del veterano di Corea Isang Yung, scomparso nel 1995. Non mancano neanche i venerati maestri come il giapponese Toshio Hosokawa, a cui è stata dedicata una monografia. Di fronte a queste presenze illustri non è condivisibile la scelta di attribuire al cinese Tan Dun il Leone d’oro: tra tutti è il compositore in cui il dialogo est-ovest è più sbilanciato. Nella *Passacaglia* (“Secret of Wind and Birds”) lo sguardo tutto orientale rivolto verso la natura è banalizzato dai cinguettii attivati da spettatori

e orchestra coi telefonini: una boutade senza sviluppo. E se la “big band” americana suona talvolta esplicita, il sinfonismo alla Respighi (cadenze strumentali alla fine del primo movimento, lentezze “siciliane” nel secondo, finali in 6/8) torna pure nel *Percussion Concerto*, in cui ha impressionato il virtuosismo di Simone Benvenuti. Le belle idee strumentali (gli ostinati drammatici del Concerto da *Marco Polo*) non sono ben somministrate, ma vi si insiste ad effetto; altre volte quello che manca è proprio il “materiale”, il fascino insorgente dell’invenzione. Certo, Tan Dun è un compositore di grande successo e l’Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai ne ha dato un’esecuzione fiammeggiante, ineccepibile. Ecco: la sua musica starebbe benissimo a svecchiare una stagione sinfonica, più che al vertice di una Biennale in cerca di profili alti, originali, sperimentali.

Andrea Estero («Classic Voice», novembre 2017)

Verona

Giuseppe Verdi, *Nabucco*

INTERPRETI Tatiana Melnychenko, George Gagnidze, Stanislav Trofimov, Carmen Topciu, Walter Fraccaro; DIRETTORE Daniel Oren; REGIA E COSTUMI Arnaud Bernard; SCENE Alessandro Camera; LUCI Paolo Mazzon; Arena di Verona

Nabucco, ossia *La nascita di una nazione*. L'opera giovanile di Verdi, che le cronache salutano come lo spettacolo del rilancio dell'Arena, per Arnaud Bernard è così: un kolossal dagli effetti cinematografici, una narrazione fantasiosa che volutamente espunge molte caratteristiche della drammaturgia verdiana – su tutte, la centralità del tema religioso – per privilegiare una lettura politica. Quella che si può in fondo individuare nella coralità della vicenda, ma per sottolineare la quale, la storia autentica viene per così dire “aggiustata”, si tratti di quella musicale o di quella generale.

Assoluta protagonista di questo nuovo allestimento firmato dal regista francese è la spettacolare macchina scenica inventata da Alessandro Camera, una riproduzione della Scala che ruotando a vista permette di passare dagli esterni, ingombri di barricate, agli interni, con tanto di palcoscenico, palchi e loggione. Spariscono il tempio di Gerusalemme e i giardini pensili di Babilonia. Non si vedono neanche ebrei e assiri, per almeno metà dello spettacolo. Ci si trova infatti a Milano mentre infuriano le Cinque Giornate, nel marzo 1848. E allora, popolo in rivolta da un lato e truppe asburgiche occupanti dall'altro. Ed è certo molto originale che a comandare queste ultime sia una donna, di nome Abigaille, vestita come un ufficiale degli ussari. Il gran sacerdote ha la redingote di uno dei capi politici della rivoluzione; quando finalmente arriva Nabucco, tutti riconoscono i favoriti e la divisa di un celebre ritratto dell'imperatore Francesco Giuseppe. Risalente peraltro a 60 anni dopo gli eventi.

Ma si sa, le favole hanno ragioni che la verosimiglianza storica non ha. Poco importa che in realtà *Nabucco* non abbia avuto nessun particolare ruolo “patriottico” nelle vicende risorgimentali italiane (altre sono le opere che lo hanno incarnato): Bernard confeziona una sua personalissima storia e punta a meravigliare con gli effetti e ad entusiasmare con la grandiosità, secondo tradizione areniana. Così facendo, inanella anche qualche “record”, almeno a memoria del vostro cronista. Mai si erano sentite in anfiteatro tante realistiche sparatorie come nel Primo Atto,

quello della battaglia: cannonate, scariche di fucileria, colpi di pistola. Inevitabili – di questi tempi – i tranquilizzanti annunci (è tutto finto) rivolti durante gli intervalli al pubblico dentro e ai turisti in piazza Bra. Chiesti e ottenuti dal questore, a scanso di equivoci. Mai si erano visti sventolare tanti tricolori: nel Primo Atto, nel terzo, quando il coro canta “Va’ pensiero”, soprattutto alla fine. Un tripudio patriottico che meriterebbe anche un minimo di precisione in più: se bandiere devono essere, almeno siano quelle d’Italia, con bande verdi, bianche e rosse verticali a partire dall’asta, e non ungheresi, con bande orizzontali, come se ne sono viste molte. Non giureremmo che siano un record gli educatissimi dieci-cavalli-dieci, che volteggiano avanti e indietro e raccolgono ammirati applausi come a Piazza di Siena; non lo sono di sicuro le vastissime masse che affollano la scena specialmente durante il convulso Primo Atto. Qui Bernard in qualche modo rende omaggio a Zeffirelli, senza peraltro raggiungere l’impareggiabile nitidezza di racconto del regista fiorentino, restando lontano dalla sua capacità di “mettere a fuoco” gli interpreti e di fare emergere il loro canto.

La coerenza della narrazione del regista francese – pur nei limiti che abbiamo indicato – diventa qualcosa di molto più complesso nel terzo e nel Quarto Atto, che largamente si svolgono all’interno della Scala durante la rappresentazione di uno spettacolo. In scena ci sono degli ebrei, lo si capisce dal fatto che sono radunati intorno a una grande menorah (il candelabro a sette bracci). E sono loro che cantano “Va’ pensiero”, anche se dovrebbero essere, a rigore, i patrioti che tanto si sono dati da fare nei primi due atti. Il pezzo viene subito ripetuto non perché il pubblico in anfiteatro lo voglia davvero, ma come elemento dello spettacolo nello spettacolo (storicamente, un falso: alla prima assoluta dell’opera alla Scala, 9 marzo 1842, il coro non fu ripetuto) cioè per l’entusiasmo del pubblico nei palchi della Scala, mentre in platea gli ufficiali austriaci sono alquanto stizziti. Sta di fatto che l’esecuzione del coro come la si è potuta ascoltare l’altra sera è stata fra le meno emozionanti in tante edizioni di *Nabucco*, anche se il coro dell’Arena si è battuto da par suo e anche se sul podio c’era Daniel Oren, che altre volte ne aveva consegnato memorabili esecuzioni. Ruvida e meno meditata del solito la poetica introduzione strumentale, un po’ formale e distratta la partecipazione emotiva, a causa del contesto registico, poco evidente quel canto a fior di labbra di cui il coro (quest’anno istruito da Vito Lombardi) è notorio maestro.

In un complicato gioco di spettacolo nello spettacolo, il racconto di Arnaud Bernard giunge alla fine senza trovare davvero una logica stringente, ma sempre privilegiando il colpo di scena. Il Nabucco-Cecco Beppe, una volta convertitosi ricompare sulla scena finta (quella della Scala) vestito da dignitario ebreo. La sconfitta Abigaille assiste sbigottita dalla platea alla sortita di un suo alter ego che canta «Su me, morente, esanime, discenda il tuo perdono». Poi si allontana scortata dagli agenti della sicurezza asburgica. Intanto, fuori dalla Scala, la rivoluzione ha vinto e sventolano i tricolori.

Scrosciano anche gli applausi del pubblico che ha riempito ogni settore dell’Arena, ottimo viatico per quello che vuole essere il “festival della rinascita” (così è stato definito) e che sta ottenendo – a quel che è stato affermato dal sovrin-

tendente Giuliano Polo – ottimi quanto indispensabili riscontri di botteghino. Il successo accomuna anche tutti i protagonisti vocali della serata. Nei panni di Abigail c'era Tatiana Melnychenko, apparsa peraltro in difficoltà nella zona acuta della tessitura, protagonista di una linea di canto approssimativa nella pronuncia e non adeguatamente tagliente e drammatica. Nabucco aveva la voce interessante di George Gagnidze, in crescendo per efficacia e tenuta anche se più portato all'introspezione (ragguardevole il suo "Dio di Giuda") che alla regale autorevolezza. Buona voce, forse un po' "corta" per l'Arena, ha messo in mostra Stanislav Trofimov, uno Zaccaria intenso ma forse inevitabilmente poco ieratico: così lo voleva il regista. Interessante il timbro mezzosopranile di Carmen Topciu, Fenena, che fa bella figura con la sua Aria nel sottofinale; secondo le aspettative l'Ismaele di Walter Fraccaro, che privilegia un fraseggio dalle accentuazioni quasi veristiche, non propriamente in stile. Oren maneggia la partitura con l'esperienza e la qualità che gli derivano dal suo lungo corso sia come interprete verdiano che come direttore in Arena. Tempi vivaci, colori apprezzabili, emozione contenuta rispetto al fantasioso kolossal che si svolge sotto i suoi occhi e che talvolta gli dà il suo bel da fare per riuscire a far sentire l'orchestra.

Cesare Galla (www.vvox.it , www.cesaregalla.it, 25 giugno 2017)

Jan Sibelius, *Pelléas et Mélisande* op. 46. "La mort del Mélisande"; Sinfonia n. 6 in Re minore op. 104;

Ludwig van Beethoven, Sinfonia n. 3 in Mi bemolle maggiore op. 55 "Eroica";
DIRETTORE Esa Pekka Salonen; Philharmonia Orchestra; Teatro Filarmonico

Ci sono occasioni nelle quali solo il silenzio può esprimere con pienezza l'oceano di emozioni che si susseguono al concludersi di un'esperienza sconvolgente ed insieme appagante. Non un silenzio vuoto, fine a se stesso, ma al contrario un silenzio denso e ricco. Ecco, il concerto della Philharmonia Orchestra, con Esa-Pekka Salonen sul podio, inviterebbe al non parlare per l'oggettiva impossibilità di trovare parole adatte a descriverne l'incomparabile meraviglia; tuttavia il cronista deve in qualche modo rendere conto di ciò che ha ascoltato, pur rendendosi conto che gran parte di ciò che dirà risulterà insufficiente, se non inappropriato. Emozione pura, palpabile, atmosfera sospesa, una ritrosia ad applaudire quasi l'applauso costituisse un elemento di disturbo alla perfezione di esecuzioni che riecheggeranno a lungo in noi, come il "pensiero felice" che permette a Peter Pan di volare.

La Philharmonia Orchestra, che in altra occasione avevamo paragonato ad una splendida anziana nobildonna, austera solo all'apparenza e invece capace di incredibili dolcezze oltre che animata da guizzi di inattesa ironia, si conferma in tutta la sua magnificenza. La morbidezza degli archi (cosa non sono le viole!), la sapidità dei legni, la tornita rotondità degli ottoni concorrono a creare un suono trasparente eppure concreto; al tutto si aggiunge una capacità di suonare pianissimo senza tuttavia perdere di sonorità e una pulizia negli attacchi che lascia

sbalorditi. L'orchestra si nutre del gesto del suo direttore, ne assimila ogni sfumatura e la rende all'ascolto con nitore apollineo. Meraviglia.

Programma denso quello proposto da Salonen e dalla sua Philharmonia Orchestra ieri sera nell'ambito del Settembre dell'Accademia Filarmonica di Verona, con una prima parte interamente dedicata a Jean Sibelius.

Ne "La mort de Mélisande", da *Pelléas et Mélisande op. 46*. Salonen trova uno sviluppo melodico di morbida rapsodicità poggiato su un andamento ritmico straniante, quasi a voler accompagnare Mélisande verso la morte accarezzando i suoi lunghi capelli in un estremo gesto d'affetto. L'Orchestra trova una gamma di sfumature emotivamente coinvolgenti ed al contempo animate da una lucida consapevolezza.

Sibelius diceva di sé «io sono un giardiniere, non un meccanico», a sottolineare quanto l'elemento emozionale fosse il fondamento della sua musica; la Sinfonia n. 6 in Re minore op. 104 ne è piena dimostrazione. Enigmatica, fatta di atmosfere sospese, di non detti, la *Sesta* pone interrogativi ai quali non c'è risposta, o meglio, cui la risposta è negata. Salonen ne dà una lettura metafisica, fatta di leggere pennellate timbriche che vanno per accenni fino a scavare in profondità nella vera natura della pagina. L'*Allegro molto* conclusivo esplose liberatorio, forse: le domande restano, la risposta è in noi.

Non si fa in tempo a riprendersi da tanta bellezza che arriva un'"Eroica" di Beethoven come mai avevamo sentito. Salonen e la Philharmonia ricamano la musica su una tela di ragno, fragile e pur resistentissima, trasparente e solida. Il dettato beethoveniano giunge leggero e perentorio su dinamiche incalzanti che danno vita a ritmiche di straordinaria vivacità fin dall'*Allegro con brio* iniziale; i tempi sono serrati ma privi di qualsiasi convulsività. Non una nota va perduta, non una frase resta senza significato. La *Marcia funebre* perde ogni retorica per assurgere a livelli assoluti, il tutto in una luminosità di suono abbagliante. Lo *Scherzo* ed il *Finale* risultano solidamente eterei (passateci l'ossimoro) nel loro continuo variare di accenti.

Successo travolgente (non avrebbe potuto essere altrimenti) e un bis che da solo sarebbe valso un concerto: della *Valse Triste* op. 44 n. 1 di Sibelius il direttore finlandese percorre ogni meandro, non trascura nessuno scarto di metronomo in un flusso della melodia fatto di slanci e di ritrosie trattenute, mettendo in luce tutta la complessità del pezzo. Uscire da teatro commossi non è cosa da poco.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusica.it, 21 settembre 2017)

Vicenza

Gioachino Rossini, *La cambiale di matrimonio*

INTERPRETI Daniele Caputo, Lara Lagni, Yauci Yanes Ortega, Paolo Ingrasciotta, Diego Savini, Sara Fanin; DIRETTORE e FORTEPIANISTA Giovanni Battista Rigon; REGIA Marco Gandini; PROGETTO SCENICO Andrea Tocchio; COSTUMI Michele Becce; LUCI E VIDEO Virginio Levrio; Orchestra di Padova e del Veneto; Teatro Olimpico; Settimane Musicali al Teatro Olimpico

Invece che all'Olimpico pare d'essere nelle stamperie d'una volta, dove sveltissimi linotipisti componevano e smontavano le righe con i caratteri di piombo. La vicenda elementare di *Cambiale di matrimonio*, farsa d'esordio del 18enne Rossini (Venezia, Teatro san Moisè, 3 novembre 1810) si avvia con una lettera a suo modo "commerciale": Ms. Slook, ricco corrispondente americano del mercante inglese Mill, "acquista" scopo matrimonio la figlia Fanni, a insaputa della ragazza segretamente promessasi a Edoardo (poi nel seguito Slook è il primo a pentirsi della smargiassa «cambiale» e a risistemare le cose). Lo spunto epistolar-tipografico ha suggerito a Marco Gandini e ai suoi collaboratori di palcoscenico (Andrea Tocchio e Michele Becce) una regia minimale e vagamente fumettistica: i personaggi spostano e allineano grandi lettere maiuscole bianche per formare i nomi dei protagonisti, e parole e concetti-chiave della buffa vicenda; oppure a segnare i territori d'azione dei quadri. La trovata, quasi obbligata per una storia che nella finzione si svolge in un'unica sala (seppure «che comunica a' vari appartamenti») e nella realtà è cannibalizzata dalla vertiginosa scena classica dell'Olimpico, ha funzionato bene anche se l'occhio era enigmisticamente istigato e distratto a indovinare le parole. Tra le lettere bianche una gigantesca "R" rossa ricordava che la prima mini opera buffa d'autore, è anche la prima puntata del «Progetto Rossini» delle Settimane Musicali vicentine che, anticipando e spalmando su cinque anni l'incipiente 150enario rossiniano, proporrà le farse veneziane. Tutte con la firma di Gandini e della sua squadra (quindi nel 2021 la squillante scritta sarà "Rossini"), e la concertazione di Giovanni Battista Rigon, storico direttore artistico della rassegna musicale del teatro Olimpico che come sempre dedica anche una porzione cospicuo e prestigiosa alla musica da camera, tutelata e garantita da Sonig Tchakerian.

Acerba ma profetica nell'uso parlante dell'orchestra, nel ritmo ossuto e nel carattere non ornamentale dei "tipi" vocali, nel respiro non sempre ben propor-

zionato ma puntualmente funzionale degli “assieme”, *La cambiale di matrimonio* è un laboratorio in miniatura di originale umorismo musicale. A Rossini esordiente, bastano poco più di settanta minuti per far capire che d’ora in poi al tavolo dell’operismo comico, e per alcuni anni, le carte le avrebbe date lui. Di ciò ha tenuto conto la piacevole lettura strumentale curata da Rigon (anche fortepianista nei recitativi) con l’Orchestra di Padova e del Veneto. Però, non s’è capito se per favorire la compagnia giovane ma un po’ selvatica e disuguale stilisticamente (comunque lodevole: Lara Lagni, Paolo Ingrasciotta, Daniele Caputo, Yauci Yanes Ortega, Diego Savini e Sara Fanin), per istintiva cautela esecutiva o per non totale fiducia nella cartuccera musicale dell’autore-ragazzo, c’è mancata l’ebbrezza adolescenziale della scoperta. Mentre il nuovo modo di (sor)ridere in teatro annunciato da Rossini in *Cambiale* non è (solo) una rivoluzione lessicale: è una vera e propria tempesta musical-ormonale.

Angelo Foletto («La Repubblica», 4 giugno 2017)

Claudio Monteverdi, *Orfeo*

INTERPRETI Giulia Bolcato, Marco Saccardin, Valeria Girardello, Anna Bessi;
DIRETTORE Francesco Erle; Schola San Rocco; REGIA Andrea Castello; SCENE
Mauro Zocchetta; COSTUMI Roberta Sattin; LUCI Chiara Casarotto; Teatro
Olimpico

Il *frons scenae* scamozziano si fa schermo: si proiettano le scene virtuali progettate da Mauro Zocchetta (realizzate in *video mapping* da Zebra Mapping) a partire dalle *Vedute di Vicenza*, celebre raccolta di incisioni realizzate da Neri Pozza, illustre incisore (e non solo) vicentino. La scena scamozziana sparisce, si scompone per ricomporsi a mostrare la Vicenza distrutta dai bombardamenti del 1944, ma anche l’anelito a risorgere dalle macerie. *L’Orfeo* non è dunque più mito ma realtà; dalla Tracia mitologica ad una cruda e terragna violenza, dalla quale vi e comunque via d’uscita attraverso la Musica e l’Amore.

L’idea di fondo è buona, ma le proiezioni forniscono dati troppo frammentati per essere compresi dai più e finiscono per ridursi ad una serie di lacerti che lasciano un po’ interdetti. Più efficaci risultano i momenti nei quali l’Olimpico torna protagonista in un gioco di variazioni cromatiche davvero efficaci.

Andrea Castello, direttore Artistico del Festival Vicenza in Lirica e qui in veste di regista, trasporta l’azione in epoca moderna, in un contesto post bellico nel quale la voglia di rinascita prevale sulla disperazione. Tutto condivisibile, se non fosse per il ballerino (Paolo Pincastelli, bravo) in *culotte* color carne, che nelle intenzioni registiche rappresenta il lato omosessuale di Orfeo, latente all’inizio del dramma e proclamato alla fine in una consapevolezza di non poter amare altra donna se non Euridice, perduta per sempre. La scelta di voler calcare la mano su questo aspetto contravviene in certa misura le stesse intenzioni di Monteverdi e dello Striggio, il cui libretto si ispira non direttamente ai miti classici di Orfeo, dai quali sappiamo che egli introdusse la pederastia in Tracia, ma

ai pochi versi che alla sua vicenda dedica Ovidio (Met. X, 1-77) e nei quali l'omosessualità di Orfeo è solo accennata. Monteverdi pretese un finale lieto, con Orfeo assunto in cielo fra gli dei, nonostante Striggio avesse approntato anche la conclusione tragica (Orfeo sbranato dalle Baccanti); perché dunque forzare e non attenersi a questo? Nel complesso funzionano i costumi, di foggia post bellica, immaginati da Roberta Sattin che si ispira ai grandi *couturiers* francesi degli anni Cinquanta. Unico neo gli elementi maschili del coro vestiti da *picciotti*. Le perplessità sull'allestimento vengono quasi completamente fugate da un'esecuzione musicale di livello decisamente alto. Francesco Erle, alla testa della Scuola San Rocco, trova tempi sempre congrui al dettato monteverdiano e dipana la narrazione musicale su dinamiche mai banali e ritmi che tengono vivo il *pathos* che pervade la partitura nella sua interezza. Marco Saccardin si cala con buona partecipazione nel ruolo eponimo ed esce sostanzialmente indenne da una prova vocale fra le più impervie, nonostante si impantani un po' nei Campi di Tracia del Quinto Atto. Convince del tutto Giulia Bolcato, non solo Euridice dal fraseggio giustamente improntato ad una straniante leggerezza, ma anche Musica ed Eco efficaci. Efficaci risultano la Proserpina volitiva di Arianna Lanci e la Messaggera imperiosa di Valeria Girardello. I quattro Pastori, Enrico Brustia (poi Apollo), Fulvio Fonzi (poi Plutone), Enrico Torre e Antonio Orsini, si distinguono più per l'interpretazione non che per il canto in sé. Vocalmente deficitario ci è parso il Caronte di Matías Drozda, mentre è positiva la prova di Martina Loi nei panni della Ninfa. Superbo il Coro. Successo pieno e cordiale per tutti e applausi anche a Madame Sisì, storica drag queen gardesana che ha voluto portare l'opera in discoteca, accompagnata da un variopinto *tiaso*.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 8 settembre 2017)

XXXVII Premio della Critica Musicale “Franco Abbiati”

con il patrocinio del Ministero dei Beni e delle
Attività Culturali e del Turismo

La commissione della XXXVII edizione del Premio “Abbiati” (Alessandro Cammarano, Giovanni D’Alò, Andrea Estero, Carlo Fiore, Angelo Foletto, Giancarlo Landini, Gianluigi Mattiotti, Gregorio Moppi, Carla Moreni, Alessandro Mormile, Giuseppe Pennisi, Paolo Petazzi, Lorenzo Tozzi) riunita presso l’Associazione del Loggione del Teatro alla Scala, dopo avere considerato le segnalazioni scritte fatte pervenire in fase consultiva dai colleghi, ha designato i vincitori per l’anno 2017.

SPETTACOLO *La damnation de Faust* (Roma, Teatro dell’Opera)

PREMIO “MASSIMO MILA” *Mille e una Callas* (Quodlibet)

DIRETTORE Juraj Valčuha

REGIA Ricci/Forte (*Turandot* – Macerata Opera Festival)

SCENE, COSTUMI, LUCI, VIDEO Julian Crouch, Kevin Pollard, Marco Filibeck, Joshua Higgason (*Hänsel und Gretel* di Humperdink; Milano, Teatro alla Scala)

NOVITÀ PER L’ITALIA *Medeamaterial* di Pascal Dusapin (Bologna, Teatro Comunale)

SOLISTA Simone Rubino

ENSEMBLE Odhecaton

CANTANTI Marianne Crebassa, Michael Volle

PREMIO SPECIALE *Stiffelio* di Verdi al Teatro Farnese di Parma

(Graham Vick/Mauro Tinti/Giuseppe Di Iorio/Ronald Howell; Festival Verdi)

PREMIO “PIERO FARULLI” Quartetto Eos

PREMIO “FILIPPO SIEBANECK” Festival ArteScienza; Roma



Spettacolo

La damnation de Faust di Hector Berlioz (Roma, Teatro dell'Opera)

Per l'originale e visionaria realizzazione scenica della «leggenda drammatica» cui Damiano Michieletto con le scene evocative di Paolo Fantin e i costumi significativi di Carla Teti ha conferito segni di grande modernità e attualità, utilizzando l'onnipresente coro in una maniera statica ma non convenzionale; e per il riuscito tentativo di Daniele Gatti di tenere unite le colorite e contrastanti parti staccate della partitura concepita come grandi quadri drammatici non consecuzionali, guidando con mano sicura il valente cast vocale.

Premio "Massimo Mila"

Mille e una Callas

a cura di Luca Aversano e
Jacopo Pellegrini
(Macerata, Quodlibet)

Così come la figura di Massimo Mila (1910-1988) ha incarnato un'ideale sintesi di disciplina e militanza intellettuale nell'esercizio della critica musicale e della musicologia, altrettanto questo libro rappresenta un esempio virtuoso di dialogo tra storiografia, critica e sociologia musicale. E costituisce un modello di riferimento per gli studi sulla storia dell'interpretazione, ritraendo Maria Callas sullo sfondo dettagliato del Novecento che interpretò e mostrando lo stato di salute della buona editoria di progetto.





Direttore
Juraj Valčuha

Per il folgorante esordio e i risultati del primo anno di direzione musicale al San Carlo di Napoli, dove ha restituito i tre diversi linguaggi di *Elektra*, *Carmen* e soprattutto *Fanciulla del West* con affascinante identità sonora, ampliando nel teatro quella profonda maestria di concertatore già apprezzata nella precedente costruttiva esperienza con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai.



Regia

Ricci/Forte (*Turandot* di Puccini, Macerata Opera Festival)

Per come hanno declinato in termini attuali il senso profondo della fiaba e della drammaturgia d'autore col linguaggio visivo di un "fantasy" contemporaneo popolato da figure inquietanti e spaesate. Traducendo il clima sospeso e irrealistico dell'ultima opera pucciniana in sofisticati ma espliciti simbolismi, la regia ha riconosciuto alla "principessa di gelo" profondità psicologica, indagandone i traumi e seguendone le metamorfosi affettive senza sconti e indulgenze; con verità rappresentativa esemplare.



Scene, costumi, luci, video

Julian Crouch, Kevin Pollard, Marco Filibeck, Joshua Higgason
(*Hänsel und Gretel* di Humperdink, Milano, Teatro alla Scala)

Per il coraggioso racconto della povertà sociale del presente attraverso la favola di Hänsel e Gretel, nobilitata nel perfetto equilibrio di realismo e poesia, in uno spettacolo magico, di rara perfezione scenica, musicalmente affidato alle giovani generazioni degli allievi dell'Accademia della Scala.



Novità per l'Italia

Medeamaterial di Pascal Dusapin (Bologna, Teatro Comunale)

Diretta da Marco Angius, protagonista Piia Komsu, l'opera coglie con intensità e duttile varietà tutte le inflessioni del violento e incandescente testo di Heiner Müller, quasi un monologo interiore con frammentari magistrali interventi di un quartetto vocale. Composta nel 1991, è giunta con molto ritardo in Italia nella regia di Pamela Hunter grazie a Bologna Modern, una delle migliori ma non adeguatamente valorizzate iniziative del teatro.



Solista
Simone Rubino

Per aver illuminato, col suo talento di giovane e straordinario percussionista, le prime esecuzioni italiane del Percussion Concert: *The tears of Nature* di Tan Dun alla Biennale Musica, del Concerto per Percussioni e Orchestra di Friedrich Cehra al Maggio Musicale Fiorentino e di *Veni veni Emmanuel* di James McMillan all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; per aver unito alla tecnica un'inesauribile fantasia interpretativa e aver trasmesso una contagiosa gioia nel fare musica.



Ensemble
Odhecaton

Il Rinascimento e il primo Barocco vedono nella polifonia sacra un repertorio non secondo per ricchezza e complessità all'eredità figurativa, architettonica e letteraria di quell'epoca: ad esso si dedica da due decenni l'ensemble Odhecaton guidato da Paolo Da Col, lungo un costante percorso di ricerca e perfezionamento. Le loro esecuzioni – con particolare riferimento ai recenti programmi dedicati a Palestrina, Monteverdi e Alessandro Scarlatti – si possono indicare come paradigma di stile, chiarezza espositiva e nobilitazione degli spazi sonori nei quali risuonano.



Cantante
Marianne Crebassa

Per la musicalità forte, maturata con la frequentazione del repertorio mozartiano e dell'Ottocento francese, che ha saputo infondere alla parte di Irene, nel *Tamerlano* di Händel in scena al Teatro alla Scala; per l'eleganza di una linea vocale levigata e compiuta, insieme alla freschezza di una presenza scenica teatralmente efficace.



Cantante
Michael Volle

Per il felice e riuscito connubio tra il canto tecnicamente sicuro e musicalmente ineccepibile, il fraseggio incisivo, l'esperienza e l'abilità dell'attore, con cui ha disegnato il mirabile Hans Sachs nella produzione scaligera dei *Meistersinger von Nürnberg* di Wagner diretta da Daniele Gatti, risolvendo il personaggio con originale personalità, mettendone in mostra la modernità e inserendosi a pieno titolo in un'ideale galleria di interpreti storici.



Premio speciale

Stiffelio di Verdi al Teatro Farnese di Parma

(Graham Vick / Mauro Tinti / Giuseppe Di Iorio / Ronald Howell
Festival Verdi)

Per avere reiventato il Farnese trasformando la cavea in una grande agorà, con gli spettatori a seguire l'opera in piedi; convertendolo in palcoscenico operistico aperto su nuove prospettive rappresentative e integrando le macchine di scena con le architetture del teatro. Per come l'idea registica ha rinnovato le modalità di fruizione e potenziato il coinvolgimento del pubblico coniugando soluzioni e contenuti espressivi, forme e missioni teatrali in uno spettacolo irripetibile dove tutti erano protagonisti, testimoni e "complici" delle ipocrisie sociali e umane denunciate dall'opera.



Premio "Piero Farulli"
Quartetto Eos

Elia Chiesa, violino
Giacomo Del Papa, violino
Alessandro Acqui, viola
Silvia Ancarani, violoncello



Premio "Filippo Siebaneck"
Festival ArteScienza, Roma

Per la capacità di avvicinare pubblico e giovani alle nuove tecnologie applicate alla performance musicale con incontri mirati (come quello con Yann Orlarey, ideatore del linguaggio di programmazione FAUST per l'elaborazione del segnale audio in tempo reale) e il loro coinvolgimento diretto, come è accaduto alle classi del Liceo Teresa Gullace Talotta di Roma per l'esecuzione di Geek Bagatelles di Bernard Cavanna.

Associazione Nazionale Critici Musicali

Iscritti al 31/12/2017

Airoldi Elsa	Galla Cesare	Romanelli Alessandro
Badino Ilaria	Gallarati Paolo	Rosasco Edwin
Balloi Gabriele	Gangale Daniela	Saccenti Edoardo
Bardelli Fabio	Gasponi Alfredo	Salerno Gildo
Bazzano Alberto	Gervasoni Giorgio	Saponaro Francesco Arturo
Benzing Gianmario	Gherbitz Claudio	Sassanelli Fiorella
Boaretto Danilo	Girardi Enrico	Satragni Giangiorgio
Brighenti Lucia	Guggino Giuseppe	Sbisà Nicola
Brena Antonio	Landini Giancarlo	Sclocchis Luisa
Bullo Paolo	Lanfossi Carlo	Scuderi Biagio
Buscatti Lodovico	Lazzari Marilisa	Segalla Luca
Cammarano Alessandro	Locatelli Paolo	Sguben Nicoletta
Campagna Emilia	Lo Surdo Valentina	Tamburi Valentino
Campogrande Nicola	Luppi Patrizia	Tessitore Floriana
Capitoni Federico	Luraghi Silvia	Toschi Davide
Cappelletto Sandro	Malasoma Ugo	Tripputi Daniela
Cavicchi Adriano	Mariani Mauro	Tozzi Lorenzo
Cella Carlo Maria	Martucci Eraldo	Tripaldi Miriam
Cella Franca	Mattietti Gianluigi	Viazzo Massimo
Celletti Virgilio	Mazzotta Francesco	Vitale Walter
Chieco Franco	Messinis Mario	Vitali Carlo
Chierici Luca	Minardi Gianpaolo	Zegna Massimo Rolando
Ciola Monique	Minervini Josè	Zurletti Michelangelo
Del Nista Roberto	Monge Simone	
De Serio Adriana	Monteverdi Patrizia	
Di Vincenzo Paolo	Moppi Gregorio	
Dolfini Pierachille	Moreni Carla	
Domenici Lisa	Mori Roberto	
Estero Andrea	Mormile Alessandro	
Ferrario Carlo	Mulas Francesca	
Fertonani Cesare	Musiani Ivana	
Fiore Carlo	Patera Sara	
Foletto Angelo	Pennisi Giuseppe	
Foresio Dino	Percivaldi Elena	
Fornaro Giovanni	Petazzi Paolo	
Franchi Susanna	Ragni Stefano	
Fumarola Gabriella	Rigolli Alessandro	

Associazione Nazionale
Critici Musicali

Presidente
Angelo Foletto

Vicepresidente
Andrea Estero

Segretario
Carlo Fiore

Consiglieri
Alessandro Cammarano
Gianluigi Mattiotti
Carla Moreni
Paolo Petazzi

Collegio dei revisori dei conti
Susanna Franchi
Alessandro Mormile
Giuseppe Pennisi

Collegio dei probiviri
Franca Cella
Carlo Maria Cella
Gian Paolo Minardi

www.criticimusicali.it

Indice dei nomi

- Abbado, Claudio 20, 54, 131
Abbado, Roberto 106-107, 109, 132-133
Abbondanza, Roberto 46-47, 150-151
Abiendi, Giada 141-142
Adam, Kristian 174, 176
Adamonytė, Jurgita 97-98
Adorno, Theodor Wiesengrund 61
Adriani, Daniele 150-151
Aikin, Laura 67
Akimov, Aleksej 125
Alba, Marco 141-142
Albrecht, Marc 66
Alfieri, Valerio 161
Alkan, Charles-Valentin 79, 118-119
Allemano, Carlo 153, 155
Altomare, Giuseppe 92-93
Amarù, Chiara 14
Amati, Manuel 35, 50-51
Ambrosini, Claudio 150-151
Anfossi, Andrea 152
Angius, Marco 18-19, 177-178
Anile, Francesco 152-153
Antenucci, Michela 48-49
Antheil, George 167
Antonacci, Anna Caterina 17, 28-29
Apollonio Rodio 67
Armstrong, Louis 143
Arrau, Claudio 77
Aronica, Roberto 37-38, 86-87
Ashkenazy, Vladimir 78
Ataa, Houcine 143
Auber, Daniel 139-140
Audin, Gilbert 24
Avedissian, Alec 145
Aymonino, Silvia 97
Bach, Johann Sebastian 61-62, 103, 128
Bach, Wilhelm Friedemann 147-148
Backhaus, Wilhelm 55
Bagatin, Cecilia 81
Baglini, Maurizio 118, 120
Baietta, Nina 167-168
Bajankina, Marija 84-85
Bakanova, Ekaterina 38
Balakin, Pavlo 174
Balatsch, Norbert 137
Baldisseri, Fiammetta 26, 33-33, 90
Bálint, Zsuzsa 118, 120
Baranov, Timofei 140
Barbalich, Elena 26
Barber, Samuel 77-78
Barberio Corsetti, Giorgio 139-140
Barbieri, Guido 165-166
Barbuti, Cristina 118
Bargagna, Luca 115, 141-142
Barsoumian, Shoushik 27
Bartók, Béla 41
Bashō 67
Basile, Sergio 99
Bassindale, Martin 36
Basso, Francesco 167-168
Battista, Tonino 178
Battistelli, Giorgio 150
Bauer, Michael 172-173
Baumgarten, Michael 44
Bazzini, Antonio 73
Becce, Michele 184
Bechtolf, Sven-Eric 66
Beethoven, Ludwig van 20, 35, 41, 54-55, 60-62, 103-104, 118-119, 127, 147-148, 159-160, 182-183
Béjart, Maurice 178
Bellasi, Marco 123

- Bellini, Giuseppe 151
 Bellini, Vincenzo 13, 31-32, 58, 94-95
 Bellocchio, Marco 132-133
 Bellucci, Giovanni 118-119
 Beloselskiy, Dmitrij 37
 Beltrami, Matteo 88-91
 Benda, Jiří Antonín 18
 Benedetti Michelangeli, Arturo 55, 76, 79, 159
 Benedettini, Florida 161
 Benvenuti, Simone 179
 Benzing, Gian Mario 52
 Berdjaev, Nikolaj 103
 Beretti, Erika 140-142
 Berg, Alban 130-131
 Bergamasco, Sonia 30
 Berio, Luciano 147
 Berlioz, Hector 127, 135-138
 Berman, Lazar 80
 Bernard, Arnaud 180-181
 Bernardini, Nicola 98-99
 Berrugi, Giorgio 73
 Berti, Marco 17-18
 Bessi, Anna 185
 Bessi, Barbara 143
 Bet, Stefano 50
 Biagiotti, Alessandro 161-162
 Bianchi, Enzo 164
 Bianchi, Francesco 35
 Bianco, Giacinto 114
 Bieito, Calixto 171-172
 Biggi Parodi, Elena 81
 Bingen, Hildegard von 121-122
 Bini, Lavinia 28-29
 Biondi, Luigi 94, 96
 Birkus, Aleksey 169
 Bisleri, Pier Paolo 169-170
 Blake, Alexander 36
 Bloch, Boris 80
 Bloch, Shay 111, 113
 Blow Up Percussion 164
 Blue, Angel 127-128
 Boccadoro, Carlo 46-47
 Bocchino, Gianluca 44
 Bocková, Zdislava 146
 Bogdanov, Aleksandr 125
 Bois, Francisco 167-168
 Bolcato, Giulia 185-186
 Boncompagni, Francesca 174, 176
 Bonfadelli, Stefania 50
 Bonfatti, Gregory 47
 Bongiovanni, Giorgio 146
 Boo, Simona 143
 Bordogna, Paolo 58-59, 109-110
 Bork, Robert 83-84
 Borrelli, Pierfrancesco 146
 Borsellino, Paolo 129
 Bosch, Hieronymus 111
 Bosi, Carlo 73
 Boyce, Todd 21
 Boyd, Madeleine 51
 Bragagnolo, Sivia 111
 Brahms, Johannes 147-148, 165-166
 Brandenburg, Judith 118, 120
 Breda, Gianluca 73
 Breedt, Michelle 156, 158
 Brendel, Alfred 78
 Bresci, Gianfranco 81
 Breuer, Elisabeth 21, 23
 Bringuer, Lionel 148
 Brodskij, Grigorij 125
 Bruckner, Anton 102
 Bruegel, Pieter il Vecchio 111
 Brunello, Mario 164-166
 Bruno, Eva 146
 Bruno, Lorenzo 139
 Brustia, Enrico 186
 Bucci, Simona 90
 Bülow, Hans von 89
 Buniatishvili, Khatia 148
 Buñuel, Luis 24, 131
 Buratto, Gianluca 174, 176
 Burri, Alberto 110
 Buscatti, Lodovico 62, 90
 Busoni, Ferruccio 118, 136
 Buyse, Catherine 43
 Buzzolla, Antonio 74
 Byrd, William 118
 Byron, George 108
 Cabellit, Lita 106, 108
 Cacciamani, Alessio 26
 Cacciari, Massimo 99-100
 Cage, John 168
 Caiello, Alda 98-99, 147
 Caimi, Leonardo 161-162
 Caldarini, Miriam 102-103
 Calvelli, Daria 132
 Calvo, Guillermo Garcia 100-101

- Camera, Alessandro 180
 Cammarano, Alessandro 113, 168, 177, 183, 186
 Cammarano, Salvatore 114
 Candreva, Nicola 167-168
 Caneva, Sara 140-142
 Cangemi, Veronica 153, 155
 Cañizares, Juan Manuel 147
 Cantini, Lorenza 73
 Caoduro, Giorgio 13-16, 97-98
 Capaldo, Roberto 33
 Capitelli, Anna Doris 66
 Cappelletti, Matelda 81-82
 Cappelletto, Sandro 129, 131-132, 135
 Cappellini Maggiore, Sara 162-163
 Capuano, Gianluca 13-14, 116-117
 Caputo, Daniele 184-185
 Carletti, Alessandro 116, 131, 135, 138, 145
 Carlo X, re di Fancia 132
 Carluccio, Gianni 132
 Carnabuci, Virginia 169-170
 Casarotto, Chiara 185
 Casella, Alfredo 78
 Casolla, Giovanna 37-38
 Casoni, Bruno 57, 60-61, 72
 Castellano, Loriana 48-49
 Castello, Andrea 185
 Castelló, José Vicente 20
 Castillo, Gustavo 66
 Catana, Sebastian 29
 Cavalletti, Massimo 37
 Cavazzin, Diego 123-124
 Ceccatty, René de 140
 Ceccherini, Tito 93-94
 Cecchetto, Massimo 48
 Celletti, Rodolfo 50
 Centolavigna, Carlo 37
 Ceravolo, Carla 59
 Ceresa, Fabio 28, 48, 50
 Cerha, Friedrich 130
 Ceriani, Nicolò 169-170
 Cernigliaro, Daniela 94, 96
 Černoč, Pavel 135-136, 138-139
 Cerri, Franco 162-163
 Cestofante, Caterina 99
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 52, 73, 78, 84-85, 147-148, 158-159
 Chailly, Riccardo 52-55, 58-59, 70-74
 Chaliapin, Fëodr 37
 Chauhan, Alpesh 36-37, 102-103
 Checchi, Carlo 86
 Cheli, Vinicio 86-87
 Chen, Jin 81
 Chericoni, Patrizia 90
 Cherubini, Luigi 123-124
 Chierici, Luca 56, 77, 80
 Chiesa, Silvia 118, 120
 Chikviladze, Ramaz 111, 113
 Chin, Unsuk 178
 Chiti, Alessandro 177
 Chiuri, Anna Maria 88, 90
 Chmel, Norbert 21
 Cho, Benjamin 35, 113
 Chopin, Fryderyk 77-79, 96, 118-119
 Christ, Raphael 20
 Chung, Myung-Whun 69-70
 Ciaponi, Marco 26
 Ciavarelli, Paolo 146
 Cigni, Andrea 31-32
 Cigni, Carlo 107
 Cimarosa, Domenico 84
 Ciola, Monique 25, 165-166
 Cirillo, Lucia 49, 153, 155
 Clair, René 78
 Cobelli, Giancarlo 137
 Coccia, Carlo 74, 88-89
 Coladonato, Valentina 93-94
 Colaïanni, Domenico 50-51
 Colas, Damien 106, 108
 Colli, Christian 115
 Colò, Stefano 113
 Comelli, Andrea 115
 Comparato, Marina 114-115
 Concetti, Andrea 16
 Conti, Andrea 20
 Contucci, Eleonora 81
 Corghi, Azio 30
 Corrado, Pasquale 129-130
 Corrà, William 110
 Cortese, Sabrina 150-151
 Cortellazzi, Leonardo 14
 Cortot, Alfred 79
 Cosentino, Saúl 118, 120
 Costanzo, Vincenzo 92-93
 Cranach, Lucas 136
 Crebassa, Marianne 62-64
 Crepaldi, Gioia 14
 Cresti, Beatrice 161
 Crouch, Julian 66

- Crowe, Lucy 128-129
 Crumb, George 165-166
 Currentzis, Teodor 121-122
 Czellnik, Katja 48
 Czerny, Carl 54
- D'Aguanno, Emanuele 32
 D'Annunzio Lombardi, Donata 161-162
 D'Alò, Giovanni 133, 140
 D'Errico, Anna 19
 Dal Collo, Alba 167-168
 Dal Zovo, Romano 73
 Dall'Amico, Luca 123-124
 Damiani, Luciano 59-60
 Dante, Emma 17-18, 92-93
 Dantone, Ottavio 153-154
 Davenport, William 40
 Davidovich, Bella 80
 Davino, Daniele 143
 Davinson, Peter 28
 De Ana, Hugo 86-87, 137
 de Araujo, Fabiana 167-168
 De Blasis, Giulia 48-49, 51
 De Candia, Roberto 97-98, 139-140
 De Caro, Donatella 161-163
 De Falla, Manuel 147
 de Francesco, Ortensia 143
 De Gaspari, Marco 105
 de León, Juan José 133
 De Sica, Vittorio 28
 De Simone, Bruno 14
 Debargue, Lucas 76-77
 Debussy, Claude 87, 165-166
 Decaro, Enzo 118-119
 Defabiani, Ivan 43
 Del Conte, Andrea 161-162
 Del Monaco, Giancarlo 37
 Del Monaco, Mario 72, 132
 Del Nista, Roberto 45, 82, 115, 162, 163
 Demuro, Francesco 111-112
 Denis, Anna 174
 Derai, Simone 111-112
 Desole, Matteo 38
 Devia, Mariella 94-95
 Devielhe, Sabine 59
 De Vivo, Vincenzo 151
 Di Bianco, Pietro 16
 Di Cicco, Giovanni 40
 Di Gangi, Luigi 94-95
- Di Giacomo, Julianna 37-38
 Di Iorio, Giuseppe 84, 100
 Diana, Lucio 111
 Dindo, Enrico 148-149
 Diodato, Judy 82
 Dior, Christian 110
 Di Stefano, Giuseppe 132
 Dohmen, Albert 56-57
 Domenici, Lisa 162
 Domingo, Plácido 62-64
 Donizetti, Gaetano 13-16, 114, 142
 Dos Reis, Evandro 143
 Dostojevskij, Fëodr 144
 Dotto, Francesca 131
 Dowland, John 165-166
 Dragone, Franco 43
 Drei, Lucrezia 26
 Drozda, Matías 186
 Dubrovskaya, Irina 16
 Dun, Tan 177-179
 Dusapin, Pascal 18
- Eichenholz, Agneta 130-131
 Ejzenštejn, Sergej 15, 64
 Elgar, Edward 147-148
 Ekdahl, Fredrik 20
 Emcov, Nicolaj 84
 Erb, Ingrid 24
 Erle, Francesco 185-186
 Espino, Charo 147
 Esposito, Alex 58-59, 135-136, 138-139
 Esposito, Francesco 139
 Estero, Andrea 18-19, 28, 47, 74, 179
 Eyvazov, Jusif 72
- Fabbian, Elia 44
 Fabbri, Paolo 16
 Fagan, Lauren 133, 135
 Fagioli, Franco 62-63, 65
 Faggiani, Martino 98-99
 Faggioli, Aurora 109-110
 Falcone, Giovanni 129
 Fanelli, Cristina 48
 Fanin, Maria Sara 167-168, 184
 Fantin, Paolo 116, 131, 135-136, 138
 Fantoni, Alessandro 162-163
 Farnese, Ottavio 98
 Fasolis, Diego 48-49, 62, 64-65
 Fassi, Riccardo 73

- Faust, Isabelle 20
 Favotto, Giulio 112
 Fedorov, Ivan 125
 Fenyő, László 41
 Feola, Rosa 58-59
 Fercioni, Gian Maurizio 58
 Ferrara, Matteo 113
 Ferrario, Davide 15
 Ferrarini, Annalisa 145
 Ferrer, Enrique 44
 Ferro, Gabriele 92-95
 Ferro, Guglielmo 169-170
 Filianoti, Giuseppe 40
 Filibeck, Marco 58-59, 60, 66, 69
 Filippi, Giulia 161
 Filończyk, Andrzej 152
 Finucci, Costantino 73
 Finzi, Giuseppe 29
 Fiorato, Guido 40
 Fiorini, Diego 161
 Fischer, Abigail 22
 Flimm, Jürgen 66
 Foletto, Angelo 26, 51, 71, 153, 170, 185
 Fonzi, Fulvio 186
 Fortunato, Sonia 31-32
 Fournier-Facio, Gastón 153, 156
 Fraccaro, Walter 180, 182
 Francesco Giuseppe, imperatore d'Austria 180
 Francucci, Flavio 140
 Franklin, Christopher 114-115, 169
 Frasconi, Giada 35
 Frattaroli, Luigia 28
 Frescobaldi, Girolamo 165-166
 Frizza, Riccardo 97-98
 Frontali, Roberto 132-133, 153

 Gabbiani, Roberto 136, 138
 Gagnidze, George 180, 182
 Galla, Cesare 176, 182
 Gallarati, Paolo 69, 109, 159-160
 Galli, Valerio 38-39
 Gallione, Giorgio 40
 Galou, Delphine 153, 155
 Galuppi, Baldassarre 81
 Ganassi, Sonia 139-140
 Ganci, Luciano 100, 102
 Gandia, Antonio 27-28
 Gandini, Marco 184
 Gandonnière, Almire 136

 Gandy, Cullen 153, 155
 Gantner, Martin 130, 156, 158
 Garattini, Davide 51
 Gardiner, John Eliot 128, 174-176
 Garrett, David 158-159
 Gatell, Juan Francisco 13-16, 97-98, 131
 Gatti, Daniele 56-57, 127-128, 135-136, 139
 Gazzola, Gianandrea 98
 Gazzola, Giorgia 91
 Geminiani, Gabriele 20
 Gergiev, Valery 52, 79
 Gerhaher, Christian 129
 Gershwin, George 118, 120, 168
 Gessati, Dario 31-32, 114-115
 Gharabekyan, Gevorg 123
 Giacomazzi, Ugo 94-95
 Giannone, Domenica 81-82
 Giazotto, Remo 67
 Gigli, Beniamino 71, 132
 Gilliam, Terry 138
 Gimpel, Derek 56
 Gingold, Marc 105
 Giordano, Umberto 28, 70-72, 132-133
 Giotas, Katarina 26
 Girardello, Valeria 185-186
 Giulini, Carlo Maria 37, 128
 Giusti, Marco 139
 Gobbi, Fabrizio 43
 Gobbi, Luca 90
 Goethe, Johann Wolfgang von 111-112, 136-138
 Goiris, Greta 130-131
 Goldoni, Carlo 48, 81
 Goldstein, Jess 28
 Golinski, Lukasz 133, 135
 Gómez, Carlos 148
 Gorini, Filippo 103-104
 Gorini, Paolo 46-47
 Gorjačeva, Ekaterina 125
 Goryachova, Anna 132
 Gossett, Philip 31
 Gottardi, Roberta 177-178
 Gottschalk, Louis-Moreau 118-119
 Gounod, Charles 85, 111-112, 136
 Gragnani, Serenella 162-163
 Grante, Lorenzo 91
 Gravagnola, Eleonora 116
 Graziosi, Claudia 167-168
 Grieg, Edvard 77, 147-148
 Gritti, Andrea 167-168

- Groissböck, Günther 69
Grüber, Klaus Michael 83-84
Grünbein, Durs 21
Guarnieri, Adriano 145
Gubajdulina, Sofija 102-103, 164
Gubanova, Ekaterina 37
Guerra, Giorgia 105
Guggino, Giuseppe 32, 96
Gugkaev, Zaurbek 84-85, 192
Gullen, Brenden 127-128
Guth, Klaus 156-158
- Haitink, Bernard 20, 60-62
Halfvarson, Erik 38
Hallenberg, Ann 128-129
Hammer, Elena 83
Händel, Georg Friedrich 62-65
Harnoncourt, Nikolaus 61
Hartmann, Matthias 69
Haym, Nicola Francesco 64
Heifetz, Jascha 118
Hellekant, Charlotte 22
Henze, Hans Werner 81
Higgason, Joshua 66
Hindemith, Paul 33-34
Hitler, Adolf 171
Hofmannsthal, Hugo von 83
Hofstede, Patricia 174
Hoffmann, Jürgen 56
Hogrefe, Sabine 83-84
Hölderlin, Friedrich 99-100
Homoki, Gábor 41
Hopkins, Robert Innes 84
Horne, Marilyn 49, 106
Horowitz, Vladimir 76
Hosokawa, Toshio 22-23, 178
Howell, Ronald 100-101
Humes, Steven 156, 158
Humperdinck, Engelbert 63, 66
Hutterli, Werner 24
- Iaia, Chiara 50
Ijas Kaapo, Johannes 123
Illica, Luigi 71, 133
Ingrasciotta, Paolo 184-185
Irvin, John 106-107, 109
Isotta, Paolo 100
Isotton, Chiara 66
Iudica, Giovanni 67
- Janáček, Leoš 87
Jankowski, Mareike 66
Jansons, Valdis 114-115
Jicia, Salome 43
Johnston, Jennifer 127-128
Joplin, Scott 143
Jung, Carl Gustav 173
Jurič, Goran 135-136, 138
- Kabongo Mubenga, Patrick 35
Kaçani, Kodjan 105
Kallionpää, Maria 140-141
Kamani, Enkeleda 66, 105
Kammer, Salome 18
Kancheli, Giya 144
Karišik, Maida 23
Kartaloff, Plamen 161
Kasarova, Vesselina 137
Kato, Nozomi 113
Katzameier, Otto 67
Katarava, Maria 100, 102
Kaufmann, Jonas 72, 137, 139
Kehrer, Maximilian 59
Kelemen, Barnabás 41
Kelly, Rachel 116
Kendell, Robert 20
Kentridge, William 130
Kiefer, Anselm 83
Kinča, Liene 171-172, 174
Kirchschlager, Angelika 127
Kleiter, Julia 69
Knorren, Christine 84
Kobéra, Walter 21
Kogelenberg, Herman van 20
Kohl, Bastian Thomas 49, 51
Kolossova, Alisa 90-91
Kokas, Katalin 41
Komsí, Piia 18
König, Michael 69-70
Korsten, Gérard 30
Krief, Denis 38-39
Kručěnych, Aleksej 125-126
Krügler, Ingo 172-173
Kuban, Pavol 50
Kulikova, Maryna 50
Kunde, Gregory 31, 132-133
Kupfer, Harry 56
Kutasi, Judit 73

- Lacatena, Francesco Ayrton 151
 Lagattolla, Tommaso 26, 31-32, 114-115
 Lagni, Lara 184-185
 Lamarr, Hedy 167-168
 Landini, Giancarlo 16, 65-66, 73
 Landolfi, Francesco 26, 100, 102
 Lanza Tomasi, Gioacchino 83
 Lapkovskaja, Anna 56-57
 Larmore, Jennifer 130
 Latella, Mariafrancesca 20
 Laurenz, Michael 83-84
 Lauri Volpi, Giacomo 132
 Lavia, Gabriele 152
 Lazzaretti, Bruno 86
 Le Corbusier 110
 Le Sage, Eric 24
 Lee, Chanyoung 35
 Leleux, François 24
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) 36, 63
 Lentini, Gianluca 91
 Leonori, Benito 43
 Levrio, Virginio 184
 Liebau, Eva 69
 Ligorio, Cecilia 46-47
 Lipatti, Dinu 120
 Liszt, Franz 75-76, 80, 118-119
 Livermore, Davide 62-64
 Livi, Federica 145
 Lo Sicco, Manuela 92
 Loi, Martina 186
 Lombardi, Emmanuel 161-162
 Longari, Francesca 35
 Longhi, Federico 123-124
 Lonquich, Alexander 118
 Lonquich, Tommaso 118
 Lopez Valle, Omar 143
 Losán, Nèstor 50
 Lubek, Julien 105
 Lucchesini, Andrea 35
 Luciano di Samosata 166
 Luisi, Fabio 35-36, 48-49, 51
 Luisotti, Nicola 152-153
 Lupone, Michelangelo 134
 Luppi, Patrizia 125
- MacAdams, Ryan 158-159
 Macdonald, Rory 139
 Machado, Aquiles 28-29
 Machaidze, Nino 106-107, 109
- Madame Sisi 186
 Maderna, Bruno 99
 Maestri, Fabio 150-151
 Magee, Emily
 Maggioni, Manfredo 140
 Magoni, Petra 143
 Majorana, Ettore 33
 Malavasi, Anna 123-124
 Malevič, Kazimir 125-126
 Malofeev, Alexander 52
 Malosti, Valter 147
 Marni, Roberta 153, 155
 Mancuso, Giovanni 167-168
 Mandracchia, Manuela 99
 Mann, Thomas 138
 Mannino, Claudio 115
 Manzo, Francesca 66
 Marelli, Michele 19
 Marchi, Claudia 18
 Margheri, Gianluca 109-110
 Mari, Pasquale 73
 Mariani, Mauro 128, 130, 143
 Maringola, Carmine 17, 92-93
 Mariotti, Michele 17
 Marjas, Mama 143
 Marlowe, Christopher 136, 138
 Martone, Mario 70-71, 73, 150
 Marrucci, Enrico 32
 Masini, Alessandra 33
 Massa, Fulvio 163
 Massaro, Barbara 50
 Massenet, Jules 85
 Masi, Giada 15
 Matjušin, Michail 125
 Matmuja, Hersi 143
 Mattiotti, Gianluigi 19, 24, 100, 142
 Mattioda, Carolina 50
 Mattioli, Alberto 88
 Mazzocut-Mis, Daniela 30
 Mazzolà, Caterino 81
 Mazzon, Paolo 180
 Mazzucato, Daniela 40-41
 McCulloch, Mark 28
 McKechnie, Kara 36
 McNamara, Paul 171-172
 Medici, Margherita de 98
 Meena, James 44
 Mei, Eva 66
 Mellon, Céline 66

- Melnychenko, Tatiana 180, 182
Mendelssohn Bartholdy, Felix 28, 118-119, 129-130
Meoni, Giovanni 43
Merbeth, Ricarda 156, 158
Mercadante, Saverio 88
Mercelli, Massimo 102-103
Méric-Lalande, Henriette 31
Merlini, Marco 59-60
Mehta, Zubin 37, 59-60
Meikle, Laurence 48, 51
Mentha, Dominique 24
Meyburgh, Catherine 130
Meyer, Sabine 30
Meyerbeer, Giacomo 48, 50-51
Mezzaro, Matteo 38
Michieletto, Damiano 58, 116-117, 131, 135-136, 138-139
Mimica, Marko 92-93
Minardi Gian Paolo 99, 103-104, 110
Mingardo, Sara 153, 155
Minghetti, Marco 44
Mirabassi, Gabriele 118, 120
Mirò, Maria 95
Mironov, Maxim 109-110
Miškūnaitė, Viktorija 50
Misseri, Giorgio 139
Mizzi, Damiana 97-98
Mogini, Chiara 35-36
Mompou, Federico 77-79
Monet, Elodie 105
Montanari, Omar 13-14
Montanari, Stefano 131
Montesano, Giuseppe 43
Monteverdi, Claudio 98-99, 150-151, 155, 174-176, 185-186
Monti, Piero 95
Monti, Vittorio 159
Montresor, Gianfranco 86
Montvidas, Edgaras 133, 135
Monzò, Marina 109-110
Moppi, Gregorio 29, 36, 37, 39, 87, 117, 122
Moraguès, Pascal 24
Morandi, Pier Giorgio 46-47
Moravia, Alberto 28
Moreira Cardoso, Lucas 33-34
Moreni, Carla 64, 93, 102, 136, 172
Moretti, Claudio Marino 174
Morganti, Carlo 43
Morloc, Renée 83-84
Mormile, Alessandro 91, 155, 158
Mormone, Antonio 74, 80
Morton, Jelly-Roll 53
Mourey, Gabriel 166
Mousavi Malvani, Puschan 118, 120
Mozart, Wolfgang Amadeus 18, 24, 30, 54, 59, 61, 74, 102, 105, 116-117, 121, 143, 159-160
Mugnaini, Claudio 81
Mulas, Francesca 29-30, 68
Müller-Bachmann, Hanno 60, 62
Muñoz, Ángel 147
Mura, Davide 161-162
Muscato, Leo 27-28, 153, 154
Muscolino, Maurizio 32
Musorgskij, Modest 52, 147-148
Muti, Riccardo 123-125
Nägele, Nicholas 50
Nagy, Radu 118, 120
Nancarrow, Conlon 53
Nardis, Marcello 47, 105
Navarro, Lucas 20
Nerval, Gérard de 136
Netrebko, Anna 70, 72
Neumann, Daniel 20
Nicola II, zar di Russia 64
Niculescu, Christian 118, 120
Nielsen, Carl 35
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 157
Nisi, Angela 14, 27-28
Nizza, Amarilli 44, 97-98
Noginova, Tatiana 84
Nono, Luigi 98-100
Noseda, Gianandrea 148, 156-157
Novaro, Riccardo 48, 50, 153, 155
Nwobilo, Bibiana 21
Oakes, Allison 169
Obonya, Cornelius 59-60
Oliva, Andrea 165
Oliva, Alberto 177
Olivieri, Frédéric 73
Onishi, Yasuaki 165
Orecchia, Paolo Maria 86, 91
Oren, Daniel 180-182
Orfila, Simón 90-91
Orsini, Antonio 186
Ortega, Yauci Yanes 184-185

- Osborn, John 94-95, 139-140
 Otczyk, Katarzyna 98-99
 Ottino, Claudio 161-162
 Ovidio 67, 186
- Pacini, Francesca 162-163
 Padrissa, Carlus 106-108
 Pagannone, Giorgio 114
 Pahud, Emmanuel 24
 Paisiello, Giovanni 84
 Palazzo, Riccardo 32
 Palella, Giuseppe 48
 Palli, Margherita 71
 Palumbo, Raffaella 105
 Pankratova, Elena 84
 Paoletti Franzato, Matteo 167-168
 Pappano, Antonio 128-130, 134-135, 137-138, 140
 Park, Rudi 46
 Parolini, Federica 94, 96
 Pärt, Arvo 121-122
 Pascal, Maxime 67
 Pasolini, Pier Paolo 135
 Pecorelli, Pino 143
 Pelligra, Giulio 114-115
 Pennisi, Giuseppe 34, 38, 139
 Pentcheva, Mariana 73
 Pereira, Alexander 69
 Pereira, Luca Lopes 167-168
 Pérez, Alejo 130-131
 Pernoud, Régine 162
 Pertusi, Michele 58-59, 138
 Pesveer, Kathinka 177
 Petazzi, Paolo 14, 23, 94, 126, 145
 Peter, Mauro 59-60
 Petricca, Alberto 161-162
 Petrina, Debora 167-168
 Petrinsky, Natascha 132
 Petrjanik, Jaroslav 84-85
 Petrone, Gaia 48, 51
 Piazzolla, Astor 118, 120
 Piccinni, Niccolò 51
 Piccioni, Leandro 143
 Piemontesi, Francesco 148
 Pieranunzi, Enrico 118, 120
 Pieranunzi, Gabriele 118, 120
 Pierattelli, Manuel 73, 95
 Pieri, Didier 91
 Pierini, Domenico 37
 Pierini, Elena 45
- Piffka, Thomas 130
 Pilipenko, Veta 27
 Pincastelli, Paolo 185
 Pinna, Silvia 151
 Pintor, Stefano Simone 33-34, 141
 Piollet, Marc 74
 Piovene, Agostino 64
 Pirozzi, Anna 92-93
 Pisani, Stefano 47
 Pisaroni, Luca 106-107, 109
 Pishkar, Hossein 123
 Pizzardi, Flaviano 151
 Pizzi, Pier Luigi 50, 109-110
 Plasson, Michel 138
 Pletnev, Michail 52
 Pogorelich, Ivo 78
 Pohl, Christoph 171-172, 174
 Pollan, Kevin 66
 Pollini, Maurizio 54-55, 78, 96
 Ponti, Michel 79
 Porta, Andrea 47
 Porter, Cole 168
 Potapova, Irina 125
 Poulen, Francis 25
 Pountney, David 84-85
 Pozza, Neri 185
 Priante, Vito 50-51
 Prina, Sonia 48-49, 97
 Puccini, Giacomo 29, 38-40, 44-48, 50, 86-89, 161-163
 Purcell, Henry 121-122
 Puškin, Aleksandr Sergeevič 85
 Pys, Dalibor 19
- Quatrini, Sesto 50-51
 Queler, Eve 31
- Rachmaninov, Sergeij 77-78, 80, 147-148
 Rado, Livia 98-99
 Raffaelli, Alice 22
 Rana, Beatrice 52-53
 Rancatore, Desirée 40
 Rasker, Helena 134
 Ravasio, Alessandro 16
 Ravel, Maurice 27, 52, 75-76, 158-159, 165-166
 Rebaudengo, Andrea 45-47, 165
 Regazzo, Silvia 98-99, 115
 Register, Bryan 169
 Reiter, Patrick 156, 158

- Remigio, Carmela 13, 94-95, 116-117
 Rencinai, Marco 99, 145
 Renzetti, Donato 27-28
 Renzetti, Igor 139
 Renzi, Andrea 143
 Resch, Victor Wolfgang 23
 Resmark, Susanne 169
 Respighi, Ottorino 27, 179
 Ricci/Forte 46
 Richardot, Lucile 176
 Richter, Svjatoslav 119
 Rider, Haggard Henry 141
 Rigon, Giovanni Battista 184-185
 Rilke, Rainer Maria 67
 Ringst, Rebecca 172-173
 Rivani, Jacopo 33
 Rivas, Ivan Ayon 51
 Rizzardi, Veniero 167-168
 Rizzi Brignoli, Roberto 13, 16
 Rizzo, Franco 156, 158
 Rizzo, Pietro 26
 Rodolfo, arciduca d'Austria 61
 Rodriguez, Davinia 46-47
 Rolli, Sebastiano 31-32
 Romani, Felice 49, 58
 Romani, Stefano 162-163
 Romano, Marco Filippo 49, 51
 Romanovsky, Alexander 147-148
 Romanovsky, Sergey 106-107, 109
 Romberger, Gerhild 60, 62
 Romeo, Riccardo 93
 Ronconi, Luca 131
 Rooke, Elsa 174, 176
 Rosalen, Abramo 105
 Rosasco, Edwin 41-42, 57, 60, 105
 Rositsky, Anton 48, 51
 Roslavac, Nikolai Andreevich 126
 Rossi, Luca 28
 Rossi Franchi, Maria 150
 Rossini, Gioachino 58, 73-74, 84, 101, 106-110, 131-132, 140, 184-185
 Rossinskij, Andrej 125-126
 Rostropovič, Mstislav 164
 Rotili, Lara 27
 Roussat, Cécile 105
 Rovaris, Corrado 13
 Rubini, Giovanni Battista 31
 Rubini, Sergio 90
 Rubino, Simone 177
 Rubinstein, Artur 79
 Ruiten, Lenneke 59-60
 Ruiz, Edicson 20
 Ruiz, Jesus 37
 Ruocco, Chicca 141-142
 Russo, Anna 161-162
 Rustioni, Daniele 109-110
 Sabatini, Giuseppe 138
 Saccardin, Marco 185-186
 Sadovnikova, Ekaterina 116
 Sagona, Gabriele 73
 Saint Laurent, Yves 110
 Saint Saëns, Camille 24
 Saitta, Cristian 123-124
 Sakendalidze, Ia 144
 Sala, Giovanni 100, 102
 Salieri, Antonio
 Salonen, Esa-Pekka 182-183
 Salsi, Luca 70, 72, 93
 Salvatore, Gabriele 58-59
 Salvetti, Guido 74
 Sanders, Joshua 156, 158
 Sannino, Vanessa 17, 92-93
 Santagati, Giorgio 51
 Saponaro, Francesco Arturo 43, 86, 146
 Sardaryan, Maria 105
 Sardelli, Federico Maria 105
 Sarra, Anna Maria 140
 Sarri, Domenico 146
 Satie, Erik 77
 Sattin, Roberta 185-186
 Savarese, Carlo 161
 Savini, Diego 184-185
 Savinio, Alberto 109
 Savoia, Amedeo di 89
 Sawallisch, Wolfgang 128
 Scanduzzi, Roberto 28-29
 Scapin, Luca 167-168
 Scarlatti, Domenico 75-76, 147
 Scarton, Cesare 150-151
 Schade, Michael 56-57, 116-117
 Schavernoeh, Hans 56
 Schiavo, Maria Grazia 62-63, 65, 131
 Schiavoni, Daniela 73
 Schifauo, Andrea 170
 Schippers, Thomas 106
 Schmidt, Christian 156
 Schmitt, Maximilian 59-60

- Schnittke, Alfred 121-122
 Schönberg, Arnold 130
 Schönebaum, Urs 130
 Schrott, Erwin 137
 Schubert, Franz 37, 74, 104
 Schumann, Robert 20-21, 30, 53, 127-130, 147-148, 171
 Sciarrino, Salvatore 66-69, 93-94, 167
 Scircoli, Pasquale 16
 Sciutto, José Maria 137
 Sclocchis, Luisa 21, 75
 Scuderi, Biagio 59
 Segalla, Luca 54, 120, 149
 Seiffert, Peter 156, 158
 Senese, Francesco 20
 Senn, Christian 65
 Seno, Mario 80
 Sepe, Valeria 90-91
 Sgura, Claudio 50, 86-87
 Shakespeare, William 47, 49, 92, 97, 118-119
 Sibelius, Jan 182-183
 Sicilia, Mariangela 131-132
 Signorini, Manrico 40
 Sills, Beverly 106
 Simeoni, Veronica 73, 135-136, 139
 Simon, Klaus 88-89
 Simoncini, Samuele 162-163
 Sinopoli, Giuseppe 128
 Siragusa, Antoninon 13
 Siri, Maria José 73, 132-133
 Sironi, Mario 144
 Sivo, Donato 30
 Skinazi, Sylvie 105
 Skrzabin, Alexandr 126
 Slizunov, Aleksandr 125
 Smart, Elizabeth 94
 Sokolov, Grigory 159-160
 Sokolova, Liubov 84-85
 Solimene, Alessandra 139, 196
 Sonn, Peter 56-57, 60, 62
 Šostakovič, Dmitrij 29, 52-54, 103, 147-149
 Spalletti, Giuliana 162
 Spazinsky, Ippolit 85
 Sperduti, Pietro 81
 Spina, Alessandro 46-47
 Spinelli, Giuliano 161
 Spirei, Jacopo 97
 Spontini, Gaspare 107
 Stalin, Iosif 64
 Staples, Andrew 128-129
 Staud, Johannes Maria 21
 Stefanutti, Ivan 44
 Stella, Alessandro 144
 Stella, Beatrice 161
 Stockhausen, Karlheinz 19, 104, 177-178
 Stoyanov, Vladimir 40
 Stradella, Alessandro 66
 Strano, Riccardo Angelo 93
 Strauss, Richard 27, 35, 83-84, 87
 Stravinskij, Igor 36-37, 73, 87, 102, 121-122, 147, 158-159, 165-166
 Strehler, Giorgio 60
 Striggio, Alessandro 185-186
 Stromboli, Francesco 67
 Stroppa, Annalisa 73
 Stroppa, Marco 19
 Stundyte, Ausrine 171-172
 Sulla, Ferdinando 50
 Sugiyama Yoichi 22
 Sungü, Mert 131-132
 Surguladze, Nino 138, 144
 Szymanowski, Karol 133-135
 Taddia, Bruno 46-47
 Tagliavia, Emanuela 58
 Takei, Motoharu 170
 Talevi, Alessandro 36, 48-49, 51
 Tamburini, Antonio 31
 Taormina, Vincenzo 27
 Tangolo, Simone 46-47
 Tarabotti, Chiara 167-168
 Taralli, Marco 88
 Tartari, Fabio 16
 Tasso, Torquato 151
 Tax, Yan 56
 Tebaldi, Renata 132
 Terenzi, Daniele 105
 Tess, Leonora 91
 Testi, Mattia 59
 Teti, Carla 116, 131, 135-136, 138
 Theorin, Irene 46-47
 Theunissen, Sabine 130
 Tiburzi, Francesca 31, 114, 115
 Tifu, Anna 74
 Tilling, Camilla 60, 62
 Tingaud, Jean-Luc 111-112
 Tinti, Mauro 100, 102
 Tittoto, Luca 94-95

- Tocchio, Andrea 151, 184
 Tomasoni, Romina 153, 155
 Topciu, Carmen 17-18, 180, 182
 Torre, Enrico 186
 Toro, Marco 64
 Torosyan, Hasmik 38
 Toscano, Pietro 33
 Toschi, David 151
 Tozzi, Lorenzo 86, 134
 Trifonov, Danil 78-79
 Trofimov, Stanislav 180, 182
 Troiano, Anna Paola 161-162
 Troncanetti, Massimo 139-140
 Tronco, Mario 143
 Trotskij, Lev 64
 Tsy-pin, George 66
 Tucker, Katy S. 28
 Tutino, Marco 28-29
- Uchida, Mitsuko 129-130
 Ulsamer, Sybille 59
 Uhl, Manuela 83-84
 Unger, Caroline 16, 31
 Urru, Claudia 27
 Uvietta, Marco 31
- Vacík, Jan 156, 158
 Valčuha, Juraj 83-84, 86-87
 Vargas, Ramón 48
 Vargetto, Alessandro 32
 Varriale, Valentina 140, 142
 Vecchi, Chiara 135
 Veccia, Angelo 26
 Veggetti, Luca 22
 Venezi, Beatrice 161
 Velenich, Dax 170
 Ventura, Paolo 152
 Venuti, Francesco Samuele 81
 Verdi, Giuseppe 26, 37, 40, 43, 48, 50-51, 73-74, 92-93, 97-98, 100-102, 108, 114, 123-125, 180
 Verna, Francesco 73
 Vetrano, Roberto 34
 Vick, Graham 100-101
 Victor, Benjamin 36
 Vidolin, Alvis 19, 98-100, 177
 Vilichi, Adina 81
 Villalobos, Rafael R. 93-94
 Vinci, Leonardo 84
 Vinke, Stefan 174
- Visco, Ciro 128, 135
 Vitali, Carlo 50, 70, 84, 98
 Viviani, Gabriele 152-153
 Vlad, Alessio 139-140
 Vlatković, Radovan 24
 Vocaturo, Nicola 115
 Voigt, Raimund Orfeo 69
 Volle, Michael 56-57
 Volpini, Massimiliano 132
 Votto, Antonino 123
- Wagner, Cosima 89
 Wagner, Jaquelyn 56-57
 Wagner, Richard 56-57, 88-89, 113, 151, 156, 169, 171-173
 Wakizono, Aya 13-14, 16, 109-110
 Ward, Duncan 147
 Waskiewicz, Danusha 20
 Weber, Carl Maria von 69-70
 Webern, Anton 103
 Webern, Nikolaus 97
 Wellber, Omer Meir 171, 173
 Werba, Markus 56-57
 Wesendonck, Otto 156
 Wilder, Zachary 176
 Williams, Roderick 128-129
 Wilson, Bob 93
 Wincor, Katharina 123
 Workman, Charles 67
- Yeo, Vittoria 123-124
 Ysaÿe, Eugene 75
 Yung, Isang 178
- Zada, Azer 90-91
 Zambello, Francesca 28-29
 Zambuto, Alfonso 81-82
 Zanasi, Furio 174, 176
 Zanella, Renato 84
 Zanellato, Riccardo 73
 Zanetti, Massimo 40
 Zappa, Franck 168
 Zappalà, Roberto 139-140
 Zara, Enrico 27
 Zavalloni, Cristina 165-166
 Zedda, Alberto 50, 58, 109
 Zeffirelli, Franco 181
 Zeppenfeld, Georg 127-128
 Zizzo, Elisabetta 161-162

Zocchetta, Mauro 185
Zola, Émile 61
Zoubeck, Wolfgang von 37
Zucaro, Cristian 17, 92
Zurla, Gregorio 33
Zurria, Manuel 23

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXVIII

**Un anno di vita musicale italiana attraverso
le recensioni apparse sui principali organi
di stampa e sui nuovi media selezionate
dall'Associazione Nazionale Critici Musicali.**

