

Annuario della critica musicale italiana

2019



Associazione Nazionale Critici Musicali
Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana 

Annuario della
critica musicale italiana

2019

Associazione Nazionale
Critici Musicali

Libreria Musicale Italiana

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

Design: Venti caratteruzzi

In copertina: fotografia di Rocco Casaluci
(per gentile concessione del Teatro
Comunale di Bologna).

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.*

© 2019 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: 978-88-70969-86-3

Indice

7	<i>Prefazione</i>
9	Banna
11	Bari
13	Bergamo e Brescia
15	Bergamo
18	Bologna
21	Bolzano
26	Busseto
28	Cagliari
31	Catania
34	Como
36	Firenze
46	Genova
48	Lugo
50	Macerata
52	Martina Franca
57	Matera
60	Milano
83	Modena
85	Napoli
89	Novara
91	Palermo
97	Parma
105	Pavia
106	Pesaro
109	Piacenza
111	Poggi del Sasso
115	Ravenna
123	Reggio Emilia
125	Rimini
127	Roma
140	Siena

142	Spoletto
145	Stresa
148	Taranto
151	Terra di Siena
154	Torino
170	Trento
172	Val Sella
174	Varese
176	Venezia
193	Verbania
195	Verona
200	Vicenza

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

Fuori testo

I	XXXVIII Premio Abbiati
xv	Associazione Nazionale Critici Musicali

Prefazione

Annuario 2019, l'avventura continua. La scommessa si rinnova. L'asticella si alza. Più pagine e firme, spettacoli e città rappresentate. Con meno dubbi sul «perché», visto che – per quanto redatta in pochi entusiasmanti giorni – la prima edizione è stata accolta con simpatia, perfino con gratitudine, da colleghi e addetti ai lavori. Il volume che presentammo come «un regalo ai teatri, alle società concertistiche e agli artisti che hanno onorato dodici mesi di vita musicale italiana», e come memoria-prontuario artistico dell'annata che il «Premio Abbiati» vaglia e gratifica nelle sue eccellenze, s'è subito inserito con autorevolezza nella pubblicistica specifica. Colmando una lacuna fattasi rilevante a seguito del progressivo accentramento degli spazi critici e cronistici della stampa nazionale sugli eventi metropolitani e/o già ampiamente «notiziati».

Realisticamente oggi non è facile arginare il ricollocamento gerarchico e quantitativo della voce critica tenuta in ostaggio dalla trasformazione contenutistica, redazionale e grafica dei quotidiani. I giornali che sfogliamo sono meno attenti e puntuali di un tempo nel dare conto dello spettacolo dal vivo, se non in occasioni calamitate dalla cronaca e che lambiscono i contenuti artistici. La presenza e l'azione di disturbo critico-propositivo che l'Associazione nazionale critici musicali fa attraverso l'Annuario assume il significato di atto di resistenza culturale e giornalistica.

L'adeguamento della professionalità alle moderne dottrine editoriali-comunicative per i critici musicali non è rassegnato ma vigile. Include la convinzione che il ruolo critico sia decisivo per la credibilità dell'informazione culturale. Ancor più la «critica» ha senso quando, ed è il caso di chi si occupa di grande musica, è frutto di una virtuosa combinazione di competenza e passione, di giornalismo e cronaca, di sguardo storico e testimonianza quotidiana.

L'Annuario 2019 ribadisce la fisionomia professionale degli iscritti all'Associazione, certifica l'operosità della vita musicale italiana di cui esplora anche le manifestazioni espresse al di fuori dei centri metropolitani e della stagionalità ufficiali. Il «come» e le novità della seconda edizione si desumono scorrendo l'indice dei colleghi e delle testate – di conseguenza, delle località – che vi hanno contribuito. Con un controllo di qualità per il quale sono da ringraziare e apprezzare gli amici-colleghi che hanno selezionato, coordinato e redatto, uniformato nella forma e valorizzato nell'impaginazione il più ampio materiale a disposizione.

L'aumento di firme e di territorialità critica attesta la volontà di non sottrarsi alla responsabilità di essere testimoni della realtà autentica, sul campo, della musica italiana dal vivo che ci sta a cuore. Per comprovare con i fatti che le oggettive difficoltà di idee e di bilancio che angustiano i teatri e le istituzioni concertistico-orchestrali italiane hanno paradossalmente rinvigorito la voglia di non arrendersi. Di opporsi, a volte con sfrontatezza – cioè sfidando la scarsa motivazione istituzionale e finanziaria degli enti pubblici, e la neghittosità di quelli privati – al malinconico clima di disarmo culturale che alcuni settori governativi e informativi sembrano favorire più o meno inconsapevolmente.

La maggiore panoramica critica e artistica dell'Annuario 2019, incentrata – in parallelo con l'Abbiati – su opere e concerti del 2018, è stata resa possibile dalla più tempestiva risposta dei colleghi ma anche dalla scelta di accogliere numerosi contributi nati per il web. Non per sfiducia nel futuro giornalistico cartaceo, impossibile da immaginare altrimenti – la stessa concretezza libresca dell'Annuario lo dice – ma per dimostrare che la professionalità critica, quand'è esercitata con competenza e lealtà, non cambia d'abito a seconda degli strumenti usati. Semmai può, se non educarli, orientarli a sempre maggiori obblighi morali e intellettuali nei confronti della crescita critica del vecchio e “nuovo” pubblico.

Angelo Foletto

Presidente dell'Associazione Nazionale Critici Musicali

Banna

Zeno Baldi, *Crystal Line*

Hankyeol Yoon, *Sulgame*

Béla Bartók, *Contrasti*

Unsuk Chin, *Akrostichon-Wortspiel*

INTERPRETI Ljuba Bergamelli, Detlef Tewes; DIRETTORE Filippo Perocco; mdi ensemble; Progetto Musica; Sala Musica Fondazione Spinola Banna per l'Arte

Il Progetto Musica della Fondazione Spinola Banna per l'Arte ha svelato quest'anno il talento di un giovane compositore italiano, Zeno Baldi, presente con un lavoro per soprano e ensemble intitolato *Crystal Line*. Veronese, classe 1988, allievo di Gabriele Manca (a Milano) e di Klaus Lang (a Graz), Baldi si è basato su un breve frammento tratto da *Crystallography* del poeta concettuale e sperimentale Christian Bök, una sorta di enciclopedia patafisica che mescola poesia e geologia, fiocchi di neve e frattali. Giochi di parole e anagrammi (a fractal: fatal arc / a snowflake: knows a leaf) che hanno ispirato una scrittura strumentale ricca di invenzioni, di grande eleganza formale, con tre legni e tre archi che dipanavano suoni lunghi, cupi e pastosi, senza vibrato, con rapidi *pattern* reiterati, e che sembravano tracciare una segreta linea cantabile. A questo ordito si univano le punteggiature secche di un quartetto formato da mandolino (mandolinista Detlef Tewes), arpa (suonata anche con le bacchette), pianoforte (preparato) e vibrafono (che a metà del pezzo lasciava il posto a tam tam, gong e marimba) e la linea vocale che procedeva per frammenti, senza vibrato, cantando anche con la mano sulla bocca, e con una sezione manipolata elettronicamente. Le qualità musicali di questo pezzo erano colte con grande intelligenza e finezza timbrica nell'esecuzione dell'ensemble mdi, diretto da Filippo Perocco, e dall'interpretazione molto partecipata del soprano Anna Pirolì.

Più deludente l'altro pezzo, commissionato per l'occasione a Hankyeol Yoon, giovanissimo compositore e direttore d'orchestra coreano (24 anni), allievo per la composizione di Isabel Mundry. Intitolato *Sulgame* (gioco alcolico), si ispirava a piccoli giochi che si fanno bevendo con amici attorno a un tavolo, che richiedono rapide reazioni e che sono introdotti da un breve canto. Una dimensione ludica e leggera, che Yoon ha cercato di ricreare con una grande varietà di materiali (anche eccessiva), in un collage di micro-episodi, gesti teatrali, trame dense e

avvolgenti, giochi ritmici, e una parte vocale piena di ammiccamenti e parole urlate. Molto naïf.

Completavano il concerto i *Contrasti* di Béla Bartók, magnificamente eseguiti da Lorenzo Gentili-Tedeschi, Paolo Casiraghi e Luca Iercitano, e *Akrostichon-Wortspiel*, capolavoro di Unsuk Chin che era quest'anno la "madrina" del Progetto Musica. Sette scene tratte dalla *Storia infinita* di Michael Ende e *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll, testi ridotti a semplici fonemi o frasi incomprensibili, come fiabe sonore atomizzate, di grande seduzione, costruite con un complesso gioco di risonanze e metamorfosi timbriche (marchio di fabbrica della compositrice coreana), sfruttando diversi tipi di emissione vocale e una delicata scrittura microtonale (con accordature per quarti e per sestoni di tono). Una delizia all'ascolto.

Gianluigi Mattiotti (www.amadeusonline.net, 23 maggio 2018)

Bari

Antonio Giacometti (musica) e Alessandro Piva (docufilm), *Happiness Trains*
VOCE RECITANTE Nadia Cavallera; DIRETTORE Vincenzo Mastropirro; Orchestra Giovanile Keep in Touch; Festival Anima Mea 2018; Teatro Petruzzelli

Si chiamavano Treni della Felicità. Erano i treni sui quali negli anni difficili del dopoguerra, tra il 1945 e il 1952, migliaia di bambini sottratti alla povertà viaggiarono dal Sud verso il Nord, portando con sé la speranza di un futuro migliore. Alcuni di loro vi restarono il tempo necessario, altri tutta la vita, per scelta.

Una pagina di storia e di memoria rievocata dal Festival Anima Mea 2018 (diretto da Giocchino De Padova nell'ambito di Orfeo Futuro - Rete di musica d'arte) in *Happiness Trains*, un progetto artistico molto bello, realizzato con la collaborazione della Città Metropolitana di Bari e presentato al Teatro Petruzzelli, in cui il cinema della memoria di Alessandro Piva incontra la musica contemporanea di Antonio Giacometti.

Scritta su commissione del Festival, la musica fa da colonna sonora al film documentario, ispirato a uno dei più grandi momenti di solidarietà del nostro Paese. L'esecuzione è introdotta da un testo inedito di Nadia Cavallera (voce recitante) cui segue un ordito suggestivo di immagini e suoni che scuotono, emozionano. Fanno Memoria.

Per *Happiness Train* Alessandro Piva trae materiale dal suo documentario *Pasta Nera* (candidato al David di Donatello) e realizza un nuovo video in cui immagini in bianco e nero raccontano guerra e distruzione, fame e povertà, il viaggio dei bambini e lo stupore nei loro occhi; raccontano il calore del focolare domestico, la scuola, il gioco. E quella serenità tanto sperata. La musica di Antonio Giacometti è eseguita rigorosamente dal vivo, in sincrono col film, dall'Orchestra Giovanile Keep in Touch e cadenza con sonorità incisive la potenza evocativa delle immagini. «Quando il festival Anima Mea mi ha commissionato questo lavoro per il progetto Treni della Felicità» dice il compositore in una breve conversazione prima del concerto «ho pensato a una strana analogia con *Different Trains* di Steve Reich (1936), un pezzo degli anni Ottanta nel quale l'autore descrive la sua esperienza: a otto anni andava in treno da New York a Los Angeles per raggiungere i suoi genitori separati. Quei viaggi tornarono alla mente quando gli fu commissionata l'opera in memoria dell'Olocausto; la intitolò *Different Trains* pensando che se a

quel tempo fosse stato in Europa, con quel cognome, sicuramente sarebbe salito su un treno che lo avrebbe portato verso Auschwitz. Nella mia composizione ho inteso rivoltare questo senso drammatico e trasformarlo in treno della felicità. La parte centrale del brano è sostanzialmente un omaggio a Reich, con le movenze minimaliste e ripetitive di un treno che viaggia».

Happiness Trains ha commosso tutti, adulti e ragazzi, perché arriva dritto al cuore. Un merito davvero speciale va agli straordinari giovani musicisti dell'Orchestra (tutti studenti di scuole medie a indirizzo musicale pugliesi) guidati con slancio ed entusiasmo da Vincenzo Mastropirro in una esecuzione esemplare.

La seconda parte dello spettacolo è stata una grande festa della musica animata da quattro orchestre di ragazzi delle scuole Riccardo Monterisi (Bisceglie), Scardigno-Savio (Molfetta), Ettore Fieramosca (Barletta) e Massari-Galilei (Bari), tutte a indirizzo musicale, che hanno eseguito musiche di Bernstein, Rossini, Piazzolla, Rota, Morricone e Mastropirro.

Gabriella Fumarola («Avvenire», 11 novembre 2018)

Bergamo e Brescia

Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo

In epoca millennial, il 55° Festival pianistico internazionale di Brescia e Bergamo ha scelto una connotazione in sintonia con lo Zeitgeist puntando decisamente sui giovani. Scelta vincente per una serie di ragioni: anzitutto per dimostrare che la supertecnologia, ancorché globalizzata dai social che – proprio nei confronti delle giovani generazioni “naturalmente” poco tutelate pesca abbondantemente i suoi fan – non riesce ancora a impedire a molti ragazzi/e di seguire una passione, come quella della musica classica, in grado di occuparli nello studio di uno strumento sotto la guida severa di un insegnante. Secondo, per rendere evidente che talenti poco più che adolescenziali emergono dal Nord come dal Sud del mondo, prontissimi a sostituire o quantomeno a proseguire le gesta dei mostri sacri del concertismo. Nativi digitali che convivono con smartphone ed esercizi ripetitivi di scale e arpeggi. Emblema di quanto appena scritto, il pianista russo di soli 16 anni Alexander Malofeev che si è presentato come solista, dopo che lo scorso anno aveva inaugurato il Festival ottenendo un successo travolgente nel Secondo concerto di Rachmaninov. Quello che più ha impressionato in questo suo ritorno è stata la maturità interpretativa, sbalorditiva in un musicista dai lineamenti ancora infantili e dall'andatura impacciata: una Sonata op. 120 di Schubert distillata con inebriante disincanto come proprio dalle mani del compositore viennese sembra spontaneamente uscita. Un'«Appassionata» di Beethoven dominata con un controllo toccatistico da esperto capace di intuirne le scansioni espressive più intime, come le contraddizioni razionali sottese. Poi un repertorio certamente più affine, quello russo, cui la manifestazione era dedicata: «Il Festival parla russo. Čajkovskij mon amour»; Suite dallo *Schiaccianoci* e *Dumka* di Čajkovskij e *Sonata n. 7* di Prokof'ev dove la propensione cromatica e l'impetuosa ritmicità sono state affrontate con elettrizzante padronanza ed esplosività percussiva sempre dominate da una manualità ipercontrollata da intelligenza e gusto.

Completamente agli antipodi la pluriosannata e pirotecnica Yuja Wang, pechinese di grande fascino e virtuosismo superlativo: ma le sue *performances* (quasi sia l'autore, nella fattispecie Studi di Ligeti, Preludi di Rachmaninov, Sonata n. 10 di Skrjabin e Sonata n. 8 di Prokof'ev) sono sempre “uguali”: stupore a go-go, ma

se cerchi la “sostanza” e lo scavo espressivo, non emozionano e non soddisfano. Certo lei è figlia del suo tempo e lo dimostra anche sostituendo il tablet allo spartito (ma anche usando il palcoscenico come passerella di sfilata prêt-à-porter).

La carrellata di giovani solisti è proseguita con la pianista greca Theodosia Ntokou esecutrice di qualità nel Concerto n. 2 di Šostakovič e poi a quattro mani in Ravel insieme nientemeno che a Martha Argerich sua guida e promotrice: massima garanzia per un futuro luminoso. Giovanissimo anche il direttore Alessandro Bonato, convincente in un programma variegato con la Filarmonica del Festival: da Holst a Barber, da Bach a Brahms, da Mozart a Verdi, da Offenbach ai contemporanei Ortolani e Zuccante. Altri superbi talenti della tastiera di scuola russa, il ventiseienne Dmitry Shishkin che ha convinto ed entusiasmato in un itinerario all’insegna di Skrjabin, Čajkovskij e Rachmaninov, e Danil Trifonov, classe 1991, artefice a sua volta in brani variegati di Schumann, Grieg, Barber, Čajkovskij, Chopin, Rachmaninov e Mompou, tutti eseguiti con superba classe tastieristica e forte personalità. Anche tre giovanissimi italiani hanno messo in mostra la rispettiva bravura: la violinista trentenne Nicola Benedetti (nata in Scozia da padre italiano) che ha sfoderato facilità esecutiva e scintillante sonorità nella bella *Serenade* per violino e orchestra di Bernstein. Quindi il ventiduenne pianista di Carate Brianza Filippo Gorini, molto apprezzato in un recital classicissimo: 7 Fantasie op. 16 di Brahms, Sonata «Hammerklavier» di Beethoven e brani dall’op. 72 di Čajkovskij. Pianista anche il bresciano di 26 anni Federico Colli, applauditissimo (con il Terzo di Rachmaninov) nella serata conclusiva al Teatro Arcimboldi di Milano con la celebre Mariinskij Orchestra diretta da Valery Gergiev.

Antonio Brena («Amadeus», agosto 2018)

Bergamo

Gaetano Donizetti, *Enrico di Borgogna*

INTERPRETI Anna Bonitatibus, Sonia Ganassi, Levy Segkapane, Francesco Castoro, Luca Tittoto, Lorenzo Malagola Barbieri, Federica Valli; DIRETTORE Alessandro De Marchi; REGIA Silvia Paoli; SCENE Andrea Belli; COSTUMI Valeria Donata Bettella; PROGETTAZIONE ILLUMINOTECNICA Fiammetta Baldisserri; Academia Montis Regalis; Coro Donizetti Opera; Teatro Sociale

Gaetano Donizetti, *Il castello di Kenilworth*

INTERPRETI Carmela Remigio, Jessica Pratt, Xabier Anduaga, Stefan Popp, Dario Russo, Federica Vitali; DIRETTORE Riccardo Frizza; REGIA Maria Pilar Pérez Aspa; SCENE Angelo Sala; COSTUMI Ursula Patzak; Orchestra e Coro Donizetti Opera; Teatro Sociale

Donizetti Opera offre al pubblico due frutti della gioventù di Donizetti, allestiti nel magnifico Teatro Sociale in Città Alta. Andato in scena al San Luca di Venezia, il 14 novembre 1818, *Enrico di Borgogna* è di fatto la prima opera del compositore bergamasco. Il libretto, davvero becero, di Bartolomeo Merelli che, giustamente, decise di darsi all'attività di impresario, non impedì al giovane Donizetti di scrivere un lavoro non solo degno di ascolto, ma anche capace di dimostrare che, pure in nuce, c'era già qualcosa di più di un buon mestiere. La vicenda di Enrico di Borgogna, che riconquista il trono usurpato da Guido e sposa Elisa, liberandola da un gravoso e non desiderato matrimonio con il tiranno, è congegnata secondo uno schema ben collaudato. A un primo ascolto, ci pare offra al compositore occasione per mescolare felicemente i generi, attenuando il tragico con il comico, rappresentato da Gilberto, goffo e maldestro tuttofare del tiranno, ma soprattutto di fare emergere quella vena melodica, diremo scorrevole e per certi versi facile, che è tutta e solo donizettiana. Il canto, in particolare, si smarca dalla mera imitazione rossiniana e crea un mondo musicale già personale.

Il secondo è *Il Castello di Kenilworth*, in scena al San Carlo, il 6 luglio 1829. Undici anni non sono passati invano, anche se Donizetti è ancora in cerca del suo appuntamento con il destino, che avverrà di lì a poco con *Anna Bolena*. *Il Castello di Kenilworth* era già stato rappresentato al Donizetti Festival nel 1989, ma nella versione del 1830, peraltro filologicamente molto poco attendibile. Questa si deve,

dunque, considerare una prima assoluta in tempi moderni. Si dà l'edizione critica, firmata, come quella dell'*Enrico di Borgogna*, da Anders Wiklund. Non tutto funziona nel *Castello di Kenilworth*. Ma la figura di Elisabetta e gli intrighi della corte inglese accendono a tratti la fantasia del Compositore che specie nei duetti (tra Amelia-Warney, Amelia-Elisabetta, Amelia-Leicester, Elisabetta-Leicester) e nel Quartetto, che chiude il II atto, ha modo di smarcarsi dalle convenzioni e di trovarsi, qui più che altrove, spazio per essere personale.

Per ognuno dei due titoli Donizetti Opera presenta due spettacoli convincenti. Silvia Paoli, con le scene di Andrea Belli, i costumi di Valeria Donata Bettella e le luci di Fiammetta Baldisserri firma *Enrico di Borgogna*, coprodotto con La Fenice di Venezia. L'idea è quella del teatro nel teatro, con una compagnia che monta l'opera, dentro un teatrino ospitato nel palcoscenico del Sociale. La struttura è di quelle che si regalano ai bimbi per iniziarli al teatro e può ospitare tutta l'azione rendendone piacevoli le ingenuità e accogliendo quel tanto di marionettistico che c'è in queste figurine che personaggi non sono. Sono piuttosto ruoli vocali, impegnati ciascuno a fare la sua parte: il tiranno, il cavaliere nobile tutore, il principe ereditario, la prossima sposa, il ministro un po' servo e un po' buffone. Fondali fanciulleschi, con lune e soli in guisa di facce ridenti, e la piattaforma girevole che, ruotando, ci mostra la scena e il retropalco completano il gioco. La Paoli lo guida con mano sicura, buon gusto, eleganza, tenendosi lontano da corbellerie, sciocchezze e velleità. Fa così dell'*Enrico* un cammeo come conviene alla riscoperta di un frutto che si gusta anche se non ancora maturo come si conserva amorevolmente il quaderno di prima elementare del proprio figlio.

In buca l'Academia Montis Regalis è diretta da Alessandro De Marchi. Siccome la classe non è acqua, De Marchi, forte delle sue competenze, sa rendere a dovere una musica che respira Rossini, ma anche un mondo musicale che ancora subisce le influenze dell'opera tardo-settecentesca. Sul palcoscenico Anna Bonitatibus, *en travesti*, è Enrico che onora con proprietà di stile, correttezza musicale, eleganza nel porgere compensando così quei rilievi che sotto il profilo meramente vocale forse le si potrebbero muovere. L'attorniano due tenori, Pietro, il buon tutore, è Francesco Castoro che disegna il personaggio in maniera convincente, anche se c'è ancor margine di lavoro per dare omogeneità alla gamma, continuità ai registri e levigatezza alla coloratura. In compenso Levy Sekgapane, Guido, ha quella spericolatezza necessaria per una vocalità tenorile ardimentosa, che richiede agilità fluida ed estremi acuti coraggiosi. Come sempre ammiriamo in Sonia Ganassi, Elisa, la cantante di classe, abituata a muoversi con disinvoltura in questo genere di vocalità, aiutandola con una personalità artistica che gli altri non hanno e che finisce per dare alla parte un rilievo forse maggior di quello che dovrebbe. Luca Tittolo è un disinvolto e spassoso Gilberto. Gli altri sono il Brunone di Lorenzo Barbieri, il Nicola di Matteo Mezzaro e la Gertrude di Federica Valli.

Per *Il castello di Kenilworth*, firma la regia Maria Pilar Pérez Aspa, con le scene di Angelo Sala, i costumi di Ursula Patzak e le luci di Fiammetta Baldisserri.

Un piano inclinato è lo spazio dell'azione. Lo animano solo alcuni oggetti (un tappeto per l'arrivo di Elisabetta, delle strisce che simulano il prato erboso e favoriscono il gioco scenico del quartetto ecc.). A proscenio c'è la gabbia-prigione di Amelia, rinchiusa per sottrarla alla vista di Elisabetta, affinché non sappia del suo matrimonio con Leicester che poi, messo alle strette, confesserà l'unione. L'idea è buona e soprattutto si sgombra il campo da impossibili ricostruzioni naturalistiche, ma anche dalla tentazione di goffe attualizzazioni. Mantiene in bella evidenza i nodi drammatici che sono poi quello degli incontri scontri tra i diversi personaggi: Elisabetta-Amelia, Leicester-Elisabetta, il perfido Warney-Amelia. Così fino alla soluzione finale con un'Elisabetta che nell'aria finale perdona tutti, ma viene separata dagli altri da un'enorme grata. L'unica vera prigioniera è lei, chiusa dentro il suo ruolo, con Leicester che la guarda e forse pensa che avrebbe dovuto e voluto amare la regina e non Amelia.

Riccardo Frizza, alla testa dell'Orchestra Donizetti Opera e del Coro Donizetti Opera, qui come nell'*Enrico*, ben preparato da Fabio Tartari, va sempre più identificandosi con la produzione del primo Ottocento che dirige con mano sicura, attiva nei ritmi, cruscante nelle sonorità, abile negli accompagnamenti e capace dare il giusto spazio al canto.

Jessica Pratt, Elisabetta, dà prova di essere oggi una delle migliori virtuose in circolazione. Non sempre le agilità sono superlative, ma risultano decisamente adeguate. Diremo che forse nel centro Donizetti vorrebbe più polpa e che l'entrata del primo atto è in debito di regalità alias di un fraseggio più incisivo. Ma il duetto con Amelia, quello con Leicester e l'aria finale la vedono in crescita e le valgono meritati apprezzamenti.

Carmela Remigio, cui tocca la pagina più ispirata dell'opera, «Par che mi dica ancora», che l'accompagnamento della glass harmonica rende suggestiva, è un'artista per il modo di porgere, di dire la frase, di accentare, di sposare il gesto al suono, ma ci pare che la voce sia forse meno fresca che in altre occasioni. Per Leicester il Festival mette in campo il giovanissimo Xavier Anduaga, che si cimenta con una parte di alto virtuosismo, scritta per un fuoriclasse come David. Se la cava alla grande, ma direi che è controproducente per questo esordiente azzardare paragoni poco fondati. Anduaga dovrà intanto evitare di spingere così da non perdere in omogeneità. Ma soprattutto dovrà accentare la parola e capire che il belcanto di Donizetti è espressivo. Pur snocciolando *roulades*, bisognerà dire le frasi, per andare verso quello spirito romantico che è la cifra del compositore bergamasco.

Stefan Pop è qui alle prese con una parte per bari-tenore che risolve adeguatamente, venendo a capo anche dei passi più complessi della sua aria del II atto. Completano il cast il Lambourne di Dario Russo e l'ottima Fanny di Federica Vitali.

Successo vivissimo per ambedue gli spettacoli, con i toni del trionfo per *Il castello di Kenilworth*, che al termine è stato salutato con grida sonore di giubilo e lanci di fiori a tutti gli artisti. Una festa.

Giancarlo Landini («L'opera», dicembre 2018)

Bologna

Giacomo Puccini, *La Bohème*

INTERPRETI Mariangela Sicilia, Francesco Demuro, Nicola Alaimo, Hamik Torosyan, Andrea Vincenzo Bonsignore, Evgeny Stavinsky; DIRETTORE Michele Mariotti; REGIA Graham Vick; SCENE E COSTUMI Richard Hudson; LUCI Giuseppe Di Iorio; Teatro Comunale

Il mese scorso si andava al Comunale di Bologna per sentire come se la cava in Puccini un ammirato direttore verdian-rossiniano e ritrovare la forte sintonia di un maestro della regia d'opera con situazioni di immediata presa sul reale, com'è il caso della pucciniana *Bohème*. Alla fine, rispetto ai pronostici, le parti si erano invertite. Graham Vick ha confermato il suo talento riadattando per Bologna una sua *Bohème* dal magistrale ritmo scenico e con una sola idea rivelatrice, nel finale. Il giovin direttore Michele Mariotti, invece, col suo primo Puccini ha spiazzato davvero.

Nel 1896 Arturo Toscanini diresse la prima assoluta dell'opera al Regio di Torino. E dettò la longeva chiave interpretativa: *Bohème* come *Falstaff*, la brillantezza, l'acre vitalismo, la velocità senza compromessi dei luoghi comici; il rigore "verdiano" di quelli lirici. Chi oggi non pensa alle imprese dei *bohèmiens* in quei termini? Anche Karajan, che scoprì una dimensione umbratile, onirica, la confinò nei momenti cantabili, mantenendo l'implacabile precisione ritmica in quelli goliardici. Mariotti parte da quegli spunti ma fa un passo avanti. E intinge nel clima "liberty" l'intera partitura. Più che un ingranaggio orchestrale dirige un'atmosfera.

Se la *Bohème* è un'«operazione idealizzante della memoria», come insegnava Fedele D'Amico, allora Mariotti ne ha trovato il respiro. E non è solo una questione di stacco di tempi, generalmente più lenti. E neanche soltanto della loro elasticità, irriducibile a una scansione unitaria. Qui, per esempio, l'episodio del signor Benoit si ritaglia un andamento tutto suo, al *ralenti*, come un cameo caricaturale, di pesanti ironie. Della condizione orchestrale sciolta, indulgiante, si avvantaggia invero il lavoro sui timbri strumentali, che intrecciano dialoghi inediti e toccanti con le voci, teatralmente penetranti. In progressione: perché se nel primo atto gli scambi sono elegiaci, nel secondo diventano impudichi, svenevoli, marcatamente sentimentali, ma trascinanti; nel terzo le oasi liriche – contrappo-

ste al cicaleccio brillante – sono puro incanto (il lentissimo «Vorrei che eterno durasse il verno» è immobile, davvero proiettato all’infinito). Nel quarto atto gli accenti sferzanti degli archi introducono a un «Sono andati» per nulla afasico, ma altamente tragico, fino alle perorazioni finali, che eccedono forse in improprie intenzioni “eroiche”. C’è una tendenza a coprire il palcoscenico? A volte sì, e questo aspetto andrà perfezionato, a maggior ragione di fronte a voci leggiadre e spigliate come quelle di Mariangela Sicilia (comunque una rivelazione), di Francesco Demuro (luminosa ma un po’ più sgraziata), di Nicola Alaimo (un Marcello over size ben caratterizzato), di Hamik Torosyan, di Evgeny Stavinsky (una vecchia zimarra buona, poco espressiva).

Rievocazione nostalgica della giovinezza e sensibilità per la *tranche de vie*. Dei due ingredienti imprescindibili Graham Vick dà invece più risalto all’analisi “giornalistica” dei rapporti umani. La sua “vie de Bohème” anni Novanta è peraltro giustissima, perché vera, autentica, non artefatta è quella dimensione di spensierata incoscienza che appartiene a tutte le (post) adolescenze, non esclusa quella dello stesso compositore (che la trae da Parigi pensando alla sua Milano). I particolari che ravvivano la partitura visiva sono infiniti. Come quando Rodolfo pensa di poter concludere la serata con Mimì su una brandina, ma no, forse è meglio la prossima volta.

Poi arriva il pugno nello stomaco. Quando nel finale Mimì muore e viene lasciata sola. Rodolfo scappa, impaurito. Gli altri lo seguono. Inadeguati. D’altra parte gli studenti sono cresciuti: e a questa generazione costretta a mantenersi con “lavoretti” che non permettono mai di lasciare l’appartamento squinternato e condiviso coi colleghi non si può chiedere pure di saper gestire i grandi dolori della vita. Come voleva Puccini, *Bohème* resta una tragedia senza eroi.

Andrea Estero («Classic Voice», febbraio 2018)

Giuseppe Verdi, *Don Carlo*

INTERPRETI Dmitry Belosselskiy, Roberto Aronica, Luca Salsi, Luiz-Ottavio Faria, Maria José Siri, Veronica Simeoni, Luca Tittoto; DIRETTORE Michele Mariotti; REGIA Henning Brockhaus; SCENE Nicola Rubertelli; COSTUMI Giancarlo Colis; LUCI Daniele Naldi; Teatro Comunale di Bologna

Muraglioni in oro, argento e cobalto fra Babilonia, Menfi e Persepoli, obelischi marmorei, sacelli micenei, astratti sfondi materici scavati da glifi in bassorilievo. Scatola sontuosa benché generica, simile a quella già vista nell’*Otello* sancarlino a cura dallo stesso team registico. Potranno riciclarla in economia anche per *Aida*, *Nabucco* o *Elektra*; ma dal sublime al ridicolo, si sa, non v’è che un passo. Si prenda quel trono semovente coronato da triregno papale che scarrozza avanti’-indrè il Grande Inquisitore, qui incarnato in un clone di Albus Silente, il preside di Harry Potter. Strafalcone canonico perché l’Inquisizione di Spagna rispondeva solo a Madrid, e non al Vaticano; e poi che ci fanno quei presunti frati in talare nera da gesuita? Nel *Don Carlo* l’anticlericalismo è ovvio, ma un po’ di

rigore tecnico non guasta; sennò si degrada dagli umori secolaristi di Schiller e Verdi allo stornello da osteria romagnola tipo «con le budella dell'ultimo prete». Non aiutano i costumi di Giancarlo Colis, specie i maschili con Filippo II in uniforme da dittatore cileno e Rodrigo in completino azzurro da bancario. Un po' meglio servite le signore: però se Eboli pare una bionda Marilyn molto sexy, la povera Elisabetta è insaccata in una guaina da *manola* goyesca che ne insidia il regio decoro e (ancor peggio) la libertà dei moti diaframmatici. La trasposizione storica si sfilaccia tra cinema dei telefoni bianchi, figuranti in kimono e turbante, nerboruti eretici in assetto di *bondage* sadomaso, Carbonari, diplomatici e via strambando. Movimenti? Apprezzabili quelli di massa salvo che nella scena dell'autodafé; per i solisti ognuno si arrangi come può, chi bene e chi meno. Più che cadute di stile, latitanza del medesimo.

A salvare la barca periclitante giungeva per buona sorte un Michele Mariotti alle soglie del congedo da quel teatro che durante un decennio l'ha fatto crescere di varie spanne, e viceversa. L'ex ragazzo prodigio pare ormai avviato a sfondare la barriera del belcanto in direzione del *Wort-Ton-Drama* postromantico: odoravano di Musorgskij le bombe dinamiche e le ruvide dissonanze in luoghi come «La pace dei sepolcri» o il terzetto Eboli-Carlo-Rodrigo nel second'atto. La vera regia l'ha fatta lui, dosando nell'arco lungo dei quattro atti della versione Milano 1884 le strategiche alternanze verdiane di pathos intimista e violenza, idillio e orrore metafisico. Senza perdere di vista il dettaglio e all'occorrenza concentrando la sua bacchetta laser su un singolo strumento concertante (clarinetto, violoncello).

Don Carlo è partitura d'assieme che esige solisti di cartello in tutti i sei ruoli principali, e qui il materiale non mancava; semmai andava infrenato. Gagliarde voci maschili capaci di sfondare il tetto orchestrale quelle di Roberto Aronica (Don Carlo) e Luca Salsi (Rodrigo); un trio di bassi ricco di tecnica, meditate intenzioni di fraseggio, chiara dizione, quello formato da Dmitry Belosselskiy (Filippo II), Luiz-Ottavio Faria (Inquisitore) e, non a sorpresa per chi lo conosce, Luca Tittoto (Frate). Nel reparto femminile: inatteso ma non sgradito chiasmo di colori fra Veronica Simeoni, sopranneggiante Eboli, e l'Elisabetta di Maria José Siri, più scura e intubata della tradizione. Comprimari registrati a dovere con un'unica eccezione che per degni rispetti si tace; Coro e ballerini all'altezza dell'insieme. L'eroe della serata restava comunque Mariotti, cui il pubblico dedicava sediziosi battimani. Per lui ancora un *Don Giovanni* a dicembre, e poi san Petronio provveda al "suo" Comunale.

Carlo Vitali («Classic Voice», luglio 2018)

Bolzano

Recital pianistico

Musiche di Byrd, Sweelinck, Bach, Mozart, Liszt/Busoni

PIANOFORTE Kit Armstrong; Sala Michelangeli del Conservatorio Monteverdi di Bolzano

Nell'ascolto musicale il ruolo dell'interprete ha un peso considerevole. È capace, infatti, di attrarre, condurre, indirizzare quegli schemi mentali che ciascuno di noi costruisce dentro di sé durante l'ascolto della musica e che danno luogo a pensieri ed emozioni. Se un interprete è dotato, riesce a condurci per mano attraverso quei paesaggi sonori che andranno a creare le architetture di un brano musicale. Detto in altre parole, la grandezza di un interprete si può misurare nella sua capacità di rendere intelligibile un'opera, sia essa del lontano passato o dell'ugualmente distante contemporaneità.

Il giovane pianista Kit Armstrong, pupillo di Alfred Brendel, ha voluto accompagnare il pubblico di Bolzano lungo il cammino, già praticato, del genere della fantasia, con esempi dal Cinquecento (William Byrd, Jan Pieter Sweelinck) al 1897 (*Ad nos, ad salutarem undam*, la trascrizione di Busoni dell'elaborazione di Liszt di un corale di Meyerbeer) attraversando pagine perlopiù sconosciute e che, nella maggior parte dei casi, associavano la fantasia a un altro genere principe: la fuga.

In questo viaggio guidato, il tocco di Armstrong sfoggiava due colori contrastanti. Da un lato il chiarore del pianissimo, che sapeva acquistare preziosi riflessi argentati (nell'incipit della Fantasia e Fuga in do maggiore KV 394 di Mozart come nell'ampia pagina lisztiana/busoniana); dall'altro lato l'oscurità di un registro sempre forte che nella sua fissità, a lungo andare, appiattiva la percezione sonora. La preferenza per quest'ultimo colore primeggiava nei fugati, dove Armstrong interpretava la polifonia in senso aumentato: non "tante voci" bensì "tutte le voci", producendo un affollamento sonoro spaesante. Difficile focalizzare un tema nella selva di melodie sgranate che si accompagnavano alla ritmicità di note veloci e velocissime, seppur condotte con una linea musicale lunghissima.

Considerate le caratteristiche di questa esibizione – la scelta di due colori principali in contrasto, la motricità digitale di scale e arpeggi, quasi un ricercare antico sulla tastiera, nonché la predilezione di accordi conclusivi accentuati corti e secchi, con l'esclusione sistematica dell'uso del peso del braccio – tutto farebbe

pensare a una proposta interpretativa rivolta al passato. In questo caso, ci si domanda allora perché, nella scelta alternativa dello strumento – un Bechstein al posto dei tre Steinway presenti in sala – Armstrong non abbia preferito una tastiera storica, avendo deciso di non sfruttare tutte le possibilità espressive offerte dallo strumento moderno.

Monique Ciola (www.giornaledellamusica.it, 23 marzo 2018)

Concerto sinfonico

Musiche di R. Strauss, Mozart, Verdi, Rossini, Bellini, Respighi

INTERPRETI Krešimir Stražanac, Michael Nagy; DIRETTORE Manfred Honeck;
European Union Youth Orchestra; Teatro Comunale

Giovanile, ovvero ringiovanente? La EUYO, European Union Youth Orchestra, è tornata a Bolzano con il suo carico di passione musicale under 26: lo scorso anno era diretta da Vassily Petrenko, che ha passato i 40 ma sembra un ragazzino. Quest'anno, sul podio per il primo dei due concerti bolzanini c'era Manfred Honeck, dalla presenza più compassata e l'esperienza di ben più lungo corso: ma a vederlo con la mano chiusa a pugno e braccio teso a spronare a un suono più lungo, più forte, più carico di energia, o sorridente di complicità e arguzia, sembrava anche lui un sempre giovane tra i giovani. L'atteso concerto si apriva con la Suite dal *Rosenkavalier* di Richard Strauss, tanto per mettere le cose in chiaro sulla ricchezza e il dominio assoluto dei fantastici talenti della EUYO: frasi come onde che si rincorrono, quindi pathos, movimento, tensione. Honeck teneva le briglie dell'impeto orchestrale con una direzione di grande precisione: gesto che suddivide il tempo, senza dimenticare lo slancio, anzi proprio per favorirlo, quasi a dirci che non c'è passione senza esattezza. Si partiva da un'Austria felix per poco, quella dei Valzer ironici di Strauss, e si continuava con un'Austria felix davvero, quella del Mozart delle *Nozze di Figaro*: due arie («Non più andrai» e «Hai già vinta la causa») in cui Krešimir Stražanac e Michael Nagy interpretavano rispettivamente Figaro e il Conte. Seguiva una carrellata di arie dal repertorio ottocentesco italiano, scelte non dagli hit che si cavalcano in queste circostanze, ma privilegiando pagine dalla concertazione difficile o con aperture importanti per l'orchestra, il duetto dal *Don Carlos* di Verdi, la *Semiramide* di Rossini, «Suona la tromba» dai *Puritani* di Bellini. Nel finale l'Orchestra tornava indiscussa protagonista con i *Pini di Roma* di Respighi, geometrica, stravinskiana e nettissima nella precisione dei fiati nel primo esuberante movimento, ma anche francese, con onde pastose tra archi avvolgenti e cascate di suoni dell'arpa. Pubblico in visibilio e boati di approvazione anche all'interno dell'orchestra verso i colleghi prime parti, chiamati a uno a uno da Honeck all'inchino di rito.

Emilia Campagna («L'Adige», 11 agosto 2018)

Recital pianistico

Musiche di Haydn, Schubert

PIANOFORTE Grigory Sokolov; Auditorium Haydn

Forse chi ospita un recital di Grigory Sokolov dovrebbe aggiungere una notizia in calce al programma: «Il Maestro concederà molti bis». Di solito sono sei. E nemmeno brevi. Fanno una terza parte di concerto, un bouquet eterogeneo che il pianista russo porta a termine a dispetto della gente che si alza per andarsene, affrettata o ignara, e poi si risiede repentinamente, oppure rientra in sala, per sentire quello Schubert, quel Rameau, quel Debussy che prolungano la serata, regalando una nuova emozione. Dopo ogni brano, un boato di applausi. Nelle due parti “ufficiali”, la prima dedicata a tre Sonate di Haydn, la seconda agli Improvvisi op. 142 di Schubert, Sokolov costruiva una tensione che invece gli applausi li vietava esplicitamente fino alla fine di ogni sezione. I tre Haydn – tre Sonate in modo minore, disposte non in ordine cronologico, ma in quello di una complessità crescente – erano nel segno del rigore e della fantasia: un pianismo che cavalcava pagine pensate per tastiere diverse da un moderno Steinway, e non a caso il pianoforte di Sokolov ha volutamente un suono più ovattato, più morbido degli strumenti brillantissimi a cui l’ascolto contemporaneo è abituato. Sokolov percorreva ogni meandro della scrittura haydniana con la passione di un esploratore e la passione di un narratore, dagli elementi di tensione ben costruiti alla leggerezza rococò di una volatina. In Schubert, al pianismo impeccabile si aggiungeva ulteriore espressività: uno Schubert particolarmente affettuoso cui non mancavano i risvolti drammatici. E il quarto Improvviso chiudeva il concerto con uno scatto che dalla leggerezza portava senza scampo a drammatici toni scuri. Ottimo successo del Busoni Festival, partito già qualche ora prima con il bel recital della giovane Anna Geniushene: artista promettente, premiata dalla giuria junior dello scorso Busoni, era protagonista nel chiostro dei Domenicani, luogo suggestivo dove Michelangeli amava soffermarsi. Peccato che i pianissimi brumosi che Geniushene sciorinava nella Ballate di Brahms e nelle Elegie di Busoni dovessero combattere con i freni degli autobus che nella piazza fermano e ripartono in continuazione.

Emilia Campagna («L’Adige», 19 agosto 2018)

Hannes Kerschbaumer, *GAIA – a dystopian vision*

INTERPRETE Gina Mattiello; DIRETTORE Leonhard Garms; REGIA Hannes Kerschbaumer e Gina Mattiello; SCENE e COSTUMI Natascha Maraval; ELETTRONICA, REGIA DEL SUONO E VIDEO Federico Campana; SCULTURE Aron Demetz; COREOGRAFIA E DANZA Hygin Delimat; Orchestra Haydn di Bolzano e Trento; Oper.a.20.21 della Fondazione Haydn; Teatro Comunale

C’è un compositore che sta emergendo con forza nel panorama della musica contemporanea. È Hannes Kerschbaumer, nato a Bressanone nel 1981, allievo di

Pierluigi Billone, Beat Furrer, Gerd Kühr e Georg Friedrich Haas, e ora residente a Innsbruck. Il suo linguaggio musicale si basa sulla «materialità» del suono, sulle sue distorsioni e i suoi «tarli», mescola strumenti tradizionali (trattati con vari metodi di preparazione che ne modificano il suono) con «oggetti rumorosi», usati come materie prime. Crea superfici risonanti, dove il suono diventa una presenza tangibile e fortemente espressiva, anche violenta. In *Buchstabierend* (2016) si è ispirato alle torture elencate nel testo del Protocollo di Istanbul, in *Kritzung* (2015), uno dei suoi capolavori (per viola preparata e oggetti di legno), ai graffi millenari lasciati dal lento movimento dei ghiacciai sulle rocce. A Graz l'ottimo Schallfeld Ensemble ha recentemente eseguito la prima assoluta di *Kritzung II*, nuova versione dove la viola era sostituita da un violino preparato, giocata sulla continua alternanza di vari strati dello stesso materiale manipolati con il *live electronics*, con le trasposizioni dei suoni del violino nel registro grave, con un *timestretch* granulare, con una convoluzione che modifica il suono del violino attraverso lo spettro di un tom.

In Italia Kerschbaumer si è fatto conoscere lo scorso anno a Venezia con la prima di *Minu* (diretta da Omer Meir Wellber sul podio dell'Orchestra del Teatro La Fenice), lavoro per orchestra che ha vinto il premio di composizione collegato al progetto «Nuova musica alla Fenice», e che è stato poi rielaborato per il Festival di Grafenegg, con il titolo *Schiefer*. Questa partitura deriva dalla serie di opere intitolate *Schurf*, per strumento solo, basate sull'idea di esplorare l'universo sonoro contenuto in una semplice linea, discendente o ascendente («In tempi remoti» scrive il compositore «prima delle incisioni e pitture rupestri, fenomeni naturali hanno creato linee di strana bellezza, striature lasciate dal passaggio di diverse ere glaciali succedutesi nell'arco di migliaia e migliaia di anni. L'uomo si è appropriato di questo segno elementare e lo ha sviluppato fino a farlo divenire sistema numerico e scrittura complessa»). In questo lavoro l'orchestra viene considerata come un unico strumento, come un singolo organismo capace di evocare un suono primordiale e inaudito, di svelare il terreno fertile per uno speciale tipo di «scavo sonoro».

Kerschbaumer è stato eseguito anche nell'ultima edizione del Festival Traiettorie di Parma, dal Klangforum Wien diretto da Bas Wieggers, con la prima assoluta di *Schraffur*, il cui titolo richiama l'antica tecnica del tratteggio, usata per ottenere il chiaroscuro nel disegno, nell'incisione e nella pittura, mediante un tracciato di linee parallele o incrociate, più o meno fitte. Ancora linee. Ispirandosi a questa tecnica, e utilizzando quindi movimenti continui e sovrapposizioni multiple di semplici linee di suono, il compositore altoatesino ha individuato in *Schraffur* un'idea di suono completamente nuova. Ha creato gesti musicali espressivi, dal carattere fisico, tattile, con la fisarmonica che assume il carattere di un corpo che respira, con il suo suono quasi elettronico, che sembra innescare vere e proprie ondate di suono di tutto l'ensemble, dense, sibilanti, rumoristiche.

Meno ricercata e «graffiante», più atmosferica, ma di grande efficacia drammatica è parsa infine la musica di *GAIA – a dystopian vision*, la nuova opera selezionata attraverso un concorso e messa in scena al Teatro Comunale di Bolzano nella

stagione Oper.a 20.21. L'opera racconta le torture subite dal nostro pianeta attraverso una specie di *soundscape* orchestrale, giocato su un suono oscuro, asciutto, materico, fatto di soffi, effetti ventosi, cigolii, riverberi metallici che accompagnano i lunghi accordi orchestrali. Kerschbaumer ha utilizzato un organico di 25 strumenti, con il *live electronics* e tre strumenti solisti (flauto Petzold, flauto basso e fisarmonica) capaci di creare scene sonore distinte: da quelle più cameristiche, intitolate «ricordi», affidate ai tre solisti con un po' di elettronica, a scene dal carattere quasi sinfonico, e legate ancora a fenomeni geologici o fisici (come suggerivano anche i titoli di alcune scene, come *mare di pietra* o *paesaggi di sabbia*). Scritto su testi di Raoul Schrott e Gina Mattiello, questo *Musiktheater* si ispirava al film *Homo Sapiens* (2016) del regista austriaco Nikolaus Geyerhalter (film sperimentale, senza parole, che mostra immagini di edifici distrutti, sventrati, e luoghi disabitati come Fukushima e Černobyl') per raccontare la vicenda dell'astronauta Hypatia che torna sulla terra, cerca di ricordarsi dell'umanità, ormai scomparsa, e si trova solo a contatto con figure carbonizzate. L'idea di un teatro dove tutto è interconnesso era ben resa nella sofisticata realizzazione scenica, affidata allo stesso compositore insieme a Gina Mattiello e Federico Campana. Nella scena desolata, ruvida, buia, claustrofobica (di Natascha Maraval), immersa in una coltre di fumo, angosciante immagine di un futuro post-atomico, Hypatia (interpretata dalla stessa Mattiello) recitava il suo monologo, elencava lunghe liste di minerali, si alternava con una voce registrata, si muoveva sulla scena abbracciando le sculture carbonizzate di Aron Demetz (artista altoatesino famoso per le sue opere in legno e metallo, che indagano i processi di trasformazione della materia in relazione alla forma e all'espressività della figura umana) che somigliavano ai calchi di Pompei e Ercolano. I suoni elettronici (ideati da Campana) erano sincronizzati con un complesso gioco di immagini convulse e frammentarie, proiezione di testi, fasci di luce bianca che tagliavano in orizzontale e in verticale sia il palcoscenico sia la sala, circuiti luminosi reticolari e intermittenti, effetti siderali che sembravano eclissi o esplosioni di supernove. Impressionante anche la coreografia spasmodica, spigolosa, molto ritmata del danzatore Hygin Delimat, essere carbonizzato che improvvisamente sembrava prendere vita, e intrecciava una specie di danza con la protagonista.

Gianluigi Mattietti (www.amadeusonline.net, 4 aprile 2018)

Busseto

Giuseppe Verdi, *La traviata*

INTERPRETI Isabella Lee, Raffaele Abete, Marcello Rosiello, Pasquale Scircoli, Carlo Checchi, Claudio Levantino, Enrico Marchesini, Luisa Tambaro; DIRETTORE Sebastiano Rolli; REGIA Andrea Bernard; SCENE Andrea Bernard e Alberto Beltrame; COSTUMI Elena Beccaro; LUCI Adrian Fago; COREOGRAFIE Marta Negrini; Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna; Teatro Verdi

Schiacciata nell'ultimo Festival Verdi di Parma tra le produzioni della "capitale", la *Traviata* in miniatura ideata dalla giovane squadra (Andrea Bernard, Alberto Beltrame, Elena Beccaro) uscita dal Premio europeo di regia operistica, affidata alle vincitrici del 55esimo Concorso di voci verdiane, è in scena nel mini-teatro di Busseto dov'è nata. Verrà replicata a Bolzano, ma l'emozione di vederla/ascoltarla qui non si paga. Mentre di denaro, in contati assegni o regalie immobiliari, ne gira assai nello spettacolo del regista under30 Bernard. Indifferente e anaffettiva, la sua lettura di *Traviata* è ambientata ai giorni nostri. Con richiami al modernariato nell'arredamento e alcuni oggetti. Come la cornetta Sip-Siemens da cui nell'ultimo atto la protagonista sola attende, invano come nella *Voix humaine* di Cocteau, di essere chiamata: da un amante, uno qualsiasi. Pur di scacciare solitudine e depressione curata a forza di psicofarmaci e serate falsamente rallegranti. Violetta vive (sovreccitata) e muore (una pillola in più o sbagliata?) nell'asettica galleria d'arte/sala d'aste Valery's regalatale dal precedente fidanzato o nel loft inferiore di pertinenza cui si accede con una scala a chiocciola. Non "sacrificata" né riscattata dall'amore, ma donna in carriera con segretarie e laptop, sceglie i partner a seconda degli umori e dei bisogni – Alfredo tenta di entrare per la stanza da letto nel jet-set dei suoi amanti ma resta un bamboccione-toyboy, in attesa di meglio – organizza feste trivialmente esibizioniste da cui vorrebbe fuggire per prima e si lega morbosamente a una foto-gigantografia (lei in posa erotica con aiutante maschio) che diventa l'imbarazzante «immagine de' miei passati giorni» lasciata a ricordo e "lezione" (im)morale alla famiglia Germont. Lettura aspra, un po' citazionista ma con situazioni teatrali forti (l'«È strano» attaccato tra i precedenti amanti, la rivelatrice entrata-uscita di Alfredo sul «Sempre libera», il suo arrivo mascherato alla festa, lo sfregio alla fotografia invece delle solite banconote gettate in faccia, la paura-fuga di fronte alla morte di lei) che la strepi-

tosa personalità attoriale della 27enne coreana Isabella Lee, per di più fisicamente credibile, rende acuminata. Se strega l'identificazione nel personaggio moderno e (dis)turbato, come cantante debuttante nel ruolo ha talento da vendere. Stravince con l'acustica potenziata dalla scatola-impianto scenico e mostra coraggio (nella seconda strofa dell'«Addio del passato», ad esempio) nel piegare la voce alla musica. La sua personalità fa impallidire l'acerbo ma migliorabile Raffaele Abete e l'esperto Marcello Rosiello. Trova una sponda musicale fantasiosa e piena di idee drammatiche in Sebastiano Rolli. Motivate e a volta imprevedibili: avrebbero però bisogno di un'orchestra meno sommaria e di gesti direttoriali remunerativi nel raccordare palcoscenico e buca.

Angelo Foletto («La Repubblica», 25 marzo 2018)

Cagliari

Ferruccio Busoni, *Turandot*

INTERPRETI Teresa Romano, Timothy Richards, Filippo Adami, Gabriele Sagona

Giacomo Puccini, *Suor Angelica*

INTERPRETI Virginia Tola, Enkelejda Shkoza; DIRETTORE Donato Renzetti;
REGIA, SCENE, COSTUMI E LUCI Denis Krief; Teatro Lirico

Con una scelta oggi fuori del comune (ma per la Fondazione sarda abituale), il Lirico di Cagliari ha inaugurato la stagione con la rara *Turandot* di Ferruccio Busoni, il compositore toscano di nascita e germanico di cultura e formazione: visse così tanto a Berlino da essere considerato – negli anni del becero nazionalismo – “straniero”. Unico neo dell’attesa operazione è dunque quello di aver scelto la traduzione italiana di Oriana Previtoli Gui al posto del libretto in tedesco. È vero, Busoni scrisse di aver composto le musiche di scena (1905) per una rappresentazione della fiaba di Gozzi – da cui l’opera discende (Zurigo, 1917) – pensando al testo italiano d’origine: e l’allusione alla presenza delle maschere che dialogano con l’Imperatore cinese in veneziano è un indizio dell’ispirazione linguisticamente ambigua dell’opera. Ma l’alternanza di parlato e pezzi chiusi non può non fare pensare a quella tradizione del *Singspiel* che Busoni cita con riferimenti precisi al mozartiano *Flauto magico*: la sua è l’ultima manifestazione d’amore della cultura tedesca per Gozzi.

Pensata in dittico con *Arlecchino*, a Cagliari viene data insieme alla quasi contemporanea e altrettanto centenaria *Suor Angelica*. Puntando dunque sull’incolmabile distanza tra Busoni e Puccini: e infatti questa *Turandot* non ha niente a che fare con quella pucciniana. Per Busoni l’opera è favola irrealista, in bilico tra gioco e ironia, sarcasmo e magia.

Così la sua principessa di gelo – sconfitta agli enigmi – non ha nessun problema a innamorarsi di Kalaf: la fiaba ha la meglio sul dramma. La voce piena, vigorosa, ma molto duttile di Teresa Romano le consente di passare dalle brillanzze argute agli affondi parawagneriani. Significativa anche la presenza del secondo personaggio femminile: Adelma (la brava Enkelejda Shkoza), rifiutata da Kalaf, ora si vendica rivelando a Turandot il nome dell’eroe, come una Liù macchinatrice. L’Altoum di Gabriele Sagona, l’imperatore che vuole a tutti i costi

ammogliare la figlia con l'eroe cantato con slancio e smalto da Timothy Richards, è una parodia affettuosa di Sarastro. In linea con la temperie neoclassica e ludica («La piacevole menzogna dell'opera» dice Busoni) la presenza delle loquacissime maschere, Pantalone, Tartaglia e il Truffaldino di Filippo Adami (la sua intonazione è da migliorare), protagonista di un'aria che è uno scioglilingua vocale in omaggio al Monostato mozartiano.

Il meraviglioso di Busoni non è il fiabesco-incantatorio: lo dice una partitura "antiretorica" nei colori eppure cosparsa di timbri puri e intriganti soluzioni risciacquate nelle armonie pentatoniche. Donato Renzetti ne fa una ricostruzione precisa ma un po' blanda e indistinta: manca l'individuazione e registrazione delle individualità strumentali preziose e sfingee. Nella pucciniana *Suor Angelica* al contrario il maestro abruzzese, protagonista della meritevole attenzione che il Lirico di Cagliari sta destinando negli anni a un sorprendente Novecento italiano post verista, è più sensibile e personale, appassionato, anche a costo di compromettere l'equilibrio espressivo dell'elegia pucciniana. La vocalità accesa, vibrante, di Virginia Tola non aiuta a trovare la misura che invece possiede la Zia Principessa della stessa Enkelejda Shkoka.

Il progetto di Denis Krief, autore di regia, scene e costumi, è unitario scenograficamente: una struttura lineare astratta che è il kafkiano palazzo imperiale di Pechino e il claustrofobico chiostro di Suor Angelica. Il gioco registico va invece in direzione opposta. In *Turandot* Krief ricrea l'atmosfera da spartano teatrino dell'arte e distilla un registro comico insospettato e necessario, declinandolo con movenze cabarettistiche insistenti ma non improprie. In *Suor Angelica* detta una recitazione psicologicamente viva e penetrante nel dramma umano e sociale di una suora-madre suicida, senza ignorare col sapiente gioco di luci e apparizioni la parallela dimensione estenuata e visionaria della drammaturgia d'autore.

Andrea Estero («Classic Voice», aprile 2018)

Paul Hindemith, *Sancta Susanna*

INTERPRETI Tanja Kuhn, Anastasia Boldyreva, Tiziana Carraro

Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*

INTERPRETI Tiziana Caruso, Anastasia Boldyreva, Marcello Giordani, Sebastian Catana, Tiziana Carraro; DIRETTORE Marco Angius; REGIA Gianfranco Cabiddu; SCENE Benito Leonori; COSTUMI Marco Nateri; LUCI Vincenzo Carpineta; Teatro Lirico

Un dittico insolito: il breve atto unico di Paul Hindemith del 1922, che ancora alla fine degli anni Settanta creò notevoli polemiche quando debuttò al Teatro dell'Opera di Roma, accoppiato con *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni, una delle opere più amate dal pubblico cagliaritano (e non solo!). Senza dubbio, *Cavalleria* è stata presentata con *Sancta Susanna* (che debuttava a Cagliari) per ragioni di biglietteria; tuttavia, il Teatro è riuscito a dare coesione all'operazione

con la concertazione e l'allestimento scenico. Marco Angius, direttore d'orchestra che si dedica principalmente al teatro moderno e contemporaneo, ha dato un piglio "espressionista" a *Cavalleria Rusticana*, opera che nelle direzioni consuete inizia con tratti quasi verdiani e termina sfiorando l'espressionismo; ma una *Cavalleria* "espressionista" era già stata offerta da Dimitri Mitropoulos in alcune esecuzioni al Metropolitan Opera House di New York nel 1959/60, ora ascoltabili in cd e online. *Sancta Susanna* rappresenta uno dei momenti più alti del periodo espressionista dell'allora giovanissimo Hindemith. Lavorando con un enorme organico, Angius ha però, in alcuni momenti, coperto la voce non molto potente della protagonista Tanja Kuhn.

Sotto il profilo scenografico, l'impianto unico di Benito Leonori serve, con pochi aggiustamenti, le due opere: un grande spazio all'aperto, adatto al palcoscenico del Lirico cagliaritano, con a destra la cappella del convento di *Sancta Susanna* che diventa la chiesa di *Cavalleria* e così via. Nella scena e nei costumi di *Cavalleria* si è volutamente dato un tocco sardo (c'è anche una miniera di carbone) piuttosto che siciliano: un omaggio all'isola in cui viene rappresentata questa nuova produzione.

Sancta Susanna richiede tre voci (un soprano e due mezzì) e un piccolo coro (femminile), oltre a prevedere un breve intervento di due attori. Tanja Kuhn, la protagonista, conosce a fondo la parte e la declina con accortezza, ma – come detto – ha un volume esile per il vasto Lirico di Cagliari. La sovrasta la Clementia di Anastasia Boldyreva. Tiziana Carraro è un'efficace vecchia suora.

In *Cavalleria* ha riscosso applausi a scena aperta Marcello Giordani, tenore generoso anche se non sempre accurato. Gli era accanto Tiziana Caruso, una Santuzza piena di fuoco e di grandi capacità attoriali. Bravi Anastasia Boldyreva (Lola), Tiziana Carraro (Mamma Lucia) e Sebastian Catana (Alfio). Il pubblico ha applaudito *Sancta Susanna* e tributato ovazioni a *Cavalleria*.

Giuseppe Pennisi (www.rivistamusica.com, 22 maggio 2018)

Catania

Mario Garuti, *Lucenti Aita*

INTERPRETI Beatrice Binda, Ezio Donato; DIRETTORE Gennaro Cappabianca;
REGIA Ezio Donato; MASCHERAZIONI Bottega Cartura; Teatro Massimo Bellini

«Pulsioni terrene / rivolte all'aldilà»: in questo distico di *Lucenti Aita* s'intravede la chiave della storia della martire patrona di Catania, cui il Teatro Massimo Bellini ha voluto meritoriamente dedicare lo sforzo di una prima assoluta (soggetto di Ezio Donato, libretto di Armando Lazzaroni) composta da Mario Garuti, eseguendola nei giorni di svolgimento della nota festa cittadina. *Lucenti Aita* è in sostanza un oratorio, più lirico che drammatico: la diegesi si concentra nella narrazione dell'*historicus* – e, alla fine, personaggio antagonista – recitante (ancora Donato, che cura pure la *mise-en-espace*) e si riverbera nei passaggi del coro meno orientati a metri poetici brevi e rimati (singolarmente mescolanti registro popolare, oggettuale e metastasiano); in Agata, il registro poetico ha la tinta costante del mistico, con tutte le sfumature di ambivalenza terreno-celeste che esso comporta, e che trovano un puntello negli antefatti così come nei sadici dettagli del martirio (una parata di antichi dipinti, proiettati sul fondale del palcoscenico, ce li rammentano a onta delle espressioni sublimite della Santa). Per la musica di Garuti, che ricordavamo in passato fortemente materica, si può chiamare in causa senz'altro il post-minimalismo quale attuale area di riferimento. Gli spigoli della materia rifanno capolino in alcuni dettagli della scrittura strumentale (oltre che nelle percussioni, nelle stratigrafie non scopertamente modulari) e soprattutto nelle plastiche soluzioni vocali-corali: il coro è continuamente articolato in densità e massa grazie a un sistematico, variegato ricorso ai soli e alla riflessione della parola in isocronie puramente fonetiche. Un particolare plauso va rivolto dunque al Coro del Teatro Massimo Bellini, ottimamente istruito da Gea Garatti Ansini, per aver sostenuto con solidità il probante impegno affidatogli e con pertinenza la funzione mediatrice tra le istanze liriche e drammatiche del lavoro. La vocalità della solista (la duttile e brava Beatrice Binda) sceglie – un po' come il libretto – una determinata ma sintetica linea di condotta, quella del canto diatonico e a emissione perlopiù naturale, spesso sostenuto dal basso solo pizzicato, in una chiara allusione stilistica. Il risultato complessivo, a parte qualche eccessiva ridondanza di materiali vocali all'inizio e qualche estenuazione verso la fine, è

convincente e più volte fascinosa (ad esempio, la bella conclusione in anti-climax). Nell'esecuzione, anche l'Orchestra, diretta da Gennaro Cappabianca, ha – non senza tribolazioni – fatto il suo.

La festa di Sant'Agata è ricorrenza molto sentita a Catania, anzitutto a livello popolare-devozionale, ma non solo: il battesimo di una nuova, vasta composizione musicale poteva essere snobbata dalla città, nel fiorire di iniziative culturali perfino in contemporanea. La presenza di pubblico è stata invece buona, e con esito cordiale oltre la mera cortesia: un incoraggiamento per il Teatro – speriamo – a non tralasciare in futuro proposte analoghe.

Alessandro Mastropietro (www.giornaledellamusicaitalia.it, 5 febbraio 2018)

Vincenzo Bellini, *Adelson e Salvini*

INTERPRETI José Maria Lo Monaco/Gabriella Sborgi, Kamelia Kader, Lorena Scarlata, Carmelo Corrado Caruso, Francesco Castoro, Clemente Antonio Daliotti, Giuseppe De Luca, Oliver Purchauer; DIRETTORE Fabrizio Maria Carminati; MAESTRO DEL CORO Luigi Petrozziello; REGIA Roberto Recchia; SCENE Benito Leonori; COSTUMI Catherine Buyse Dian; LUCI Alessandro Carletti; Teatro Massimo Bellini

L'opera d'esordio (1825) di Vincenzo Bellini, *Adelson e Salvini*, è andata in scena al Teatro Massimo Bellini, nella prima versione scritta per gli studenti del Real Collegio di Musica di San Sebastiano in un assetto drammaturgico "alla francese" (dialoghi recitati alternati ai numeri cantati); è la versione che le più recenti ricerche sulle fonti rendono quasi del tutto completa, e allo stesso tempo perfino più "autorevole" della seconda versione (coi dialoghi tutti in recitativo cantato, tra le altre differenze). L'impianto semiserio poggia da un lato sul rapporto amicale tra i due personaggi maschili del titolo, innamorati della stessa donna (ma la loro posizione sentimentale è del tutto asimmetrica, per feedback e status) e convergenti verso una possibile tragedia anche a causa di una serie di equivoci, dall'altro sul personaggio dialettale-napoletano – basso buffo – di Bonifacio Voccafrolla, aiutante di Salvini (che è pittore). L'opera, di cui è ancora in preparazione presso Ricordi l'edizione critica (utilizzata, per l'esecuzione catanese, allo stadio attualmente raggiunto), dimostra sulla scena qualità di rilievo nei concertati, dialogici o riflessivi; qualità – volendo – sorprendenti, ma fino a un certo punto, se si considera che la conduzione drammatico-musicale dei pezzi d'assieme era forse il "mestiere" più prezioso per un operista di scuola peninsulare, e il suo più sensibile indice di maturazione. Certo, non mancano le gemme melodiche, che Bellini non lasciò rinserrate dentro il lavoro giovanile: la Romanza di Nelly si trasfonderà nel notissimo «Oh! Quante volte, oh! quante» di Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*; ma l'altra romanza di spicco, quella pre-finale di Salvini, s'impone anzitutto per essere l'ultimo, intenso snodo patetico-drammatico, prima dello scioglimento positivo della vicenda (il pittore crede ancora di aver ucciso involontariamente ma imperdonabilmente l'amata, in un generoso tentativo di liberarla da un rapi-

mento e restituirla all'amico), e anche per la bella virata finale in tonalità maggiore: il suasivo melodismo passa – in quanto tale – su un piano subalterno alla valenza drammaturgica e pure la slanciata Sinfonia, reimpiegata in *Il pirata*, ha in *Adelson e Salvini* quasi tutti i suoi ganci tematici entro il successivo sviluppo musicale dell'azione.

L'allestimento catanese ha ripreso la regia del 2016 di Roberto Recchia, con cast interamente nuovo: elemento scenico ricorrente, l'immagine dipinta in forma di quadro, presente perlopiù in dimensioni macroscopiche di fondali e quinte mobili; essa allude alle scene in cui si svolgono gli atti (i primi due, nel bosco di Lord Adelson) stagliandovi contro i personaggi come figure animate dei quadri stessi, oppure (il ritratto femminile nella grigia scenografia del terzo atto) al pensiero fisso dei due amici; peccato che il suggello al lieto fine, con la discesa di un foto-ritratto familiare sdoppiato con figuranti dal vivo, sia probabilmente caduto tardi in scena, confondendo e strozzando la conclusione.

Le prove interpretative più notevoli sono sembrate appannaggio del giovane Francesco Castoro (un Salvini da tenore lirico-leggero) e di Josè Maria Lo Monaco nel ruolo di Fanny, entrambi nitidi e solidi, soprattutto nel fraseggio e nella fonnesi delle parole cantate, e ottimi nelle rispettive romanze. Carmelo Corrado Caruso ha saputo scolpire molto bene, anche attorialmente, il personaggio di Lord Adelson, come molto bene se l'è cavata Clemente Antonio Daliotti nel ruolo buffo in napoletano, caratterizzato senza calcare la mano. Tutti comunque, anche gli interpreti (Kamelia Kader, Lorena Scarlata, Giuseppe De Luca, Oliver Purchauer) positivamente riusciti nei restanti ruoli minori, vanno elogiati per l'impegno e i risultati convincenti nella recitazione, modalità d'espressione mai semplice da sbrigare nell'alternanza col canto, e qui complicata dall'ampiezza dei dialoghi e dalla lingua d'epoca.

Fabrizio Maria Carminati ha diretto con la consueta sicurezza ed eleganza l'Orchestra del Teatro Massimo Bellini, il cui Coro – maschile – si presentava oggi guidato da un nuovo Maestro: qualcosa da rodare, c'è ancora.

Alessandro Mastropietro (www.giornaledella musica.it, 25 settembre 2018)

Como

Giuseppe Verdi, *Otello*

INTERPRETI Francesco Anile, Sarah Tisba, Angelo Veccia, Caterina Piva, Oreste Cosimo, Nico Franchini, Shi Zong, Massimiliano Mandozzi; DIRETTORE Jacopo Rivani; Orchestra 1813; MAESTRI DEL CORO Giuseppe Califano, Alberto Maggiolo, Giorgio Martano, Mariagrazia Mercaldo; Coro 200.Com, Coro voci bianche del Teatro Sociale di Como; REGIA Silvia Paoli; SCENE Federico Biancalani; COSTUMI Giulia Giannino; LUCI Alessandro Carletti; Piazza Verdi

Al sesto anno di «opera partecipata», a Como c'era bisogno di un azzardo forte. A dimostrare che una straordinaria idea resta tale a dispetto della resa artistica meno limpida. Mettere sui leggi dei cittadini-appassionati-coristi amatori che dal 2013 rispondono in massa all'appello di «200.Com Un progetto per la città» lo spartito di *Otello* di Verdi, anche se con qualche accomodatura, significa (sapere di) rischiare. E che il progetto ha vitalità sociale e umana da tutelare: a prescindere. Le oltre duecento voci che da dicembre studiano «Fuochi di gioia» sono la realtà e lo scopo: il modello-utopia ragionata “partecipato” è nel sangue e nel calendario cittadino. Conta meno come andrà questa sera e martedì, nelle repliche di *Otello* nell'Arena del Teatro Sociale. Per volere bene a questa “interpretazione” che mette un po' d'ansia esecutivamente ma che fa della passione musical-corale smodata e condivisa una ragione di fascino e di unicità spettacolare, basta vedere come gli oltre duecento “mangiano” con gli occhi la bacchetta del direttore Jacopo Rivani, dagli schermi, e cercano l'attacco amico dei preparatori mescolati tra loro pur di non perdere ritmo e intonazione. Restando “a tempo” nelle azioni sceniche collettive che il numero di partecipanti rende inedite e toccanti. Senza sconti per il luogo e la massa esorbitante da governare (il bello del “partecipare” è anche muoversi tra il pubblico, truccarsi, indossare costumi) la regia di Silvia Paoli alterna belle soluzioni di massa (il finale del III atto rende a meraviglia il “non voler credere ai propri occhi” degli astanti) e cura significativa dei dettagli. A parte l'ossessione iniziale per Desdemona-bambina-santino, sul palcoscenico-ring al centro dell'insolito spazio all'aperto, la regia non sbaglia un gesto. Rappresenta con umanità, realistica esasperazione e commozione l'inquieto rapporto tra Otello e Desdemona. Belle le posizioni per duetto, quartetto e inatteso, fortissimo, il finale. Poiché la com-

pagnia vocale (Francesco Anile, Sarah Tisba, Angelo Veccia, Oreste Cosimo e Caterina Piva) vale, la narrazione drammatica verdiana prende alla gola.

Angelo Foletto («La Repubblica», 30 giugno 2018)

Firenze

Ottorino Respighi, *Suite pour instruments d'archet et flûte; Mélodie et Valse caréssante*

Dmitrij Šostakovič, Sinfonia n. 11

FLAUTO Roberto Fabbriciani; DIRETTORE Alpesh Chahuan; Maggio Musicale Fiorentino; Opera di Firenze

Concerto barocco

Musiche di Bach e Vivaldi; VIOLINO e DIRETTORE Stefano Montanari; L'Estravagante; Saloncino del Teatro della Pergola

L'offerta musicale a Firenze è sostanziosa. In una città che conta meno di 400.000 abitanti, si intrecciano e a volte si accavallano le stagioni della nuova Opera di Firenze, sede del Maggio Musicale Fiorentino, i numerosi appuntamenti degli Amici della Musica presso il Teatro della Pergola e le attività di diverse altre istituzioni, per esempio le rassegne concertistiche e le altre iniziative dell'Opera del Duomo. Non solo il fiorentino ghiotto di musica, dunque, ma anche il viaggiatore interessato può contare su una proposta vasta e variegata, che comprende pure un *unicum* da poco realizzato: il Centro intitolato a Franco Zeffirelli e dedicato all'imponente produzione del celebre uomo di teatro e regista cinematografico.

In un lungo weekend nel capoluogo toscano abbiamo ascoltato due notevoli concerti: il primo all'Opera, con il giovane Alpesh Chahuan sul podio per Respighi (solista il versatile e impeccabile flautista Roberto Fabbriciani) e Šostakovič; il secondo alla Pergola, dove il gruppo L'Estravagante ha eseguito pagine di Bach e Vivaldi e Stefano Montanari si è prodotto con brillante maestria nel doppio ruolo di violinista e direttore.

La nuova Opera di Firenze, inaugurata alla fine del 2011, sorge accanto alla storica stazione Leopolda, ai giorni nostri nota in particolare per l'ospitalità a convegni politici. Lo stile architettonico del teatro non trova tutti unanimi, ma l'acustica della grande sala da 1800 posti è del tutto soddisfacente. Abbiamo ascoltato uno dei concerti del ciclo Šostakovič, in corso fino a giugno, nel quale vengono eseguite tutte le 15 sinfonie del compositore di San Pietroburgo. Il nono concerto del ciclo, diretto dall'anglo-indiano Alpesh Chahuan, comprendeva la n. 11 preceduta da due composizioni giovanili di Ottorino Respighi in prima as-

solata. I due pezzi, la *Suite pour instruments d'archet et flûte* P. 57 e la *Mélodie et Valse caréssante* per flauto e archi P. 42, appartengono alla prima fase compositiva del musicista bolognese e contengono in nuce alcune peculiarità della sua musica strumentale successiva; la loro grazia e freschezza ha trovato piena realizzazione nella direzione accurata di Chahuan e negli interventi solistici, limpidi e puntuali, dell'ottimo Roberto Fabbriciani.

La brevità dei due brani di Respighi faceva poi spazio alla monumentale durata – circa un'ora e dieci minuti – della Sinfonia n. 11 op. 103 di Dmitrij Šostakovič. Scritta nel 1957, sottotitolata «L'anno 1905» e intesa generalmente come rappresentazione della strage di lavoratori perpetrata in quell'anno davanti al Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, su ordine dello zar Nicola II, durante la prima Rivoluzione russa, fu in realtà ispirata dalla Rivoluzione ungherese del 1956, come lo stesso compositore rivelò in seguito. Nella sua complessa costruzione si trovano fra l'altro trasfigurati nove canti rivoluzionari che Šostakovič conosceva bene, per averli più volte sentiti intonare in famiglia.

Fin dalla tetra atmosfera che impronta l'inizio del brano (il primo movimento, un Adagio, si intitola «La piazza del Palazzo»), con archi in *pianissimo*, arpe e timpani, seguiti dalle trombe che innalzano un vivido richiamo poi ripreso dai corni, si definisce la precisa volontà dell'autore di evocare il clima di quei giorni, tra la trepida attesa, la carica della cavalleria sulla folla, una marcia funebre e l'angoscia del finale. Tanto che questa sinfonia, che ottenne subito un grande successo in Russia e valse al compositore il premio Lenin, viene da alcuni considerata fin troppo descrittiva, «la colonna sonora di un film senza il film». Ma tale giudizio è apparso troppo riduttivo e impietoso di fronte alla prova di Alpesh Chauhan.

Ventottenne in rapida ascesa e attuale direttore principale della Filarmonica Arturo Toscanini di Parma, Chauhan ha già riscosso grandi successi in patria e altrove. Gli si ataglia lo slogan che Jacques Séguéla coniò nel 1981 per François Mitterrand, *la force tranquille*. Il direttore di Birmingham mostra infatti un esemplare e pacato dominio della massa orchestrale – che gli risponde con una prestazione di alto livello – anche nei punti più turbolenti della vasta e composita partitura, di cui plasma i caratteri con evidenza scultorea. Un'interpretazione di prim'ordine, salutata con entusiasmo dal folto pubblico presente in sala.

Il Teatro della Pergola, nella via omonima, è tra i più leggiadri e antichi d'Italia. La sala principale e il saloncino, dotato di un'acustica tale da aver ospitato in passato importanti registrazioni discografiche, sono le sedi principali degli spettacoli programmati dalla Fondazione Teatro della Toscana, ma anche dei numerosi appuntamenti degli Amici della Musica di Firenze. Nell'ambito della loro stagione abbiamo assistito alla pregevole esibizione del gruppo L'Estravagante, forte di una assidua presenza nelle sale concertistiche e di diverse uscite discografiche. Il leader dell'ensemble – anzi, verrebbe da dire il frontman, visto il suo stile rock: pantaloni di pelle e orecchino – è Stefano Montanari, violinista di vaglia che non ha accantonato il suo strumento nonostante il successo che sempre più riscuote come direttore d'orchestra in Italia e all'estero; ne fanno parte inoltre la violinista

Maria Grokhotova, il violoncellista Francesco Galligioni e il clavicembalista e organista Maurizio Salerno che, indisposto, è stato sostituito a Firenze dal valentissimo Roberto Loreggian.

Il bel suono dell'Estravagante, il mirabile impasto strumentale che gli è caratteristico, così come la proprietà stilistica, la fantasia interpretativa e il brillante stile esecutivo, sono stati affinati in anni di amicizia e di lavoro comune e, come lo stesso Montanari afferma, «il divertimento in musica» è l'idea portante dell'ensemble. Tutti fattori evidenti nel programma «Stavaganze armoniche» dedicato a sonate di Bach e di Vivaldi in alternanza, basato su un'affascinante «combinazione di struttura, forma, inventiva e stravaganza», per dirla sempre con Montanari. Un concerto, in definitiva, di grande interesse e godibilità a cui il pubblico, non oceanico ma partecipe, ha tributato molti meritatissimi applausi.

Patrizia Luppi (www.lesalonmusical.it, 14 febbraio 2018)

Paul Hindemith, *Cardillac*

INTERPRETI Martin Gantner, Gun-Brit Barkmin, Ferdinand von Bothmer, Pavel Kudinov, Johannes Chum, Jennifer Larmore, Adriano Gramigni; DIRETTORE Fabio Luisi; REGIA Valerio Binasco; SCENE Guido Fiorato; COSTUMI Gianluca Falaschi; LUCI Pasquale Mari; Maggio Musicale Fiorentino; Opera di Firenze

Per la serata inaugurale dell'81° Maggio Musicale, l'Opera di Firenze confeziona uno spettacolo degno della gloriosa tradizione del più antico festival italiano. Bene peraltro che torni a essere festival a tutto tondo e non segmento di stagione semplicemente più fitto di musica di altri, quale era diventato nel recente passato. *Cardillac* di Paul Hindemith è opera rara e attraente. Un thriller che muove dalle psicosi di un orafò/serial killer che uccide i clienti per reimpossessarsi delle proprie "opere d'arte". Il soggetto si deve alla visionarietà di E.T.A. Hoffmann, capace nel 1818 di prefigurare con decenni di anticipo una tematica che sa d'Espressionismo. E in odore di Espressionismo è l'opera di Hindemith, riproposta nella versione primitiva del 1926. In tal senso è molto, molto discutibile la regia di Valerio Binasco che rappresenta la vicenda nei termini di un naturalismo che, per quanto ben realizzato, predilige la cronaca nera all'indagine psichica. Ancor prima che attacchi l'orchestra, per dire, si assiste a uno dei delitti della serie. Ma spiace che lo spettacolo si astenga dall'offrire al pubblico, numerosissimo, un'ipotesi plausibile sull'origine di tanta sistematica violenza.

Musicalmente, però, le originali peculiarità della scrittura di Hindemith, che sa essere infuocata con un'orchestra cameristica (per distribuzione delle parti più che per numero di leggi), che spacca l'armonia pur restando nella tonalità, che spinge la vocalità ai limiti dello sfinimento, sono messe a nudo dalla lettura lucidissima di Fabio Luisi: una lettura appassionata ma senza incorrere nel rischio della retorica teatrale poiché ai tipici arabeschi polifonici di Hindemith è sempre garantita la necessaria trasparenza. Può tutto questo, Luisi, perché Orchestra e Coro offrono una prova di livello e perché il cast è formidabile. Gun-Brit

Barkmin (Figlia), Ferdinand von Bothmer (Ufficiale), Jennifer Larmore (Dama), Johannes Chum (Cavaliere) e soprattutto il protagonista Martin Gantner uniscono lo smalto vocale, l'attitudine scenica e la proprietà stilistica di un cast che non si riesce a immaginare meglio assemblato. Ampio successo. Si chiude questa nota critica con il ricordo di Wolfgang Sawallisch a 5 anni dalla scomparsa, perché fu tra i sommi interpreti di questa mirabile partitura.

Enrico Girardi («Corriere della Sera», 7 maggio 2018)

Paul Hindemith, *Cardillac*
Opera di Firenze

C'è un problema sicurezza in città. Tanti omicidi. Un solo colpevole, inafferrabile. Probabile si tratti di un killer seriale: tutte le vittime sono clienti dell'orafo Cardillac. La gente vive nel terrore. E in effetti si respira un clima pesante in *Cardillac*, l'opera di Paul Hindemith che ha inaugurato il Maggio Fiorentino. Accade perché fra il suonare dell'orchestra e il cantare dei personaggi non esiste comunicazione. In buca agisce un ingranaggio automatico disinteressato alla scena, un formicolio meccanico di contrappunti e fugati innescato da un Bach redivivo. Sopra, le ugole vorrebbero quasi dispiegarsi in melodie espansive da melodramma, il tenore cerca perfino acuti acchiappa-applausi, ma ogni tentativo risulta sterilizzato. Incolmabile è il divario tra i due piani, e la somma produce un che di straniato e subdolo. D'altronde la partitura data al 1926, pieno Espressionismo. E anche se davvero espressionista non è, perché l'oggettività della scrittura tiene a freno trepidazioni e intemperanze psichiche, vi si avvicina.

Con asciutta crudeltà ne traccia i contorni Fabio Luisi, che dirigendola avvia l'incarico da bacchetta principale del Maggio. I pochi archi sono vessati dai molti fiati, dai bramiti del controfagotto, dai tremendi gorgoglii del basso tuba, dall'oboe filiforme e stizzoso, dal sax libidinoso. La puntasecca di una musica novecentesca priva d'anima, che non getta intorno ombre lunghe o sguardi torvi, ma si trincerava dietro le formalità barocche. E proprio in tal modo suscita l'immagine di una Germania colta e sofisticata prossima alla degenerazione. Secondo quanto traspare anche dalla regia di Valerio Binasco, esordiente nella lirica con una prova che sa ben misurare il suo raggio d'azione. L'allestimento, con scene di Guido Fiorato e costumi di Gianluca Falaschi, vuole far venire a galla un po' dell'Italia d'oggi, perché non si dimentichi che il teatro parla sempre al presente. Ecco allora la folla alla ricerca del capro espiatorio che si avventa su un vagabondo di colore, lo scaccia, lo malmena, sebbene un pretino provi a dargli una mano. Società marcia perfino in chi la governa. Perché il re che visita la bottega dell'orafo non è che un sovrano sbracato da tardo impero.

Viceversa, Martin Gantner incarna un Cardillac d'acciaio. E certo uno con una voce così potente e risonante di emozione non può essere un'anima nera. Eppure l'omicida è lui, incapace di separarsi dalle sue creazioni; colpisce pure Jennifer Larmore, belcantista d'un tempo qui ritratta come una diva di cabaret sul viale

del tramonto. Però Cardillac è anche vittima. Di una sacra follia, lo dice il libretto. Come può dunque il popolo ergersi a suo giudice? Quel popolo carnevalesco e indecente, volgare nell'aspetto e nel comportamento, che alla fine lo lincia. Strepitoso, di Gantner, il duetto con il tenore Ferdinand von Bothmer. Pure lui ugola da paladino senza macchia e senza paura. Insieme i due fanno scintille. E dinanzi a loro la figlia del protagonista innamorata del tenore (Gun-Brit Barkmin, pure cantante maiuscola), dolente e candida com'è, pare una borghesuccia da nulla, dedita ad accudire il papà che la disdegna e ad adorare il giovanotto in divisa, vocalmente prestante.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 13 maggio 2018)

Šostakovič, Sinfonia n. 5

Brahms, Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra

PIANOFORTE András Schiff; DIRETTORE Zubin Mehta; Opera di Firenze

Pare cristallo che, se appena sfiorato, potrebbe spezzarsi. L'uomo fragile dal passo incerto non è il solito Zubin Mehta, quello conosciuto in tanti anni al Maggio. Eppure il leone resta tale anche se ferito, e la sua maestà continua comunque a rifulgere. In effetti, una volta sul podio, Mehta torna a essere come una volta. Gesto raccolto, essenziale, ma non meno efficace. Sabato, nel secondo dei due concerti fiorentini che ne hanno segnato il rientro in un teatro dopo mesi di cure, si è confrontato con la Quinta sinfonia di Šostakovič e il Concerto per piano n. 1 di Brahms. Solista András Schiff, che però non ha l'affondo adatto. Servirebbero braccia energiche capaci di sbalzare la pietra e di levigarla come marmo. Lui invece, dal tocco raffinato, specchio di mondo interiore meno corrugato di quello di Brahms, rischia di farsi soggiogare dall'orchestra. Non nel secondo tempo, ma nel primo sì, che il direttore rende di un titanismo smisurato, con i timpani ad annunciare la fine del mondo. Di Šostakovič, poi, Mehta offre una lettura superba: dietro la maschera di ferrea impassibilità che il compositore indossa nella sinfonia offerta al totalitarismo sovietico in ammenda alle sue intemperanze artistiche, sussulta una tensione emotiva dilaniante, che si manifesta attraverso la menzogna di sonorità corrusche e magnetiche, scigno d'umor nero. Forse una delle interpretazioni più profonde di Mehta con il Maggio. E il pubblico, in piedi, lo abbraccia con battimani lunghissimi.

Gregorio Moppi (firenze.repubblica.it, 2 luglio 2018)

Giuseppe Verdi, *La battaglia di Legnano*

INTERPRETI Marco Spotti, Giuseppe Altomare, Vittoria Yeo, Giuseppe Gipali, Giada Fresconi, Egidio Massimo Naccarato, Niccolò Ayroldi, Min Kim, Adriano Gramigni, Rim Park; DIRETTORE Renato Palumbo; REGIA Marco Tullio Giordana; SCENE E LUCI Gianni Carluccio; COSTUMI Francesca Livia Sartori e Elisabetta Antico; Maggio Musicale Fiorentino; Opera di Firenze

Nella Roma senza papa del gennaio 1849, prossima a sperimentare la Repubblica del triumvirato Armellini, Mazzini e Saffi, Giuseppe Verdi porta in scena il Risorgimento con *La battaglia di Legnano*. Attualità travestita da passato: nella Lega lombarda in lotta contro il Barbarossa si riflette l'Italia d'allora intenzionata a liberarsi dal giogo straniero. Sul momento acclamato, questo titolo verdiano è stato poi tra i meno ripresi, vivente l'autore e dopo.

Al Maggio Fiorentino, dove soltanto una volta la *Battaglia* è capitata in cartellone quasi sessant'anni fa, ne è stato affidato l'allestimento al regista cinematografico Marco Tullio Giordana, di fatto esordiente nella lirica, se si esclude un lontano *Elisir d'amore* a Trieste guastato dagli scioperi. Il suo spettacolo pare un melodramma all'ennesima potenza, omaggio al tempo che fu: barbe finte, spadoni sguainati, i germani in armatura, i lombardi straccioni, il soprano che canta con la mano sul cuore. Come nelle figurine Liebig. È una scelta consapevole quella di Giordana e di Gianni Carluccio, scene e luci, rispettosa del libretto alla lettera; forse la più sensata per rendere comprensibile una vicenda in cui la storia politica del Medioevo e il suo portato simbolico per l'immaginario risorgimentale si intrecciano a questioni private. Ossia alle angustie sentimentali di una donna, Lida, che ha sposato il baritono Rolando credendo morto in battaglia l'amato tenore Arrigo, invece vivo e vegeto. Comunque lui, patriota valoroso, da ultimo toglierà il disturbo e spirerà da eroe.

Al principio Lida (Vittoria Yeo) è fasciata da un abito candido di moglie e madre immacolata. Figura esile come un giunco, un tantino glaciale, il suo canto d'avorio è saldo, tirato a lucido, la parola scolpita. Quando le si presenta davanti il redivivo Arrigo (Giuseppe Gipali) che le squilla in faccia impropri per essersi maritata, il giunco si piega, potrebbe spezzarsi. Nel terzo atto l'abito è rosso, ampio, arioso, e quel che prima in lei era algido ora scotta. Sa essere fragile e altera allo stesso tempo. Assai determinato pure Rolando (Giuseppe Altomare). Il tono del guerriero geloso gli si addice, mentre non riesce ad ammorbidire il vocione in teneri sentimenti paterni. Eppure il momento in cui benedice il figlioletto è un quadro suggestivo: gli poggia la mano sulla testa, Lida inginocchiata accanto, e Arrigo osserva, non visto, la famigliola da metà di una scalinata.

Sul podio, Renato Palumbo accetta il passo spedito che Verdi pretende, rimarca l'energia garibaldina sprigionata dalla musica, ma non evita di confrontarsi, e risolvere con autorevolezza, con quanto di ricercato sta nel colore sinfonico, nel rapporto teso fra emozioni individuali e scene d'assieme.

Gregorio Moppi («Amadeus», luglio 2018)

Adriano Guarnieri, *Infinita tenebra di luce*

INTERPRETI Livia Rado, Clara Polito, Gregory Bonfatti, Salvatore Grigoli; OTTAVINO Roberto Fabbri; DIRETTORE Pietro Borgonovo; ContempoArtEnsemble; REGIA Giancarlo Cauteruccio; Maggio Musicale Fiorentino; Teatro Goldoni

A Firenze l'intensità del lirismo di *Infinita tenebra di luce* di Adriano Guarnieri ha conquistato il pubblico del Teatro Goldoni. Questo lavoro, commissionato dal Maggio Musicale Fiorentino (che torna alle sue migliori tradizioni di apertura alle novità), si può idealmente collegare a *Fammi udire la tua voce*, che si era ammirato nel settembre scorso allo Sperimentale di Spoleto: entrambe sono opere da camera, con quattro voci e un piccolo gruppo strumentale, "azioni liriche" basate su testi poetici e legate a una dimensione di teatro immaginario, onirico, «tutto di situazioni interiori» (Guarnieri), con una scrittura che, senza perdere l'originalità del rapporto con la materia sonora che appartiene alla poetica del compositore, muove alla ricerca di una maggiore trasparenza, a Firenze ancora più evidente che a Spoleto. L'ossimoro *Infinita tenebra di luce* è di Rilke (*unendliches Dunkel aus Licht*), viene da una delle *Poesie alla notte* che, scritte nel 1913-14, si intrecciano con le prime *Elegie duinesi*. Rilke le raccolse in un quaderno del 1916 per l'amico scrittore Rudolf Kassner e le pubblicò poi isolate, non come ciclo unitario. Nella pubblicazione italiana di questa raccolta, a cura di Mario Specchio, il compositore ha trovato un Rilke che nessuno aveva mai messo in musica e ne ha scelto brevi frammenti seguendo l'intrecciarsi dei temi poetici dell'amata, della notte (momento privilegiato per aprire spazi indicibili di conoscenza e di luce nell'oscurità) e dell'angelo (presente nelle *Elegie duinesi*). Per definire l'ampio respiro lirico di questo Guarnieri si può parlare di «tormentata oscillazione tra pulsione erotica e sublimazione cosmica» come aveva fatto Mario Specchio a proposito di Rilke: diciotto sezioni come un flusso continuo alternano gli interventi dei solisti e del gruppo strumentale, i momenti di addensamento e rarefazione, le accensioni incandescenti e le sospese contemplazioni.

I soprani Livia Rado e Clara Polito, il tenore Gregory Bonfatti, il baritono Salvatore Grigoli, la voce recitante Fulvio Cauteruccio e i musicisti del Contempo-ArtEnsemble (cui si è aggiunto verso la fine il bravissimo Fabbriani all'ottavino) hanno tutti offerto una bella prova, guidati con la consueta sicura sensibilità da Pietro Borgonovo. La concezione di regia, scene e luci era di Giancarlo Cauteruccio, che ha consentito ai cantanti di sedere leggendo la musica e ha lavorato essenzialmente su proiezioni di poetica suggestione, prevalentemente astratta come era auspicabile.

Paolo Petazzi («Amadeus», agosto 2018)

Giuseppe Verdi, *Macbeth*

INTERPRETI Luca Salsi, Vittoria Yeo, Francesco Meli, Riccardo Zanellato, Antonella Carpenito, Riccardo Rados; DIRETTORE Riccardo Muti; Maggio Musicale Fiorentino; Opera di Firenze; in forma di concerto

Firenze e il *Macbeth* sono legati a doppio filo. Qui, nel 1847, alla Pergola, andò in scena la prima versione del *Macbeth*, l'opera più rivoluzionaria di Verdi. L'edizione del 1865 completò il progetto, ma non cancellò quanto a Firenze era già stato espresso.

Oggi al nuovo Teatro del Maggio Musicale Riccardo Muti ne offre un'esecuzione storica, talmente profonda e perfetta, come mai si era ascoltato. Complici il 50esimo anniversario del debutto del Maestro nella città, dove ebbe inizio la sua gloriosa carriera (18 giugno 1968, concerto con Sviatoslav Richter) e il mai interrotto feeling con le masse artistiche del Teatro fiorentino, si è realizzata una serata di altissimo livello, quale raramente capita.

È innegabile che ci sia tra Muti e Verdi un rapporto privilegiato, che gli anni hanno reso sempre più complesso, profondo, per certi versi totalizzante. Nella ricerca inesausta dei segreti della partitura, nella volontà del Maestro di penetrarla, ponendosi al servizio dell'Autore, nel desiderio di sviscerare il rapporto tra la parola e il suono, che governa la poetica verdiana, di carpirne il segreto, di realizzare quello che si legge nelle memorabili lettere che il compositore dedica a *Macbeth*, la partitura si è rivelata a Muti come non è accaduto con nessun altro.

Da qui deriva un'esecuzione così precisa, meticolosa, scrupolosa che si trasforma nella più completa delle interpretazioni. Con questo *Macbeth* Muti sembra dirci che l'interpretazione altro non sia se non la perfetta realizzazione di quanto il compositore ha previsto. Dentro un'intelligente fedeltà, che richiede acutezza di ingegno e autentica volontà di adesione, si attua l'interpretazione stessa. Ogni segno, ogni accento è ricondotto al significato di una drammaturgia che solo la musica rende vera.

La tensione e la coerenza narrativa non conosce il benché minimo cedimento nell'arco dei quattro atti. Canto e musica vivono in perfetta simbiosi. Ogni sillaba suona al posto giusto, a cominciare dai recitativi, curati con attenzione certosina. Vorrei, però, sottolineare il III atto, di cui Muti esegue anche i ballabili, scegliendo la versione parigina. Il Maestro ci fa capire in che misura Verdi abbia qui realizzato un teatro totale, dove canto declamato, melodia, interventi sinfonici, passi corali superano i limiti tradizionali dell'opera.

Tutto questo, come si è anticipato, avviene in virtù di un'Orchestra in stato di grazia, eccezionale nella realizzazione di ogni dettaglio – proprio nel terzo atto lascia sbigottiti la trasparenza diafana delle sonorità che accompagnano il coro «Ondine, silfidi». Il Maestro stesso richiama l'attenzione su tanta maestria e, non smettendo di dirigere, si volta verso il pubblico e con chiaro cenno indica che gli esecutori stanno dando vita a qualcosa di straordinario. Ogni battuta meriterebbe una segnalazione; dagli archi che rabbriviscono nei momenti di terrore al gioco dei legni nel creare il clima fantastico proprio del *Macbeth*, dai trasalimenti dinamici dal pianissimo al fortissimo, dai tellurici crescendo dei concertati, dall'allargarsi della melodia nel preludio del I atto e in quello della scena del sonnambulismo, dai momenti liberatori dei due citati concertati. Solo Muti sa fare suonare la melodia verdiana in questo modo, solo dal suo gesto essa si lascia governare in tale maniera. Per non parlare degli interventi di un Coro che ha cantato in maniera mirabile, creando momenti di viva emozione, a cominciare da «Patria oppressa». Un Coro che, preparato da Lorenzo Fratini, si lascia modellare dal Maestro e ora piange le sventure di Scozia, ora commenta atterrito i delitti dei tiranni, ora esulta trionfante per la loro caduta.

Il cast riunito ha il pregio primo e maggiore di essersi affidato completamente al Maestro e tramite lui a Verdi. Così hanno scelto non di essere cantanti e di esibirsi per mostrare ampiezza di fiati, abilità di filati, forza degli acuti, ma di trasformarsi in artisti che vivono il dramma dentro la musica, in ogni accento, seguendo con scrupolo le indicazioni. Su tutti si è, però, imposto Luca Salsi che, guidato dal rigore di Muti, ha piegato i suoi splendidi mezzi a un'esecuzione che nulla concede alla mera esibizione, che cerca nel suo strumento le giuste sonorità, gli accenti richiesti, che si allarga nella melodia di «Pietà, rispetto, onore», che ora si fa violenta, ora dubitante, ora intensa, come si richiede a un guerriero, e ora ripiegato, come si addice a un uomo vinto dalla vita. Non ha mancato l'appuntamento Vittoria Yeo, che ha superato brillantemente anche il momento più difficile della partitura, alias «La luce langue», dove le richieste di Verdi, in termini di tessitura, si fanno ancora più esigenti di quanto già non siano. Riccardo Zanellato e Francesco Meli, Banco e Macduff, hanno dato un prezioso apporto, siglando le rispettive arie con un'esecuzione partecipata. Completavano degnamente il cast la Dama di Antonella Carpenito, il Malcom di Riccardo Rados, il Domestico di Vito Luciano Roberti, il Medico di Adriano Gramigni, il Sicario di Giovanni Mazzei, l'Araldo di Egidio Massimo Naccarato, la Prima apparizione di Nicolò Ayroldi, la Seconda apparizione di Pietro Beccheroni e la Terza apparizione di Arianna Fracasso.

Due cose rimarrebbero da fare. Descrivere la presenza di Muti sul podio, il suo modo di dirigere, il suo gesto elegante, incisivo. Gli basta alzare una mano, ripiegarsi verso l'Orchestra, guardare il Coro, indicare uno strumento piuttosto che un altro per ottenere dei risultati che hanno dello stupefacente e che al semplice racconto sembrano incredibili.

Al termine il maestro ha ringraziato le masse del Maggio, che hanno realizzato una serata di questo livello; ha poi rivolto un appello al pubblico, perché tutti si facciano promotori dell'iniziativa di riportare in Santa Croce le spoglie mortali di Luigi Cherubini, oggi a Parigi, al Cimitero del Père-Lachaise.

Mi auguro che la serata venga messa in disco, conservata e diffusa. *Macbeth* non è mai stato diretto e concertato in questo modo. Verdi non ha mai avuto la fortuna di ascoltarne una simile. Ne sono sicuro.

Giancarlo Landini («L'opera», settembre 2018)

Matteo Franceschini (aka Tovel), *The Act of Touch* per pianoforti e live electronics
PERFORMERS Matteo Franceschini (live electronics), Jacopo Mazzonelli, Eleonora Wegher; Gamo International Festival; Le Murate, Sala Ketty La Rocca

Esistono pianoforti verticali monotasto. Li assembla l'artista trentino Jacopo Mazzonelli da vecchi strumenti che a nessuno interessano più: ne snellisce un bel po' i fianchi lasciando loro la capacità di produrre un solo suono. Questi pianoforti sono sette, uno per ogni nota della scala. Hanno vita propria come installazioni, ma all'occorrenza possono riprendere a suonare. È successo l'altro giorno

alle Murate, per il Gamò, e la performance *The act of touch* di Matteo Franceschini, pure lui d'origine trentina. Con l'autore, al comando dei live electronics, agivano Eleonora Wegher e lo stesso Mazzoneggi impegnati a toccare i pianoforti nei modi piú diversi. La composizione, tutta scritta in partitura, nulla di improvvisato, è un oggetto sonoro di fattura formale quasi classica per quanto è simmetrica, ponderata. Una struttura che aspira a una sfericità levigata e tuttavia racchiude situazioni musicali in tumulto espressivo. Il legno dei pianoforti viene accarezzato, ticchettato, sfregato, i tasti sono sollecitati a emettere la propria nota. Addirittura, grazie a dei sensori che convertono il rumore in suono pianistico, ritmi percossi sul coperchio superiore degli strumenti si traducono in melodie. E, sempre, l'elettronica trasforma ogni atto in un'entità timbrica avvolgente, o esplosiva, oppure furiosa come discomusic.

Momento poetico quando i due performer si prendono cura del dorso ligneo di un piano appoggiandovi i loro diapason: sembrano medici intenti ad auscultarne i polmoni.

Gregorio Moppi (firenze.repubblica.it, 3 dicembre 2018)

Genova

Marco Tutino, *Miseria e nobiltà*

INTERPRETI Alessandro Luongo, Valentina Mastrangeli, Martina Belli, Alfonso Antoniozzi, Fabrizio Paesano, Francesca Sartorato, Andrea Concetti, Nicola Pamiò; MIMI DEOS; DIRETTORE Francesco Cilluffo; REGIA Rosetta Cucchi; SCENE Tiziano Santi; COSTUMI Gianluca Falaschi; LUCI Luciano Novelli; Teatro Carlo Felice

Non più la fame e la povertà della Napoli di fine Ottocento, ma quelle dei giorni difficili del dopoguerra e del referendum istituzionale del 1946: su libretto di Luca Rossi e Fabio Ceresa, liberamente ispirato all'omonima commedia di Eduardo Scarpetta, resa celebre dal film con Totò, la nuova opera di Marco Tutino, *Miseria e nobiltà*, scritta su commissione della Fondazione Teatro Carlo Felice, è andata in scena a Genova in un allestimento coprodotto con il Teatro Verdi di Salerno.

Tutino infarcisce la sua opera di melodie orecchiabili, anche in tempo di valzer o tarantella, un po' colonna sonora e un po' musical, su cui aleggiano forti memorie pucciniane. Presentata dallo stesso compositore come una nuova "opera buffa", sia pur adattata a una più sfumata sensibilità moderna, in realtà l'opera trabocca sentimentalismo: la povertà, la fame, il ragazzino pseudo-orfano, la mamma lontana, il "sacrificio dell'onore" della moglie al fine di ridare un posto di lavoro al marito, poi da questi, ignaro del motivo, sbattuta fuori di casa. Poco di buffo, molto di drammatico o, meglio, patetico, mentre il comico appare stemperato in momenti circoscritti.

La regia di Rosetta Cucchi, contrariamente a precedenti occasioni (l'involgarito *Don Giovanni* di un paio d'anni fa), si è rivelata stavolta più equilibrata, rispetto al testo e alla musica, senza deleterie "invenzioni", centrando bene i momenti comici, come la celebre scena degli spaghetti, e cifrando di credibile realismo la recitazione dei cantanti, in un contesto ben rifinito dalle scene di Tiziano Santi e dai costumi di Gianluca Falaschi. Interpreti tutti all'altezza dei propri ruoli: da citare almeno Alessandro Luongo (Felice Sciosciammocca), Valentina Mastrangelo (Bettina), Martina Belli (Gemma) e Alfonso Antoniozzi (Don Gaetano), mentre il direttore Francesco Cilluffo ha ottenuto appropriati riscontri da Orchestra e Coro del Teatro. Caldi applausi da un pubblico forse convinto di doversi misurare con chissà quale "astruseria moderna", sollevato di fronte a una più "domestica" partitura.

W. Edwin Rosasco («Amadeus», aprile 2018)

Giuseppe Verdi, *Aida*

INTERPRETI Svetla Vassileva, Marco Berti, Judit Kutasi, Angelo Veccia; MIMI e DANZATORI DEOS; DIRETTORE Andrea Battistoni; REGIA Alfonso Antoniozzi; VIDEOSCENOGRAFIA Monica Manganelli; COSTUMI Anna Biagiotti; LUCI Luciano Novelli; COREOGRAFIE Luisa Baldinetti; Teatro Carlo Felice

Nonostante la stagione d'opera e balletto 2018-2019 al Teatro Carlo Felice avesse già preso il via in ottobre con *An American in Paris* su musiche di Gershwin – ben tre i musical in cartellone quest'anno! – la sua inaugurazione ufficiale si è tenuta il 2 dicembre con una nuova produzione di *Aida* di Giuseppe Verdi, allestimento affidato per la regia ad Alfonso Antoniozzi, con il problema di risolvere “in agilità” la messa in scena di un'opera che richiede tradizionalmente un impegno scenico certo non indifferente.

Si è scelto di puntare totalmente sulle videoscenografie firmate da Monica Manganello, vero tratto distintivo di questa produzione, che ha fatto piazza pulita di ogni elemento scenico, a esclusione dell'esile impalcatura che, nel finale, innalza Amneris sugli appena “tombati” Aida e Radames. Per il resto, palcoscenico sgombro e campo libero all'inventiva della videoscenografa, che ha combinato l'ambientazione antico-egizia con la ricerca di un impatto visivo forte, benché scorporato da ogni “fisico” supporto: esito anche soggiogante, quando ne scaturisca un disegno complessivo di incombente grandiosità, meno efficace quando suppone di dover a ogni costo “riempire” di luci in movimento preludio e cambi di scena o quando le immagini volgono a uno stile *fantasy* un po' troppo da *cartoon*.

Antoniozzi non sfrutta la possibilità, certo non semplice, ma in sé stimolante, di sviluppare espressivamente una gestualità e una spazialità liberate da ogni ingombro scenico, ripiegando invece sulle personali consuetudini dei cantanti. Molto belli i costumi di Anna Biagiotti, soprattutto quelli dei personaggi principali, mentre alle “selvagge” coreografie di Luisa Baldinetti è toccato l'onere di sostenere la “scena del trionfo”, con qualche mugugno dal pubblico, qui sempre in attesa di fasti e splendori.

La direzione musicale era di Andrea Battistoni, più preoccupato di trascinare il pubblico (peraltro riuscendovi) forzando i decibel del tessuto orchestrale che di definire con dettagliata consapevolezza le raffinatezze di scrittura del Verdi maturo. Orchestra ligia alle indicazioni e Coro in miglioramento, quando non costretto a forzature. Svetla Vassileva, al suo difficile debutto nella parte, si è dimostrata una comunque compresa, sensibile Aida; Marco Berti è stato un Radames quasi costantemente stentoreo, Judit Kutasi ha impersonato un'Amneris di convincente caratura drammatica e Angelo Veccia, Amonasro, ha più che onorevolmente assolto al suo ruolo. Calorosi applausi per tutti.

W. Edwin Rosasco («Amadeus», febbraio 2019)

Lugo

Antonio Maria Bononcini, *Arminio*

INTERPRETI Raffaele Giordani, Giulia Bolcato, Alessandro Ravasio, Enrico Torre, Valeria Girardello, Benedetta Corti; DIRETTORE Rinaldo Alessandrini; Concerto Italiano; Festival «Purtimiro»; Teatro Rossini; in forma di concerto

Capolavoro riscoperto: spesso tale formulazione è poco più di un'iperbole da ufficio stampa; tuttavia ben si conviene a questo *Arminio*, una partitura del 1706 che Rinaldo Alessandrini ha riesumato dagli archivi della cappella di corte degli Asburgo. Non tanto a causa della sua forma: il lavoro soddisfa tutti i parametri delle «feste teatrali» che a quel tempo la corte viennese consumava a dozzine. Più stimolante è la rinnovata conoscenza con un compositore come Antonio Maria Bononcini, sempre vissuto all'ombra di quel suo geniale fratello Giovanni Battista che fu messo fuori gioco da dubbi affari finanziari e accuse di plagio. Anche il libretto si rivela di alta qualità: Pietro Antonio Bernardoni appartiene al novero dei più abili poeti cesarei che Vienna importava dall'Italia per consolidare i legami fra Tevere e Danubio con strumenti di propaganda culturale. Come *Kaiser* del Sacro Romano Impero di nazione germanica, i loro datori di lavoro si pretendevano eredi non soltanto degli antichi Cesari, ma anche di quei capi barbari che – come Hermann il Cherusco, alias Arminius – avevano combattuto accanitamente contro Roma.

Era quindi obbligatorio che il coro finale predicesse un luminoso futuro alla dinastia asburgica. Dedicatario dell'*Arminio* era il giovane Giuseppe I, un fervido melomane che all'occasione componeva nello stile di Alessandro Scarlatti. L'opera di Bononcini junior doveva naturalmente rispecchiare i gusti dell'Imperatore-Sole secondo un codice linguistico degli affetti musicali che combinasse una sequenza di arie col da-capo, recitativi accuratamente lavorati, alto magistero contrappuntistico e una ricca tavolozza strumentale. Gli undici elementi di Concerto Italiano, diretti al cembalo da Alessandrini, vivacizzavano il tessuto orchestrale con virtuosistici assoli affidati a violino, violoncello, oboe, flauto diritto e fagotto. Tra i solisti vocali – tutti in grado di padroneggiare ruoli speziati di acrobatiche *roulades*, ardui cromatismi e raffinate sincopi nella migliore tradizione belcantista – meritava la palma il contralto Valeria Girardello (Segimondo), mirabile per agilità e proiezione. Impressionanti anche il soprano Giulia Bolcato

(Tusnelda) e il controttenore Enrico Torre nel ruolo titolare. Nel ruolo dell'odioso traditore Segesto, il basso Alessandro Ravasio intonava con sicurezza salti di due ottave, interminabili note tenute e lunghi passaggi di semicrome.

Unica riserva critica: qualche maggior coraggio nell'ornare le sezioni di da-capo non avrebbe certo guastato. Davvero si pensa che l'odierno pubblico non si lasci più rapire dalla florida pirotecnica vocale? Quale sbaglio! Due sere prima, il mezzosoprano Marta Fumagalli aveva dimostrato il contrario davanti allo stesso pubblico, interpretando con tecnica impeccabile una Galatea liberissima in punto di ornamentazione nella serenata händeliana *Aci, Galatea e Polifemo* (versione napoletana Hwv 72); applauso da condividersi col direttore Vanni Moretto che le lasciava libere le briglie. Un momento culminante in questa terza edizione del Festival barocco «Purtimiro» di Lugo.

Carlo Vitali («Opernwelt», novembre 2018)

Macerata

Wolfgang Amadeus Mozart, *Il flauto magico*

INTERPRETI Giovanni Sala, Guido Loconsolo, Valentina Mastrangelo, Lucrezia Drei, Eleonora Cilli, Adriana Di Paola, Tetiana Zhuravel, Manuel Pierattelli, Antonio Di Matteo, Paola Leoci; DIRETTORE Daniel Cohen; REGIA Graham Vick; SCENE e COSTUMI Stuart Nunn; LUCI Giuseppe Di Iorio; Macerata Opera Festival; Arena Sferisterio

È l'avvenimento teatrale dell'estate, e non solo italiana, il *Flauto magico* ribelle dello Sferisterio di Macerata. Scelto da Graham Vick per raccontare la rabbia, la solitudine dell'ultimo Mozart: il suo essere al di fuori di ogni convenzione. Con un disperato desiderio di parlare a tutti, popolare e anche beffardo, infantile, carnale e scurrile. Ma sublime. Le continue invenzioni, in corsa, del regista e mago fantasista, nell'enorme e ostico spazio dell'Arena all'aperto, avrebbero potuto confezionare almeno una ventina di *Zauberflöten* diverse. Lui invece ne assembla una sola, dove si arriva in fondo un po' stremati, con qualche dubbio, un no, ma un enorme senso del teatro. Vivo.

Diciamo subito che per il regista inglese il palcoscenico non è mai un luogo di favolette o di assicurazioni. Tanto più se l'opera si presenta – apparentemente – come una *Zauberoper*, ossia categoria dell'irreale. Già dall'attacco Vick ci rimette coi piedi a terra: il famoso serpente (ah, quanta simbologia) che aggredisce il principe Tamino a inizio partitura (dove lui, ancor più simbolicamente, sviene) diventa una ruspa. Una bella ruspa, gialla, presa dalla strada. In un teatro normale non ci sarebbe mai stata, e qui grazie ai novanta metri orizzontali di palcoscenico ci sta alla perfezione. Dietro di essa sveltano tre totem, simboli del potere contemporaneo: la Torre di Francoforte con la luce dell'euro, un cubo col simbolo della Apple, la Basilica di San Pietro con una scintillante croce.

Sono le tre porte della *Zauberflöte*, in esplicita rivisitazione. Tamino vi batte per entrare, ma verrà ricacciato. Non sono porte neutre, perché all'interno, nella essenziale scenografia di Stuart Nunn, nascondono rispettivamente un arsenale di missili, con tanto di timer che conta minaccioso alla rovescia, e una enorme statua della Madonna, con la bocca vistosamente bendata da un fazzoletto arancione. La ruspa inghiotte Tamino, lo salvano le tre Dame, che fuoriescono in tuta dalla buca della strada. Da qui usciranno buona parte delle magie dello spettacolo, salvo Pa-

pagena: eh, troppo facile. Vick non ci casca... E la fa spuntare da un bidone della spazzatura, che è ben presente a decoro dei lati della scena, a far da palizzata a due accampamenti di profughi, o rom, o chissà, comunque brulicanti come formicai, con tanto di auto parcheggiate e in continuazione riparate e lustrate.

È da questo doppio formicaio che escono in palcoscenico, a ondate perfettamente calcolate e disegnate con superba maestria di teatro, le famose cento comparse di Macerata. Magnifiche, con incredibili varietà di parlato. Famose perché Vick ne ha subito parlato come dell'elemento centrale di questa nuova regia, che segnava il suo debutto allo Sferisterio e che portava qui per la prima volta il concetto di opera partecipata, nato dal teatro per i bambini, oggi nuovo filone sperimentale, col pubblico nel contempo spettatore e attore. Non a caso nel secondo atto di questo *Flauto* gli astanti venivano invitati ad alzarsi in piedi e a cantare due brevi frasi col coro dei sacerdoti, all'iniziazione. E le migliaia dello Sferisterio si alzavano, cantavano. A dimostrazione del sottile margine tra libertà e dittatura. Dove basti un Sarastro qualsiasi col microfono in mano perché la massa segua, senza ribelli (o quasi).

Perciò inquieta il pensiero interpretativo di Vick. La sua non è una favola allegra. Infatti non si ride quasi durante le tre ore di spettacolo. Nemmeno quando Papageno entra tra le sedie in platea vestito da pollo, giallo, perché non è più "l'uccellatore", ma un comune *deliver*, che fa consegne di cibo a domicilio. E non c'è magia, nel senso comune di abbaglio, con una Regina della Notte in impermeabile beige, come un'impiegata della City. Ci sono però almeno un paio di colpi di tecnica scenica, memorabili: gli enormi occhi di Pamina, costruiti a vista dalle comparse, e naturalmente il finale, che non si dovrebbe svelare, per salvare la sorpresa degli spettatori a venire e dunque saltino la parentesi (crollano le tre torri, fragorose).

Qual è il dubbio: il *Flauto* in italiano, perché la traduzione metrica di Fedele d'Amico è più arcaica del tedesco. Qual è il no: Pamina. La sua aria del secondo atto è di morte, non di seduzione. E non ci dica Graham che sono la stessa cosa... Qual è il limite: l'audio, soprattutto l'Orchestra, corretta, anzi molto più corretta del solito la Regionale delle Marche sotto la direzione del giovane Daniel Cohen. Ma esile, in una partitura che vuole essere sinfonica, e diventerà modello del teatro tedesco. La compagnia è intenzionalmente di voci tutte italiane, con nessuna stella, di attori più che cantanti, come forse fu ai tempi di Schikaneder. Tanti applausi, tanti buu. E un infinito interminabile discutere, dopo, tra le strade di cotto di Macerata.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 22 luglio 2018)

Martina Franca

Nicola Vaccaj, *Giulietta e Romeo*

INTERPRETI Leonardo Cortellazzi, Leonor Bonilla, Raffaella Lupinacci, Paolletta Marrocu, Vasa Stajkic, Christian Senn; MIMI Alessio Arzilli, Andrea Belacicco, Alessandro Colaninno, Cristiano Parolin, Marco Risiglione, Jacopo Sorbini; DIRETTORE Sesto Quatrini; Orchestra Accademia Teatro alla Scala; Coro del Teatro Municipale di Piacenza; REGIA Cecilia Ligorio; SCENE Alessia Colosso; COSTUMI Giuseppe Palella; LUCI Luciano Novelli; Festival della Valle d'Itria; Palazzo Ducale

La 44esima edizione del Festival della Valle d'Itria si apre nel segno del belcanto con *Giulietta e Romeo* di Nicola Vaccaj e la curiosità che ha preceduto l'esecuzione del raro titolo cede il passo a una piacevole sorpresa.

Tragedia per musica su libretto di Felice Romani, l'opera fu eseguita per la prima volta al Teatro della Canobbiana di Milano il 31 ottobre 1825. L'edizione proposta al Valle d'Itria, realizzata secondo la revisione sull'autografo di Ilaria Narici e Bruno Gandolfi, aggiunge un tassello importante al percorso culturale del Festival che ancora una volta compie un recupero storico e musicale nel duplice intento di rivalutare e ricollocare in repertorio un'opera di notevole pregio.

L'opera di Nicola Vaccaj, compositore e anche didatta assai noto per il suo *Metodo pratico di canto italiano per camera in 15 lezioni*, evidenzia già nelle battute iniziali le sue qualità più peculiari. L'assenza di una ouverture introduce con immediatezza la storica vicenda d'odio fra Capuleti e Montecchi in una narrazione musicale intensa che nell'allestimento in scena al Palazzo Ducale di Martina Franca è affidata al maestro Sesto Quatrini, talento musicale in piena ascesa. Alla guida dell'Orchestra Accademia Teatro alla Scala, Quatrini conferisce alla musica di Vaccaj una efficace intenzione espressiva, sottolineando con dovizia di sfumature le raffinatezze belcantistiche di cui la partitura è sapientemente permeata. Ai personaggi Vaccaj affida pagine impegnative, in cui spesso il canto è sostenuto da interventi strumentali di struggente bellezza; anche il coro ha un ruolo incisivo nei momenti più suggestivi della narrazione.

In piena sintonia con il pathos musicale si muove la regia di Cecilia Ligorio che punta, con molta efficacia, a mettere in luce il dolore, il lutto che, tralasciando l'incanto dell'incontro e dell'innamoramento di Giulietta e Romeo, nel raccon-

to di Romani caratterizza la vicenda fin dall'inizio. Le scene di Alessia Colosso e i costumi di Giuseppe Palella, valorizzati dal gioco di luci ideato da Luciano Novelli, ben assecondano le scelte di regia. Al nero dei costumi dei Capuleti, dei segugi che minacciosi e a fauci aperte non lasciano spazio a nessuna intesa fra le due famiglie, delle donne i cui costumi evocano tradizioni mediterranee, si contrappone il bianco dei Montecchi, e di Romeo. La scena è dominata da un muro (che protegge, ma soprattutto separa), esterno di palazzo Capuleti, sul quale si affaccia una stanza sospesa. È lì che Giulietta si rifugia ribellandosi con tutte le sue forze alle nozze con Tebaldo che suo padre Capellio ha deciso per lei. Quando la stanza sospesa si chiude, quello stesso muro si trasforma nel sepolcro dove, nel suggestivo finale d'atto in cui il canto raggiunge vette sublimi, Giulietta e Romeo vanno incontro alla morte.

Del successo che ha accolto l'opera di Vaccaj ampio merito si deve alla pregevole compagine vocale che ne ha messo ben in luce i tratti belcantistici.

Giulietta e Romeo trovano in Leonor Bonilla e Raffaella Lupinacci (*Romeo en travesti*) due interpreti di magistrale bravura, sia vocale sia scenica. Meritevole di apprezzamento è la prova di Leonardo Cortellazzi nel ruolo di Capellio e di Christian Senn il quale conferisce vigore espressivo a un personaggio non semplice qual è Lorenzo nella vicenda. A essi si affiancano Paoletta Marrocu nel ruolo di Adele, moglie di Capellio e madre di Giulietta, e Vasa Stajkic in Tebaldo. Ottima anche la presenza vocale e scenica del Coro del Teatro Municipale di Piacenza preparato da Corrado Casati.

Gabriella Fumarola («Avvenire», 15 luglio 2018)

Alessandro Scarlatti, *Il trionfo dell'onore*

INTERPRETI Rachael Jane Birthisel, Erica Cortese, Raffaele Pe, Federica Livi, Francesco Castoro, Nico Franchini, Patrizio La Placa, Suzana Nadejde; DIRETTORE Jacopo Raffaele; PROGETTO TEATRALE Eco di fondo; REGIA Giacomo Ferrara, Libero Stelluti, Giulia Viana; SCENE Stefano Zullo; COSTUMI Sara Marcucci; Festival della Valle d'Itria; Masseria Palesi

Le vicende del *Trionfo dell'onore*, unica commedia composta da Alessandro Scarlatti, che torna in scena al Festival della Valle d'Itria a trecento anni esatti dalla sua prima rappresentazione, trovano uno spessore drammaturgico di straordinaria intensità nell'allestimento realizzato con grande intelligenza da Eco di fondo, magnifico collettivo artistico capace di rendere credibile una vicenda altrimenti complessa e la cui trama e ambientazione "popolare" potrebbe portare, se non controllata, a cadute di stile. L'opera costituisce in più di un aspetto l'archetipo del *Don Giovanni*, i cui *tòpoi* sono già ben presenti, solo che qui il Dissoluto non è "punito" ma "pentito" e quindi perdonato dopo l'ammissione delle proprie colpe.

Alla Masseria Palesi va in scena la commemorazione, a cinquant'anni dalla scomparsa, di Riccardo Albenori, libertino seduttore ucciso da Erminio fratello di Leonora, una delle sue ultime conquiste e che aspetta un figlio da lui, ce

lo dice il necrologio all'ingresso della corte. Sono presenti il figlio, la moglie e il nipotino Arcangelo; in un'atmosfera straniante le lancette del grande orologio iniziano a girare al contrario, vorticosamente, proiettando il bimbo, accompagnato da un capotreno-controllore del tempo, indietro di mezzo secolo. Il palco e la corte si animano; sulla piazza la locanda della vecchia Cornelia e la bottega-furgone di Flaminio prendono vita e il bimbo assiste da spettatore non passivo alle ultime vicende del nonno Riccardo, che somiglia al James Dean di *Gioventù bruciata*, in jeans e giubbotto di pelle da motociclista, in compagnia dell'amico Rodimarte e inseguito da Leonora incinta, dall'altra amante abbandonata Doralice e da Erminio che cerca vendetta. Arcangelo guarda, il padre-capotreno lo rassicura con la sua presenza e fino alla fine non interviene nelle vicende che culminano con l'uccisione di Riccardo per mano di Erminio. Riccardo, morente, ammette le sue colpe e chiede perdono trovando redenzione; qui Arcangelo interviene, operando sulla linea temporale e di fatto modificandola. Un bimbo non può accettare la morte e salva il nonno, portando la vicenda a uno scioglimento felice. Le lancette dell'orologio riportano il tempo al presente, il viaggio onirico termina, scompare il capotreno, torna il padre, la piazzetta si svuota, nonna Leonora raccomanda al nipotino di non dimenticare e il padre, prendendolo per mano, lo guida all'interno della Masseria dove sta per iniziare la cerimonia reale, intima, alla quale il pubblico non è invitato.

I tre registi Giacomo Ferrà, Libero Stelluti e Giulia Viana conducono il pubblico, che occupa una platea che avvolge il piccolo palcoscenico offrendo una molteplicità di punti di vista oltre a quello frontale, dentro il sogno di Arcangelo e lo fanno in punta di piedi, coinvolgendolo progressivamente. L'intero spazio della corte è utilizzato e teatralizzato; gli agili elementi scenici di Stefano Zullo diventano parte integrante dell'azione, come l'Apecar di Flaminio trasformato in rifugio e via di fuga o la porta laterale che diventa l'uscita della stazione ferroviaria alla quale approdano i "forestieri" alla ricerca di Riccardo. Il palco principale è riservato all'osteria di Cornelia, fulcro dell'azione. Lo studio sui caratteri è minuzioso e ulteriormente sottolineato dai costumi di Sara Marcucci, perfetti nella loro miscela fra primo Settecento, evidente nei tessuti, e gli anni Sessanta del secolo scorso.

La coppia buffa, ovvero il vecchio Flaminio dalle ascelle esplosive e la decrepita e vogliossissima Cornelia, ruolo *en travesti* dall'alito alcoolico e letale, è trattata con garbo ove non con tenerezza; gli altri trovano ciascuno la propria misura e dignità.

Irresistibili la Doralice-fattucchiera e Rosina, servetta che procede quasi sempre a passo di Gagliarda, come perfettamente risolti sono l'ipercinetico Riccardo-Dean e il suo sodale Rodimarte, arruffone ma capace di gesti nobili, e il vendicativo ma malinconico Erminio. Jacopo Raffaele, complice l'Ensemble barocco del Festival della Valle d'Itria, pone in luce lo splendore della partitura scarlattiana esaltandone in una concertazione minuziosa il rigoglio dell'invenzione melodica, le dinamiche ammiccanti, i ritmi che rimandano alla danza. Giovane e agguerrita la compagnia di canto, composta in larga parte da allievi dell'Accademia di Belcanto "Rodolfo Celletti".

Nel ruolo del protagonista Rachael Jane Birthisel esibisce una vocalità sicura e un'interpretazione sempre credibile, così come Erica Cortese dà voce e corpo a una Leonora dolente e combattiva, come sarà la mozartiana Elvira. Federica Livi tratteggia con sapide pennellate una Doralice convincentissima e Suzana Nadejde risolve benissimo la sua Rosina caratterizzandola in ogni aspetto. Ottimo Francesco Castoro, abile nel conferire a Flaminio il giusto equilibrio tra comico e serio; perfetta la Cornelia debordante, nonché bisnonna della donizettiana Mamm'Agata, di Nico Franchini, che solo a guardarlo mette di buon umore. Bravo Patrizio La Placa, che coglie con acume la personalità sfaccettata di Rodimarte, rendendola pienamente sia nel canto sia nella recitazione. Sugli scudi l'Erminio di Raffaele Pe, che plasma la voce in una gamma di accenti ricca e meditata e ammantata il personaggio di nobiltà, ulteriormente accentuata nell'aria di baule interpolata, «Caldo sangue», dallo scarlattiano *Sedecia*, cantata con rattenuto trasporto e colori maliosi e disperati.

Straordinario il gruppo di attori e danzatori, Francesca Angelicchio, Donato Demita, Giacomo Ferrà, Francesco Argese, Libero Stelluti, Giulia Viana, Tania Vinci e Maria Teresa Palmieri che animano l'azione con siparietti e controcene dai tempi perfetti.

Successo pieno da parte di un pubblico visibilmente coinvolto.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 27 luglio 2018)

Georg Friedrich Händel, Leonardo Leo e a., *Rinaldo*

INTERPRETI Carmela Remigio, Francisco Fernández-Rueda, Lorian Castellano, Teresa Iervolino, Francesca Ascioti, Dara Savinova, Valentina Cardinali, Simone Tangolo; MIMI Alessio Arzilli, Andrea Bellacicco, Alessandro Colaninno, Cristiano Parolin, Marco Risiglione, Jacopo Sorbini; BAMBINA DEL PROLOGO Eliana Cantore; DIRETTORE Fabio Luisi; Orchestra La Scintilla; REGIA Giorgio Sangati; SCENE Alberto Nonnato; COSTUMI Gialuca Sbicca; LUCI Paolo Pollo Rodighiero; Festival della Valle d'Itria; Palazzo Ducale

Al Festival della Valle d'Itria va in scena l'inedito *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel ripreso a Napoli nel 1718 in una versione rimaneggiata da Leonardo Leo. Il *Rinaldo* a noi noto fu scritto da Händel su libretto di Giacomo Rossi e sceneggiatura di Aaron Hill dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, e rappresentato a Londra nel 1711 con successo. A tre secoli di distanza il Festival pugliese propone la prima esecuzione in tempi moderni della versione napoletana che si pensava fosse andata perduta. Il *Rinaldo* del 1718 è un pasticcio in cui l'intervento di Leo sulla partitura incide in modo significativo, come la presenza di arie di baule di autori coevi tra i quali Domenico Sarro e Antonio Vivaldi, di intermezzi affidati a due personaggi buffi di cui però è andata perduta la musica e di un prologo celebrativo in onore di Carlo VI d'Asburgo.

La ricostruzione di questo *Rinaldo* è l'esito di studi e ricerche compiuti da Giovanni Andrea Sechi sulle fonti rinvenute, e scaturiti dal ritrovamento nel 2012 di

un manoscritto conservato in una biblioteca privata a Longleat, in Inghilterra. Probabile artefice della ripresa napoletana fu il castrato Nicola Grimaldi detto Nicolino, interprete di successo nel ruolo del titolo già nella versione londinese, il quale portò a Napoli il capolavoro di Händel, affidato alla sapienza compositiva di Leo per gli opportuni adattamenti al contesto storico-sociale, e interpretò l'eroe cavalleresco attribuendo al ruolo anche arie di altri personaggi come la celeberrima «Lascia ch'io pianga» di Almirena che in questa versione cantata da Rinaldo diventa «Lascia ch'io resti». Una genesi, dunque, di questa versione che fa pensare a un rimaneggiamento studiato ad hoc.

Nell'allestimento realizzato a Martina Franca la regia originale e accattivante di Giorgio Sangati traspone il conflitto religioso tra cristiani e musulmani in un antagonismo artistico fra star pop-rock e dark-metal per la conquista del successo. Sulle scene belle ed essenziali di Alberto Nonnato i protagonisti si sfidano su un metaforico campo di battaglia, la musica, e tra costumi (di Gianluca Sbicca) sfavillanti nei colori e settecenteschi nella foggia ed efficaci effetti luce (di Paolo Pollo Rodighiero) che alternano atmosfere da concerto rock, dopo un'iniziale lentezza, l'azione scorre dinamica interpretando in chiave contemporanea lo stupore del teatro musicale barocco.

Fabio Luisi, alla testa dell'Orchestra La Scintilla, conferisce all'esecuzione un carattere musicale sorprendente per equilibrio espressivo, ricerca timbrica e cura del fraseggio, peculiarità che la compagine realizza con suono elegante e raffinato. Nel ruolo *en travesti* di Rinaldo, con le sembianze di Freddie Mercury, Teresa Iervolino è superlativa e risolve le impervie difficoltà con voce svettante; applausi fragorosi per la sua «Lascia ch'io resti». Carmela Remigio, nome di punta del cast, con le fattezze di Cher è una Armida assolutamente straordinaria e domina il personaggio con padronanza vocale e scenica. Convincente la prova di Lorianca Castellano nel ruolo di Almirena in scena col look di Madonna stile «Like a virgin» e di Francisco Fernández-Rueda in quello di Goffredo nei panni di Elton John. Apprezzabili l'Argante di Francesca Ascioti sulla scena come Gene Simmons dei Kiss, e Dara Savinova nel ruolo *en travesti* di Eustazio truccato come David Bowie. Un elogio a sé meritano Valentina Cardinali e Simone Tangolo, interpreti esilaranti degli intermezzi buffi nelle vesti di Lesbina e Nesso. Completano il cast Dielli Hoxha, Kim-Lillian Strebel e Ana Victória Pitts.

Gabriella Fumarola («Avvenire», 2 agosto 2018)

Matera

Egidio Romualdo Duni, Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Leonardo Vinci, *Il dramma di Didone: Prologo e Pasticcio* (ispirato al Pasticcio *Didone abbandonata*)
INTERPRETI Mimì Coviello, Valeria La Grotta, Antonio Giovannini; NARRATRICE Ariam Krayh; DANZATRICE Rossella Iacovone; DIRETTORE al cembalo Sabino Manzo; Orchestra di strumenti antichi e Coro Cappella Santa Teresa dei Maschi; REGIA Antonella Rondinone; IMMAGINI Luca Centola; ELABORAZIONE E REGIA VIDEO Antonio Colangelo; ELABORAZIONI ELETTRONICHE E COMPOSIZIONI ORIGINALI Antonio Colangelo e Fabrizio Festa (MaterElettrica); Festival Duni; Museo MUSMA

La diciannovesima edizione del Festival Duni di Matera si è conclusa con *Il dramma di Didone*, uno spettacolo pensato e realizzato in forma originale e coinvolgente nello scenario unico ed esclusivo del museo MUSMA, nel cuore dei Sassi. Lo spettacolo suggella un'edizione in cui il Festival dedicato a Egidio Romualdo Duni – compositore lucano del Settecento di formazione napoletana – ha mostrato un volto decisamente nuovo rispetto alle precedenti e creato una solida premessa per il ruolo importante che potrà assumere nel quadro del grande evento internazionale, tanto atteso e ormai prossimo, Matera Capitale Europea della Cultura 2019. Merito di un progetto artistico ben strutturato e cadenzato da concerti di musica antica compresa fra il Rinascimento e il Settecento, con particolare attenzione alla musica di Duni, caratterizzati da rarità musicali, da stimolanti confronti fra autori meridionali coevi oltre che da interessanti accostamenti fra musica antica, contemporanea ed elettronica e svolti nei siti storici più suggestivi della Città dei Sassi.

Il dramma di Didone presentato al Festival Duni si compone di un Prologo e un Pasticcio. È di fatto uno spettacolo d'opera in musica ispirato al pasticcio *Didone abbandonata*, realizzato su libretto di Pietro Metastasio, rappresentato a Roma nel 1732 con il coinvolgimento di Egidio Romualdo Duni.

Il recupero e la ricostruzione dell'edizione romana del 1732 aggiungono un tassello importante alla storia del compositore materano, il cui esordio operistico finora si era fatto risalire al 1735, e rivelano nuovi dettagli sul percorso artistico che lega il compositore al pasticcio ritrovato. Come scrive nel libretto di sala Dinko Fabris, direttore artistico del Festival, prima del ritrovamento delle fonti

recuperate «nessuno aveva notato che molti anni prima della notizia certa della *Didone abbandonata* firmata da Egidio Romualdo Duni a Milano nel 1739 lo stesso compositore appariva coinvolto in un allestimento della stessa *Didone abbandonata* a Roma nel 1732, ossia proprio nel periodo di totale assenza di notizie su di lui». È stato dunque possibile colmare questo vuoto storico grazie al lavoro di ricerca del soprano Mimì Coviello – alla quale si deve il ritrovamento delle fonti musicali nella Bibliomediateca dell'Accademia di Santa Cecilia e la ricostruzione della partitura dell'edizione romana – e al suo progetto proposto e prontamente accolto da Saverio Vizziello, fondatore del Festival, e da Dinko Fabris, spinti dall'entusiasmo e dalla preziosa opportunità di far risuonare pagine destinate all'oblio per troppo tempo. Dalla proposta del progetto allo spettacolo il passo è stato breve. E l'esito entusiasmante. Grazie anche all'efficace sinergia d'intenti tra la stessa Mimì Coviello, che nella messa in scena avoca a sé il ruolo di Didone, e Antonella Rondinone, regista e ideatrice del Prologo che precede l'esecuzione del Pasticcio comprendente arie di Egidio Romualdo Duni e dei coevi Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse, Carlo Broschi (il Farinelli), Michele Fini, Gaetano Latilla, oltre un duetto e un coro nel finale, dall'oratorio *Giuseppe riconosciuto* di Duni.

Il progetto di Mimì Coviello, quindi, basandosi principalmente sulle arie ritrovate del pasticcio di Duni del 1732, unite ad arie di autori che si inseriscono perfettamente nel climax dell'opera, ricalca appieno l'uso settecentesco di creare un pastiche ad hoc per un'occasione teatrale.

Il dramma di Didone racconta il mito della regina di Cartagine con la bellezza elegiaca dei versi di Virgilio (*Eneide*) e di Metastasio (*Didone abbandonata*), amplificata dall'atmosfera ancestrale dell'antica spelunca del MUSMA, nel Sasso Caveoso, affascinante scenario del Prologo; lo canta con passione, levità e tormento nel Pasticcio, opera sorprendente per ricchezza di invenzione musicale, complessità contrappuntistiche; ogni aria è un gioiello di stile belcantistico.

Fra installazioni multimediali, effetti luce e suggestive sonorità, la vicenda si snoda attraverso un percorso itinerante particolarmente coinvolgente attraverso gli spazi del Museo dove il linguaggio contemporaneo si fonde con quello antico e l'arte è senza tempo. Il Pasticcio di Duni, con le sue peculiarità estetiche settecentesche, è incastonato al centro dello spettacolo e fa da contrappunto ai diversi linguaggi sperimentali (a cura di Antonio Colangelo e Fabrizio Festa per MaterElettrica) che impreziosiscono l'azione. Una narratrice (ruolo ben risolto da Ariam Krayh) guida lo spettatore nel racconto itinerante e intesse i fili della vicenda di Didone, i cui intimi tormenti sono altresì affidati alle coreografie di Rossella Iacovone.

L'azione è agita da Didone, Selene ed Enea (ai quali si affianca Araspe evocato col canto solo nel Pasticcio), affidati a tre giovani interpreti, apprezzabili anche per qualità attoriali. Mimì Coviello tratteggia il carattere e il dramma intimo della regina di Cartagine con eccellente padronanza scenica e un canto agile e appassionato. Nel ruolo di Selene (sorella di Didone, segretamente innamorata di Enea) Valeria La Grotta sorprende e convince pienamente; la linea di canto sem-

pre ben sostenuta e controllata, il fraseggio curato assecondano con gusto le sfumature del vibrato elegante e delicato. L'Enea di Antonio Giovannini è notevole per presenza scenica e agilità vocale; sorprendente è anche la sua interpretazione di «Già si desta la tempesta», un'aria di furore di Porpora (destinata al personaggio di Araspe) che il controtenore risolve con tecnica solida e vocalità svettante.

Alla testa dell'Orchestra di strumenti antichi e Coro Cappella di Santa Teresa dei Maschi, Sabino Manzo conferisce pienezza di espressione alla partitura, cura ogni dettaglio timbrico e realizza una narrazione musicale cadenzata da seducenti sonorità barocche, nell'insieme di grande fascino.

Il dramma di Didone è uno spettacolo ben riuscito e forse avrebbe meritato qualche replica in più. Ma è stato soprattutto un importante banco di prova col quale il Festival Duni ha posto le basi per il futuro. Il 2019 è alle porte e Matera si sta preparando.

Gabriella Fumarola (www.amadeusonline.net, 16 novembre 2018)

Milano

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*

INTERPRETI Leo Nucci, Krassimira Stoyanova, Dmitry Belosselskiy, Fabio Sartori, Dalibor Jenis, Ernesto Panariello; DIRETTORE Myung-Whun Chung; REGIA Federico Tiezzi; SCENE Pier Paolo Bisleri; COSTUMI Giovanna Buzzi; LUCI Marco Filibeck; Teatro alla Scala

Torna *Simon Boccanegra*. È lo spettacolo di Federico Tiezzi (qui già rappresentato nel '10, nel '14, nel '16) sul quale mi sono già più volte espresso. Si avvale delle scene di Pier Paolo Bisleri e dei costumi di Giovanna Buzzi, mentre la regia è ripresa da Lorenza Cantini. Rivedendolo, pare migliore. Ma è un'illusione. Rimane inferiore alle attese sia sotto l'aspetto visivo sia della realizzazione del dramma. C'è troppo (il riferimento al Romanticismo di Friedrich, a quello di Verdi, con il Coro che nel Finale veste abiti contemporanei alla data della composizione dell'opera, lo specchio alla Svoboda) e troppo poco (limitato scavo delle ragioni politiche della vicenda, mancato approfondimento dei rapporti interpersonali degli attori del dramma).

La direzione di Myun-Whun Chung è superba. Dà unità al racconto, gli imprime intensa vitalità che conferisce forza ai finali: quello tribunizio e apocalittico del I atto, quello corrusco del II e l'ultimo, quello del III, intimo e ripiegato. Mette in luce gli infiniti dettagli di una partitura ricchissima riconducendoli sempre alla loro funzione espressiva. Dà prova di grande perizia tecnica e di un completo controllo di tutte le componenti dell'esecuzione. Orchestra e Coro lo seguono a meraviglia e offrono una prova entusiasmante. Chung è forse il più innovativo direttore verdiano dei nostri giorni.

Buona la compagnia di canto. Vi spicca l'alta professionalità di Krassimira Stoyanova, che affronta e risolve una vocalità ardua fin dall'aria di sortita e che accompagna il canto con un'adeguata interpretazione. Fabio Sartori, Adorno, è splendido. La sua voce calza a pennello a questo genere di personaggi romantici. Il timbro luminoso è quello di un eroe innamorato, la linea è sempre controllata così da assicurarle adeguata nobiltà; usa bene il passaggio e dunque non teme la tessitura, mentre l'acuto è luminoso e svettante. Dmitry Belosselskiy è oggi il basso che va per la maggiore e i teatri italiani e stranieri si aspettano da lui grandi cose. Il timbro è importante, ma non superbo, la conduzione del canto sempre accettabile, ma intanto le note gravi suonano deboli, togliendo così a Fiesco quel tanto di implacabile e di satanico che il

personaggio possiede. È Verdi stesso a scrivere che per questa parte avrebbe voluto un basso con un sonoro fa grave e che per averlo sarebbe stato disposto a togliere gli acuti. Questo requisito è ancora troppo pallido, per fare di Belosselskiy l'erede dei grandi Fiesco che si sono ascoltati in Scala, da Christoff a Ghiaurov.

Rimane il Simone di Nucci. Con sempre più insistenza, sottovoce sibilando, c'è un passa parola, dal quale trapela una sorta di insofferenza verso il vecchio leone, che, per l'età ingrarescente, più che cantare parlerebbe e che dovrebbe prendere il coraggio a due mani e ritirarsi. Credo che sia opportuno fare qualche osservazione in proposito. Per prima cosa non è colpa di Leo Nucci se non ci sono all'orizzonte giovani baritoni in grado di pregiudicare il tramonto della vecchia guardia. Le voci fresche non mancano, ma diventare un grande interprete è un'altra cosa. Non è affatto vero che Nucci parli e non canti. La voce si è fatta lisa e il tempo l'ha usurata. Il cantante si dosa e, da vero mattatore, punta sulle scene madri, l'ultimo quadro del I atto e il finale dell'opera. Ma mi sembra – o forse sono sordo – che non una frase vada sprecata e che non una parola venga buttata. Al contrario l'usura del tempo, la perdita di smalto spingono il baritono emiliano a mettere la parola scenica al centro del suo canto, dimostrando sul campo che il segreto della vocalità verdiana sta tutto nell'accento. Nucci ha le carte in regola dal punto di vista tecnico per quanto riguarda appoggio, proiezione e maschera così che la cantabilità verdiana è sempre onorata. L'acuto è intatto. Si difende nel Prologo. Poi sale in cattedra. La senilità del personaggio trova piena accoglienza nell'interprete. E la trova non perché gli anni di Nucci siano molti, come quelli del Doge di Genova, ma perché il celebre baritono coglie che la senilità di Boccanegra è psicologica: è la malattia dell'uomo stanco dei mali della vita che affronta con eroico coraggio, pur anelando ad altro (il mare, le battaglie, i giovanili rapimenti). Da qui deriva il rilievo che sa dare ai due finali già indicati, mentre il disegno generale del personaggio verdiano rimane ammirabile. Così è. Completano il cast il Paolo Albani di Dalibor Janis puntuale nei suoi interventi, il Capitano dei balestrieri di Luigi Albani, l'Ancella di Amelia di Barbara Lavarian.

Successo vivissimo e trionfo per Nucci e Chung.

Giancarlo Landini («L'opera», marzo 2018)

Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*

INTERPRETI Juan Diego Flórez, Christiane Karg, Fatma Said; DANZATORI Hofesh Shechter Company; DIRETTORE Michele Mariotti; REGIA Hofesh Shechter e John Fulljames; SCENE e COSTUMI Conor Murphy; LUCI Lee Curran; Teatro alla Scala

Orfeo torna trionfalmente al Teatro alla Scala, ma per la prima volta parla francese. L'opera più celebre di Christoph Willibald Gluck, *Orfeo ed Euridice*, viene, fino al 17 marzo, rappresentata sul palcoscenico scaligero come *Orphée et Euridice* nella versione francese del 1774, posteriore di dodici anni a quella italiana. L'allestimento proviene dalla Royal Opera House di Londra, fortemente cifrato dalla regia di Hofesh Shechter e John Fulljames, dalle coreografie dello stesso Shechter, dalle scene e

dai costumi di Conor Murphy e dalle luci di Lee Curran, riprese da Andrea Giretti: tutti splendidamente integrati nella riuscita di uno spettacolo al tempo stesso innovativo e pienamente corrispondente alla forza espressiva della musica di Gluck.

Passando da Vienna, dove venne per la prima volta rappresentata, a Parigi, *Orphée et Euridice*, su libretto di Pierre-Louis Moline, tratto dall'originale di Raineri de' Calzabigi, subi alcuni rilevanti cambiamenti, fra cui l'inserimento di un'aria virtuosistica per un Orfeo *hautecontre*, voce tenorile dall'acuta tessitura, e un consistente ampliamento delle parti danzate, senza contraddire, però, quella "riforma" del teatro d'opera propugnata da Gluck e Calzabigi, in favore di una semplicità espressiva della musica, posta al servizio della parola.

La soluzione offerta dai responsabili di questa messa in scena è quella di interpretare quella stessa semplicità secondo un linguaggio in tutto "contemporaneo". Luci penetranti, scena sempre essenziale, con l'Orchestra posta su una piattaforma che, alzandosi e abbassandosi, apre a spazi diversi su efficacissimi cambi prospettici, in cui si muovono i tre cantanti, il Coro e, soprattutto, i bravissimi danzatori dell'Hofesh Shechter Company. La danza è qui protagonista: le coreografie di Shechter sanno integrarsi nel mito con delicatezza e calzante incisività, nei momenti più turbinosi e in quelli più soavi, sorprendendo per l'immaginifica e sempre costante musicalità, fino alla finale partecipazione di Coro e danzatori insieme alla dolorosa solitudine di Orfeo.

Vero trionfatore è Juan Diego Flórez, un Orfeo capace di rendere con passione e commovente musicalità, oltre che con intensa teatralità, quella lunga "elaborazione del lutto" a cui la messa in scena rimanda, trasformando il mito in una personale, dolorosa crescita del mitico cantore. Umanissima e toccante l'Euridice di Christiane Karg, brillante e vitale l'Amour di Fatma Said.

L'Orchestra del Teatro alla Scala, in ottima forma, anche nelle sue parti solistiche, così come il Coro diretto da Bruno Casoni, ospitava sul podio un Michele Mariotti sensibile e attento, curato nella definizione delle diverse connotazioni, formali ed espressive, del tessuto orchestrale come dei non facili equilibri con cantanti e Coro, a lui invisibili, data la dislocazione dell'Orchestra. Pubblico entusiasta e lunghi applausi, alla "prima" come alla seconda rappresentazione, ovazioni per Flórez.

W. Edwin Rosasco («Il Secolo XIX», 16 marzo 2018)

Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*
Teatro alla Scala

Quella di *Orphée et Euridice* alla Scala può essere considerata una prima volta. L'opera vi viene eseguita nell'edizione critica di Ludwig Finscher e nella prima versione di Parigi, dove la parte del protagonista tocca a un *hautecontre*, alias un tenore contraltino, diversamente dall'adattamento di Berlioz che ridà Orphée a un contralto, come nella versione viennese, scritta per un contraltista. Non si dimentichi poi che sia in teatro sia in dischi è stata utilizzata un'edizione Ricordi in italiano che comporta interventi rispetto all'originale.

Il mirabile allestimento, una produzione della Royal Opera House Covent Garden di Londra, di Hofesh Shechter e John Fulljames, l'irreprensibile concertazione di Michele Mariotti, la coinvolgente realizzazione delle danze, fondamentali in questa edizione, la presenza di Juan Diego Flórez nella parte del protagonista e la felice scelta delle altre componenti del cast producono un risultato eccellente: uno spettacolo di altissimo livello, come si conviene a un teatro quale la Scala.

Per chi si occupa di voci e di vocalità l'ascolto dal vivo del grande tenore peruviano in questa parte è una lezione di storia della musica, dimostrazione concreta che i valori della drammaturgia si inverano solo se gli esecutori sono in grado di restituire quanto scritto. Rivive in Flórez l'arte degli *hautecontre* del Settecento e in particolare del primo interprete, vale a dire Joseph Legros di cui Gluck sfruttò il registro acuto per rendere l'aristocratico eroismo di Orphée che caratterizza il suo dolore, il suo coraggio, la sua gioia, quando al termine del I atto essa si effonde nell'arietta «L'espoir renaît dans mon âme». Solo Flórez è oggi in grado di risolvere con splendida credibilità la vocalità della versione di Parigi. Non solo ne supera le difficoltà oggettive in virtù di una tecnica che gli consente di reggere la tessitura, affrontata come conviene con registro di petto, ma ne rende anche l'intimo trasporto senza mai cedere alla tentazione di risolvere l'interpretazione in un'esecuzione di levigata bellezza. C'è, invece, una ricerca della parola e della frase che fa mirabili i recitativi e che vivifica le arie, a cominciare da «J'ai perdu mon Euridice». Nel III atto Flórez non manca di utilizzare la mezza voce per dare al travaglio di Orphée una dimensione ancor più partecipata, compiendo una manovra tecnica che ha dell'eccezionale. Giova alla sua interpretazione il tipo stesso della sua voce, che ha riflessi *chevrotantes* e che dunque incarna alla perfezione quel modo francese proprio dell'*école du cri* che Gluck ammorbidì con l'innesto della lezione italiana, ma che non tolse del tutto. La dizione è eccellente, tale da reggere il confronto con quella dei più validi Orphée francesi o francofoni. L'attore poi si inserisce a pieno titolo nell'azione e fa un personaggio sempre nobile, ma vivo e vero.

L'allestimento concilia esigenza di moderna essenzialità con intelligente recupero della lettera. Così l'Orchestra sul palcoscenico alle spalle del proscenio e, dunque, dei cantanti ci riporta alla condizione della prima assoluta di *Orphée et Euridice*, il 2 agosto 1774, e alle modalità proprie dell'epoca, dove la buca non esisteva. Allo stesso modo la regia, che si avvale delle scene di Conor Murphy, autore anche dei costumi, ritrova quella ritualità che è propria del capolavoro gluckiano e la realizza attraverso un'intelligente organizzazione dello spazio: il proscenio praticamente libero, chiuso nel I e nell'ultima parte dell'ultimo atto da un piccolo fondale aperto da numerose porte; l'Orchestra alle spalle che sale e scende sprofondando negli Inferi, quando occorre; i grandi pannelli che fungono da soffitto e che si alzano e si abbassano. Nessuna tentazione naturalistica – meno male – ma un gioco di metafore, un modo sotterraneo alluso dal buio, dalla claustrofobia che chiude i personaggi, il loro aggirarsi come minatori dentro il mistero dell'essere. Le luci di Lee Curran, riprese da Andrea Giretti, contribuiscono a un'ulteriore segmentazione dello spazio e sono elemento decisivo per la riuscita dello spettacolo. Le danze, coreografate da Hofesh Shechter, eseguite dalla Hofe-

sh Shechter Company, danno il giusto spazio al ballo così importante nella drammaturgia di quest'opera, la cui conclusione è lasciata a un *divertissement* che dura circa un quarto d'ora e che mette nell'ombra il protagonista. Ma, giustamente, il coreografo evita ogni accademismo e fa agire i ballerini abbigliati come in prova o in abiti borghesi e chiede loro la gioia e o la tristezza per partecipare a un rito collettivo con movenze che appartengono all'immaginario contemporaneo.

Michele Mariotti non finisce di stupire per la capacità di aderire a repertori diversi. Fa una lettura essenziale, rigorosa, lineare, ma mai rigida, animata da un'esperienza che ha maturato con l'opera italiana del primo Ottocento. Da qui deriva la sua arte di andare con il canto, stabilendo un rapporto felice con gli interpreti e una mirabile fusione con il Coro, determinante in quest'opera; l'asscondere con naturalezza le danze, il tenere in equilibrio le diverse componenti dello spettacolo; il mettere in rilievo la forza espressiva del capolavoro di Gluck.

Euridice è Christiane Karg, che si fa ascoltare per l'importanza della voce e la proprietà dello stile, dando vigore all'intero episodio che apre il III atto che, se non eseguito a dovere, può trasformarsi in un mare di noia.

Fatma Siad, nei panni di Amore, è una vera sorpresa. Tutta ravvolta in uno smoking d'oro, si impone subito per la voce particolare e penetrante, per il canto schietto e sorgivo, che si fa ascoltare nei suoi interventi del I e del III atto. Un'artista insomma da tenere d'occhio e da testare in parti più significative.

All'opera è arriso un autentico successo da parte di un pubblico che si è concesso un giusto applauso a scena aperta, dopo «J'ai perdu mon Euridice», e poi si è entusiasmato al termine dell'opera.

Giancarlo Landini («L'opera», marzo 2018)

Wolfgang Amadeus Mozart, Ouverture da *Le nozze di Figaro*

Ludwig van Beethoven, Concerto n. 3 «Imperatore» per pianoforte e orchestra, Sinfonia n. 7

PIANOFORTE Alexander Melnikov; DIRETTORE Teodor Currentzis; musicAeterna; Teatro alla Scala

Il solitamente compassato pubblico degli abbonati alla stagione della Filarmonica della Scala ha reagito in maniera inconsuetamente positiva, si direbbe addirittura entusiastica, al concerto attesissimo del complesso musicAeterna guidato dal suo fondatore, il quarantaseienne ateniese (ma educato musicalmente anche in Russia) Teodor Currentzis. Ben noto a tutti coloro che seguono le vicende dell'interpretazione della cosiddetta musica classica per le sue posizioni di rottura con la tradizione (altro termine che ogni volta andrebbe chiarito, pena il pericolo di incorrere in spiacevoli incomprensioni, in un senso o nell'altro), Currentzis ha fondato nel 2004 il complesso musicAeterna con il quale conduce una parte significativa della propria attività, accanto a quella di direttore principale dell'Orchestra della SWR. A fronte di un successo spontaneo che per alcuni potrebbe insinuare un certo sospetto di faciloneria, vale la pena anzitutto precisare almeno due aspetti.

Per prima cosa, nessuno si sognerebbe di mettere in dubbio la preparazione di Currentzis, educato a una scuola molto seria e perfezionatosi sotto la guida di un grande didatta russo, né si può far finta di non conoscere (e rispettare) i gradini di una carriera che ha portato lui e il proprio complesso a meritare non pochi premi e non solo in campo discografico. Il secondo punto da chiarire è quello relativo al carattere dell'orchestra e ai criteri che animano le letture del repertorio classico da parte del direttore. MusicAeterna non è un complesso di strumentisti che opera seguendo una prassi derivante esattamente da posizioni filologiche, utilizza anche ma non esclusivamente strumenti d'epoca o che si possono fare risalire a uno stadio precedente a quello che va a definire la moderna orchestra sinfonica, segue in parte le consuetudini tipiche degli ensemble dedicati al tipo di repertorio "antico" (ad esempio la mancanza di vibrato negli archi), ma ha nel proprio repertorio anche molte pagine di autori della grande tradizione romantica, tardo-romantica, novecentesca e contemporanea. Currentzis e musicAeterna svolgono inoltre una importante attività nel campo del teatro d'opera, attività che si è estesa da Händel a Puccini, da Mozart a Verdi nei più importanti centri musicali.

Il programma presentato l'altra sera e certi aspetti dell'approccio direttoriale di Currentzis, la disposizione dell'orchestra, il suonare in piedi della maggior parte degli strumentisti potevano generare l'equivoco relativo a una interpretazione "filologica" dei testi di Beethoven (il Terzo concerto per pianoforte e orchestra e la Settima sinfonia) e Mozart (l'ouverture da *Le nozze di Figaro*) e forse una più compiuta idea dei caratteri interpretativi del direttore greco può essere ottenuta se si vanno ad ascoltare esempi dove i caratteri già accennati della prassi esecutiva barocca sono del tutto assenti, come nel caso di Čajkovskij o Šostakovič.

Ma anche nel repertorio classico il parametro che permette a Currentzis di proporre la differenza è essenzialmente quello ritmico, o meglio la scelta da parte sua di concentrare l'attenzione su alcune cellule ritmico-musicali che secondo lui assumono un valore prioritario all'interno di un testo. Ascoltando la Settima sinfonia di Beethoven, al di là dell'assecondare la retorica storicamente ben fondata dell'*apoteosi della danza*, Currentzis sceglie di evidenziare in maniera molto netta queste cellule fino al punto di trovare solo in quelle la ragion d'essere dell'intera costruzione musicale, e quindi del significato della composizione. Questa scelta, che paga molto in termini di "eccitazione esecutiva" e di partecipazione da parte del pubblico, è a mio parere legittima quanto limitativa. Si perde in altre parole quello che è il vero arco complessivo di una partitura classica importante, il disegno che è stato studiato a fondo dai grandi direttori "di tradizione" (se con questo termine intendiamo riferirci a Furtwängler o a Karajan o a Toscanini, a Böhm o a Walter, Bernstein, Abbado, Muti...). La riprova di questo convincimento la si può ad esempio ritrovare paragonando la visione che Currentzis ci propone del programma eseguito l'altra sera alla recentemente registrata versione discografica della *Patetica* di Čajkovskij.

Nel primo caso Currentzis può sollecitare in maniera delirante la componente ritmica eseguendo il preambolo alla *folle journée* mozartiana a velocità elevatissima e replicandolo come bis subito dopo a velocità ancora maggiore, può concentrare l'attenzione sull'intervallo tonica-dominante che caratterizza (ma non solo quello!)

il primo movimento del Concerto in do minore di Beethoven, può evidentemente indicare nella pulsione ritmica il solo e unico motivo d'essere della Settima sinfonia e via dicendo. Ma se si ascolta la citata *Patetica* di Čajkovskij, il castello di carte crolla e il mistero viene svelato senz'ombra di dubbio: l'interpretazione di Currentzis è pregevole, sincera nel suo racconto del dramma esistenziale che si nasconde dietro le note, ma diventa un sottoinsieme – non un'alternativa – rispetto a tante altre visioni di più ampio respiro che ci sono state lasciate, ad esempio, dalle grandi figure della storia dell'interpretazione citate in parte più sopra.

Altra “prova del nove” è quella riguardante la concertazione e direzione dei movimenti lenti da parte di Currentzis: il Largo del terzo concerto beethoveniano si scioglieva come neve al sole, mancava di tensione armonica, anche a causa dell'inudibilità del testo a partire dalle prime file di platea; l'Allegretto della Settima sinfonia, almeno nel suo incipit, sembrava ridotto a una elegante danza di corte, grazie anche a certi movimenti leggiadri che fanno parte del comportamento del direttore sul podio, o meglio in mezzo ai suoi musicisti.

Il solo fatto di dover ricorrere a una lunga pausa tra un movimento e l'altro per ovvi problemi di accordatura degli strumenti ha in alcuni casi provocato delle cesure musicalmente riprovevoli, come quella tra il secondo e il terzo movimento del Concerto, dove l'elemento di sorpresa voluto dallo stesso Beethoven – il passaggio tra due tonalità distanti come il mi maggiore del Largo e il do minore del Rondò – veniva completamente a mancare. Solista nel concerto di Beethoven è stato il quarantacinquenne pianista russo Alexander Melnikov, strumentista di indubbio valore che si è spesso diviso tra il pianoforte moderno (nel quale decisamente lo preferiamo) e quello d'epoca, il cui uso comporta però spesso degli incidenti tecnici cui non siamo abituati, soprattutto se il pianista alterna la propria attività tra i due tipi di strumenti. Il solo fatto che nel programma del concerto della Filarmonica non fosse indicata la provenienza dello strumento usato – che mi dicono non essere stato portato espressamente dal pianista tra quelli dell'orchestra – è un'ulteriore riprova del carattere non-filologico dell'assieme: in genere i pianisti molto attenti alle questioni di prassi esecutiva scelgono con grande cura la data di costruzione del pianoforte (o della replica) in vista di un abbinamento con la data di composizione del pezzo che viene presentato.

Oltre a negare il bis pianistico, Currentzis ha risparmiato anche su quello orchestrale, lasciando il pubblico non insoddisfatto ma ulteriormente soggiogato dalla sua personalità più che assertiva.

Luca Chierici (www.ilcorrieremusicale.it, 17 aprile 2018)

Johannes Brahms, Sonata n. 1 per violino e pianoforte, Sonata n. 3 per violino e pianoforte

Maurice Ravel, Sonata per violino e pianoforte

Niccolò Paganini, Cantabile per violino e pianoforte; *I palpiti*, trascrizione di Fritz Kreisler

VIOLINO Maxim Vengerov; PIANOFORTE Polina Osetinskaya; Teatro Dal Verme

Se è vero che gli occhi sono specchio dell'anima, nell'intensità del suo sguardo non si può che trovare conferma della grande sensibilità espressa dalla sua musica. Uno dei più grandi violinisti dei nostri tempi è tornato. E il suo ritorno è stato un trionfo. L'Auditorium del Teatro Dal Verme ha ospitato lo scorso 10 aprile, per le Serate Musicali, il recital del violinista originario di Novosibirsk Maxim Vengerov, accompagnato al pianoforte da Polina Osetinskaya. «Musica senza compromessi» è una sua frase ricorrente e, a sentirlo suonare, se ne comprende il senso. La sua folgorante carriera è ben nota: a soli dieci anni vince il "Wieniawski", a sedici suona con le compagini orchestrali più prestigiose diretto da bacchette del calibro di Valery Gergiev, Carlo Maria Giulini, Riccardo Chailly e Zubin Mehta. Allievo prediletto di Zakhar Bron, 25 album incisi per le etichette Teldec ed Emi contenenti i capolavori del repertorio violinistico. Mancava dalle scene da diversi anni ufficialmente per un problema alla spalla. Anni in cui non ha mai smesso di dedicarsi alla musica e ha studiato direzione d'orchestra. L'ultima sua apparizione in Italia risale al 2006, il palco fu quello del Teatro alla Scala, i concerti che eseguì: Beethoven per violino e orchestra e il doppio di Bach insieme al collega greco Kavakos.

In programma per il suo ritorno sotto le luci della ribalta la Sonata n. 1 per violino e pianoforte in sol maggiore op. 78 e la Sonata n. 3 per violino e pianoforte in re minore op. 108 di Johannes Brahms, la Sonata in sol maggiore per violino e pianoforte di Maurice Ravel, il cantabile in re maggiore per violino e pianoforte op. 17 di Niccolò Paganini e *I palpiti* in la maggiore op. 13 (Introduzione e variazioni sul tema «Di tanti palpiti» dal *Tancredi* di Rossini) nella trascrizione per violino e pianoforte di Fritz Kreisler.

Inutili quanto superflue le considerazioni su padronanza tecnica e morbidezza del suono. Inconfondibile la sua scuola, immobile ed elegantissima la postura. Lo Stradivari "Kreutzer" nelle sue mani sprigiona pura magia, nonostante l'infelice acustica della sala. L'intesa tra i due cameristi è esemplare, il suono viaggia sinuoso senza che il pianoforte sovrasti mai il violino, in una totale condivisione d'intenti espressivi. Cavata, fraseggio, presenza scenica, varietà dinamiche, memoria, infinita poesia e grande umanità ammaliano, sorprendono, avvolgono e catturano: il dio del violino è tornato.

Il pubblico, in visibilio, è travolto dal sentimento, dalla sensibilità, dalla fluidità e dalla bellezza del suono. Le finezze interpretative nella lettura dei capolavori brahmsiani viaggiano in un continuo alternarsi di profonda intensità sonora e di pianissimo mozzafiato; ma anche nell'impeto dei fortissimo il suono non appare mai sforzato, non perde la sua grazia. La sua destra è fenomenale e, nel complesso, mai si percepisce una sbavatura, un'incertezza. Il suo è un linguaggio dalla chiarezza e dalla spontaneità assolute. Nei movimenti lenti la voce del violino si fa struggente così come in Ravel emerge chiaramente il carattere di una scrittura eterea, librata e sognante. Dopo il "grandioso vocalizzo italiano" di Paganini e i virtuosismi funambolici ed esasperati di Kreisler, tra pizzicati, colpi d'arco, armonici, effetti, corde doppie, balzati e la precisione di passaggi ineseguibili, il controllo si fa assoluto. Il concerto termina con il pubblico, per l'occasione piuttosto numeroso, entusiasta e la generosità di ben quattro bis: di Fritz Kreisler, *Ca-*

price Viennois e *Tambourin Chinois* e, ancora, la Danza ungherese n. 2 di Brahms e «*Méditation*» da *Thaïs* di Massenet.

Maxim è tornato e con lui quel suono unico di violino che, semplicemente, viene dal cuore.

Luisa Sclocchis (www.amadeusonline.net, 19 aprile 2018)

Wolfgang Amadeus Mozart, Overture da *Le nozze di Figaro*

Ludwig van Beethoven, Concerto n. 3 «Imperatore» per pianoforte e orchestra, Sinfonia n. 7

PIANOFORTE Alexander Melnikov; DIRETTORE Teodor Currentzis; musicAeterna; Teatro alla Scala

Franz Joseph Haydn, Sinfonia n. 49 «La Passione»

Sergej Rachmaninov, Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij, Sinfonia n. 4

PIANOFORTE Yuja Wang; DIRETTORE Yannick Nézet-Séguin; Rotterdam Philharmonic; Teatro alla Scala

Teodor e Yannick, che coincidenza: due direttori quasi coetanei, sugli scudi, di cui molto si discute – pollice verso, pollice su – sono stati ospiti a distanza di una settimana, alla Scala. Ciascuno con la propria orchestra. L'occasione di un confronto era di quelle da non perdere. Anche perché i due, che nel nome completo fanno Currentzis e Nézet-Séguin, quarantenni, uno perennemente torvo, l'altro sorridente, volenti o nolenti detteranno in qualche modo le regole del futuro della direzione d'orchestra, oggi il mestiere della musica in più profonda trasformazione.

Partiamo da Yannick, che nella coppia è il più strutturato, tecnicamente parlando, e con una carriera conclamata: il ritiro dalle scene di James Levine, gravemente malato e segnato dall'orlo nero dell'accusa di pedofilia, ha portato ad anticipare di due anni l'insediamento del canadese nel ruolo di direttore musicale del Metropolitan di New York. Così riporta il sito del musicista, mentre la biografia sul programma di sala scaligero (in occasione del tradizionale appuntamento benefico in favore della Croce Rossa Italiana) dava ancora il 2020 come inizio della collaborazione.

Se il buon giorno si vede dal mattino, stando ai risultati della concertazione con la sua Rotterdam Philharmonic, orchestra di cui è ancora per poco titolare, possiamo aspettarci un futuro solido, per l'unico teatro che stuzzichi da oltreoceano il brulichio del vecchio continente. E soprattutto senza colpi di testa: Nézet-Séguin ha energia, braccio, sicurezza. Ma è un tradizionalista (nella biografia evidenzia il nostro Giulini come maestro) ossia tiene il podio secondo le leggi tramandate e funzionanti: ha un pensiero, magari non fantasiosissimo, e lo comunica. All'Orchestra e a noi. Haydn («La Passione») suonava equilibrato, a ranghi ridotti, Čajkovskij con tutti gli struggimenti del fa minore della Quarta, però recuperato nella dimensione classica, stilisticamente più appropriata (solo

Temirkanov può permettersi quei colori da specchio dell'anima). In mezzo, persino Yuja Wang, la famosa mitragliatrice impeccabile di note squillanti al pianoforte, veniva ricondotta a una misura insolitamente elegante. Intrecciata con l'Orchestra, complice anche il Concerto n. 4 di Rachmaninov, meno frequentato (lei leggeva la parte), offriva un Largo accordale, introspettivo, incantevole.

Altro mondo quello di Currentzis: una bizzarra proporre il Terzo di Beethoven al fortepiano (adatto a una piccola sala, in Scala non si sentiva nulla), con Melnikov spesso fallosa, a disagio; senza sostanza musicale la Settima suonata con l'orchestra in piedi, tra mille dondolamenti e virate di chiome, ma a occhi chiusi, piatta, fraseggiata per accenti, con i legni ovviamente coperti, perché posizionati dietro agli archi, e con un timpano tribale e prepotente.

Più di tutti mirava alla dissacrazione l'Ouverture dalle *Nozze di Figaro*: eseguita due volte, una abbastanza veloce, l'altra ipercinetica. Senza tener conto che il fagotto oltre un certo limite non va (e infatti spariva), che gli archetti stretti assomigliano ai vecchi macinini, perdendo qualsiasi idea di bellezza di suono, e soprattutto che Mozart è teatro. Non un centometrista.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 29 aprile 2018)

Recital

Musiche di Beethoven e Liszt

PIANOFORTE Mikhail Pletnev; Conservatorio

L'atteso recital di Mikhail Pletnev per le Serate Musicali di Milano ha attirato molti spettatori, anche più giovani del solito, che hanno tributato al pianista russo ovazioni che non si registravano da tempo. Non è solo nella qualità altissima del pianismo di Pletnev che va ricercata la causa di questo esito oggi piuttosto raro, bensì nella forte dose di personalizzazione dell'approccio interpretativo di questo grande musicista, che va spesso al di là del segno per proporre una sua visione molto creativa dei testi affrontati.

Viene spontaneo innanzitutto notare che questo grado di personalizzazione era dato quasi per scontato, ancora nel periodo tra gli anni Settanta e Novanta, lasso di tempo entro il quale si era in grado di ascoltare tutta una generazione di anziani pianisti che avevano tante cose da dire e lo facevano seguendo delle direzioni stilistiche molto differenti tra loro. Con una certa frequenza potevi assistere a recital di Richter o Kempff, Serkin o Arrau, Rubinstein o Horowitz, Michelangeli o Cherkassky, Magaloff, Bolet: tutti artisti che non solo suonavano da padreterno, ma che ti illuminavano con il riflesso di un bagaglio storico e culturale immenso e coniugavano – chi più chi meno – una grande sensibilità personale con le ragioni di un doveroso rispetto del testo. Oggi è molto più difficile uscire da un concerto con quel senso di totale appagamento e Pletnev è rimasto, se vogliamo, uno dei pochi eredi di quelle grandi scuole, anche se in lui l'intervento manipolatore arriva a volte a travalicare in maniera molto visibile il rispetto per il testo.

In ogni caso sarebbe assurdo nascondersi dietro la facciata del rispetto testuale a tutti i costi, soprattutto quando Mikhail Pletnev si presenta con un programma complesso e interessante come quello dell'altra sera, che ci ha anche ricordato qualche sua scelta controcorrente effettuata nei recital tenuti negli anni passati. La qualità del suono di Pletnev, sommata al timbro insolito ma affascinante del Kawai da lui utilizzato, stabilisce già un punto di partenza non indifferente: un suono così bello, ricco di sfumature, come una ricchissima tavolozza di colori, induce un tipo di piacere fisico-estetico a prescindere da ciò che viene eseguito. E si trattava in questo caso di un programma diviso in due parti, dedicate rispettivamente a Beethoven e a Liszt.

Si iniziava con le 32 Variazioni in do minore, lavoro di grande bellezza ma stranamente non inserito nel catalogo "ufficiale" del compositore, e forse anche per questo motivo piuttosto snobbato da pianisti anche molto famosi ma troppo testardamente legati a una sorta di manuale che indica ciò che si può suonare e ciò che risulta sconveniente mettere in programma. Per buona pace di costoro, queste variazioni hanno invece solleticato l'estro di grandissimi interpreti, da Rachmaninov a Horowitz a Lupu, che vi hanno trovato sufficienti motivi di ricerca. Mikhail Pletnev ha estratto già dall'inizio tutte le proprie armi seduttive, regalando momenti di altissima qualità soprattutto nelle variazioni lente e cantabili e illuminando l'ascoltatore, ad esempio, su una lampante somiglianza tra quei luoghi e una variazione di analogo spirito presente nell'opera 13 di Schumann, dove il discorso viene amplificato verso confini espressivi ben più lontani.

La proposta non ha convinto del tutto, invece, nella lettura dell'«Appassionata», là dove molte scelte troppo personali cozzavano contro una tradizione interpretativa assai solida maturata anche attraverso la saggistica e le edizioni critiche che hanno via via posto dei paletti insormontabili, sempre che lo scopo dell'interprete sia quello di farci ascoltare qualcosa che sia il più possibile vicino alle intenzioni del compositore. Ridurre, a volte, un discorso che ha una sua compiutezza drammatica a un puro gioco di contrasti sonori – in certi casi non giustificati da alcun supporto descrittivo – significa fare torto a un testo che ricopre un significato troppo alto nella memoria di tutti noi. Ciò non toglie, tuttavia, che il fascino del pianismo di Mikhail Pletnev alla fine prevalga sempre, e sia in grado di fare accettare anche deviazioni semantiche che nel caso di altri interpreti verrebbero rigettate senz'ombra di dubbio.

Minori problemi formali gravavano sulle proposte lisztiane. Ciò non significa certo che Liszt sia compositore da prendere sottogamba o trattare alla stregua di un autore che si può arrangiare a piacimento, ma è fuori dubbio che certo descrittivismo romantico invita l'interprete a metterci del suo, e noioso e infelice sarebbe stato considerato, già a quei tempi, uno strumentista che si fosse limitato a una lettura corretta e fin troppo rispettosa del testo. Il programma presentato da Mikhail Pletnev era particolarmente interessante perché alternava tra loro pagine del Liszt del periodo di mezzo, quello dove il musicista razionalizza al massimo i risultati di una ricerca strumentale giovanile, virtuosistica ed estrema, paragonabile forse solo a quella di Paganini in ambito violinistico, a quelle del

tardo periodo, dove tutto viene rimesso in discussione e lasciato sospeso in una indeterminatezza armonica che a volte lascia sgomenti. Nella prima categoria di pezzi Mikhail Pletnev ha proposto un meraviglioso collage attraverso il quale le letture di tre Studi da concerto, della prima *Valse oubliée*, dell'undicesima Rapsodia ungherese uscivano in tutta la loro perfezione come se si trattasse di un concentrato delle più notevoli interpretazioni storiche di queste pagine famose.

Nei cosiddetti *late works* Mikhail Pletnev dimostrava invece come alla lettura ingessata, livida nel suono, grigia nell'umore proposta dalla maggior parte dei (pochi) colleghi, anche famosissimi, si può sostituire una descrizione di fascino timbrico immenso e di intensa portata narrativa. La narrazione del nulla, forse, della catastrofe finale, delle dita che si muovono sulla tastiera senza più trovare il senso compiuto di una pur breve frase. Il recital avrebbe potuto concludersi qui, senza altro aggiungere. Un nostalgico Notturmo di Čajkovskij dai pezzi dell'opera 19, il Danubio di Strauss/Schulz-Evler (anch'esso tagliato, come nel caso del *Trauervorspiel und Marsch* di Liszt, orfano del preludio) o l'ammiccamento a un celebre bis di Moszkowski-Horowitz sono risultati certamente una piacevole conferma di un virtuosismo prodigioso. Ma di questa conferma, probabilmente, non si sentiva proprio l'esigenza.

Luca Chierici («Il Corriere Musicale», 8 maggio 2018)

Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini*

INTERPRETI Maria José Siri, Marcello Puente, Gabriele Viviani, Luciano Ganci;
DIRETTORE Fabio Luisi; REGIA David Pountney; SCENE Leslie Travers; COSTUMI Marie-Jeanne Lecca; LIGHTING DESIGNER Fabrice Kebour; MOVIMENTI COREOGRAFICI Denni Sayers; Teatro alla Scala

Tra le sconosciute pagine cameristiche di Riccardo Zandonai c'è una *Serenata medioevale* che restituisce alla perfezione la carta d'identità più autentica dell'autore di *Francesca da Rimini*. Le armonie sospese, i timbri preziosi, la vaghezza fluida dei profili melodici sono le stesse sentite alla Scala a quasi sessant'anni dal precedente, storico, allestimento dell'opera: siamo agli antipodi di quella tempe-rie verista a cui viene per faciloneria assimilato. No, *Francesca* col "verismo" non c'entra, essendo il più attendibile frutto del decadentismo musicale italiano: Zandonai vi dà voce a quella singolare ricreazione del "Dugento" italiano e dantesco proposta dal libretto di Gabriele D'Annunzio (per quanto ridotto all'osso da Tito Ricordi).

L'atmosfera la dà lo strumentale anticato, in cui spiccano arpe, liuti, viole pompose, pifferi; l'invenzione melodica allergica ad arie e romanze, incline piuttosto all'arioso; l'armonia soprattutto, costruita sulle chiesastiche scale modali: l'estenuato e arroventato cromatismo fin de siècle (e dell'indiscutibile modello dannunziano: Wagner) si stempera in un clima debussiano e "nazareno".

Poi, certo, più di un compromesso col gusto operistico italiano Zandonai dovette ingoiarlo. Siamo nel 1914 e il successo si coglieva pure indulgendo a sprazzi

tenorili mascagnani e perentori dialoghi in martellante declamato: il compositore li relega nel secondo e – parzialmente – nell'ultimo atto, quelli che danno voce rispettivamente alla battaglia tra guelfi e ghibellini, e alla vendetta di Gianciotto e del subdolo Malatestino nei confronti di Paolo e Francesca. È la stessa, centrata, lettura che ne dà lo spettacolo di David Pountney, con le scene di Leslie Travers: pronto a restituire nel primo quadro l'aura estetizzante, con un grande nudo femminile, tra Vittoriale e *Arts and Crafts* (le fanciulle in fiore si diletano con la pittura); e ad alternarlo con l'infernale macchina da guerra irta di metalli e cannoni che si nasconde dietro l'illusione dei marmi immacolati e dei cavalieri di cartapesta, sognati in corazze dorate. Arte e guerra, come voleva e amava D'Annunzio: per la cronaca, nel terzo atto il grembo dell'eterno femminile marmoreo accoglie un modello d'aeroplano memore delle velleitarie imprese del Vate.

È questa pure la medesima impostazione che ha guidato Fabio Luisi nella decifrazione di una partitura da maneggiare con cura: Luisi lo ha fatto magistralmente, qui cercando la purezza timbrica e allontanando le improprie estenuazioni "liberty"; lì raffreddando la temperatura verista con una propensione alla restituzione millimetricamente netta, serrata, delle sovrabbondanze d'orchestra. Tutto sommato anche il cast non era affatto musicalmente carente, al netto degli involi poco smaglianti di Francesca/Maria José Siri, delle iniziali timidezze di Paolo/Marcello Puentes (arrivato all'ultimo a sostituire l'annunciato Roberto Aronica), della pronuncia qua e là enfatica dello Sciancato di Gabriele Viviani, a fronte dell'insinuante, perfida, perfettamente stizzita vocalità di Luciano Ganci (Malatestino). Alla protagonista in realtà faceva difetto l'identificazione vocale e scenica con un personaggio complesso come l'intera atmosfera d'opera: quell'equilibrio tra «l'abbandono inquieto, l'estenuazione sottile e fors'anche più sensuale e un poco perversa» (Cesare Orselli) che la regia vera e propria non intercetta.

Andrea Estero («Classic Voice», maggio 2018)

Ludwig van Beethoven, Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra; Sinfonia n. 7
PIANOFORTE Seong-Jin Cho; DIRETTORE Myung-Whun Chung; Filarmonica della Scala; Festival MiTo SettembreMusica; Teatro degli Arcimboldi

Apoteosi. Nel senso di elevazione allo stato divino. Nessun sostantivo avrebbe reso in maniera tanto efficace quella sensazione. Il pathos sprigionato da una musica tanto intensa, partecipata, sentita e passionale. È quanto avvenuto in occasione dell'appuntamento milanese della Filarmonica della Scala per l'edizione 2018 del Festival MiTo SettembreMusica lo scorso 16 settembre al Teatro degli Arcimboldi. Gli artefici di tale magia? Oltre alla citata compagine orchestrale di matrice scaligera, certamente colui che sapientemente l'ha condotta, Myung-Whun Chung, e uno straordinario giovane talento degli ottantotto tasti, Seong-Jin Cho. Entrambi coreani. Veri fuoriclasse a discapito di quanto si insinuasse – con manifesto scetticismo circa il loro approccio alla cultura musicale classica europea – prima dell'i-

narrestabile successo di tanti musicisti orientali sulla scena internazionale. A permeare di meraviglia la sala, un Beethoven denso, trascinate e coinvolgente fino allo spasimo. Il programma monografico beethoveniano si apre con il Concerto n. 3 in do minore per pianoforte e orchestra op. 37 nell'accorata interpretazione di Seong-Jin Cho. Classe 1994, vincitore nel 2015 del primo premio al Concorso Chopin di Varsavia, pianista dal tocco morbido e dalla spiccata espressività. Virtuoso che alla precisione tecnica di suoni limpidi e ben sgranati unisce un lirismo di singolare intensità nei cantabili e una ricca tavolozza di colori che va dalle gradazioni più tenui del pianissimo mozzafiato al vigore di fortissimo sempre e comunque perfettamente amalgamati al timbro orchestrale. La direzione del discorso è sempre chiara e fluida. Il suono corre sinuoso. Il pianoforte canta. La serata prosegue con una pietra miliare del repertorio sinfonico, la Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92 eseguita per la prima volta a Vienna nel dicembre del 1813 e già allora applaudita fino all'estasi. Vera "Apoteosi della danza" a motivo dei ritmi che la caratterizzano, tanto da esser così descritta poeticamente da Wagner ne *L'opera d'arte dell'avvenire*: «Questa sinfonia è l'apoteosi della danza in se stessa: è la danza nella sua essenza superiore, l'azione felice dei movimenti del corpo incarnati nella musica. Melodia e armonia si mescolano nei passi nervosi del ritmo come veri esseri umani che, ora con membra erculee e flessibili, ora con dolce ed estatica docilità, ci danzano, quasi sotto gli occhi, una ridda svelta e voluttuosa, una ridda per la quale la melodia immortale risuona qua e là, ora ardita, ora severa, ora abbandonata, ora sensuale, ora urlante di gioia, fino al momento in cui, in un supremo gorgo di piacere, un bacio di gioia suggella l'abbraccio finale».

La lettura di queste celebri pagine si rivela entusiasmante, gli equilibri tra le parti appaiono perfetti e il carisma del gesto direttoriale traduce perfettamente la sua visione in suono. Il vorticoso succedersi e rincorrersi delle singole voci esalta la compattezza delle sezioni, il suono viaggia scolpito e finemente cesellato. Il risultato è un Beethoven di rara intensità emotiva che, sotto la travolgente guida di Chung, spazia da momenti di toccante e raffinato lirismo ad altri di incontenibile e trascendente energia. Una serata di pura emozione che sfocia in scroscianti applausi. A placarne temporaneamente l'impeto, un brillante quanto gradito bis: l'Ouverture dal *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini. Un concerto più che memorabile.

Luisa Sclocchis (www.amadeusonline.net, 28 settembre 2018)

Giuseppe Verdi, *Ernani*

INTERPRETI Francesco Meli, Luca Salsi, Ildar Abdrazakov, Ailyn Pérez, Daria Chernyi, Matteo Desole, Alessandro Spina; DIRETTORE Ádám Fischer; REGIA Sven-Eric Bechtolf; SCENE Julian Crouch; COSTUMI Kevin Pollard; LUCI Marco Filibeck; VIDEO DESIGNER Filippo Marta; COREOGRAFIA Lara Montanaro; Teatro alla Scala

È il primo nuovo allestimento di *Ernani* alla Scala dai tempi di Muti e Ronconi (1982). Ma il regista Sven Eric Bechtolf – molto più convincente in altre occasio-

ni – gioca la vecchia carta del teatro nel teatro: una compagnia d'opera dell'Ottocento che deve far del suo meglio per mettere in scena quel titolo giovanile di Verdi. Quando è in corso la recita, si tratta di spettacolo molto tradizionale, basti dire che si rivedono le scene dipinte. Prima, poi e talvolta durante, irrompono però in scena gli interpreti dell'Ottocento, che Bechtolf vede come figure grottesche ispirate a Victor Hugo più che al dramma verdiano vero e proprio. Tra questi sono anche due *grisettes*, che in un cambio scena da avanspettacolo mostrano al pubblico due cartelli che avvisano che la recita riprenderà fra tre minuti. È la goccia che fa traboccare il vaso della protesta di una parte sparuta ma rumorosa del pubblico, che non gradisce. A ben vedere, verrebbe da protestare per quanto è generica la parte tradizionale dello spettacolo. Ma è protesta che si può comprendere.

Incomprensibili sono invece i fischi a fine serata per Ailyn Perez (Elvira), che vanta un bel timbro e notevole agilità e che non sfigura affatto in un cast di alto livello che ha in Francesco Meli (Ernani) e nel basso Ildar Abdrazakov (Silva) due punte di diamante per spessore interpretativo, forza e morbidezza nel fraseggio. Quanto al Don Carlo di Luca Salsi, non è tutto oro quel che luccica. A furia di dire che è il miglior baritono verdiano in circolazione, si pretendono da lui i 30 gol a stagione del centravanti di grido. Ma se ne fa solo 15 (che non è male), è una delusione. La voce c'è, è grossa e molto uniforme. Fin troppo uniforme. Appena la parte gli chiede un mezzopiano o un piano, son dolori. La sua ampia scena al principio del terzo atto, la affronta in ogni caso da interprete di razza. Fatto sta che la sorpresa più positiva della serata viene dalla prova gagliarda, solidissima e teatralissima di *Ádám Fischer*. Già all'attacco ci si accorge che la platea è pervasa da un suono pastoso e profondo. Ma è un suono che si rivela poi capace di scatti brucianti, di tempi vivi, di vere oasi liriche e di farsi accompagnamento energico e reattivo al canto. È un godere ascoltare l'Orchestra della Scala che suona così. Ma la lode va estesa all'eccellente, applauditissimo Coro scaligero istruito da Bruno Casoni.

Enrico Girardi («Corriere della Sera», 1 ottobre 2018)

Richard Wagner, Ouverture da *Rienzi*; Ouverture da *Der fliegende Holländer*
Anton Bruckner, Sinfonia n. 7
DIRETTORE Riccardo Chailly; Lucerne Festival Orchestra; Teatro alla Scala

Un Piermarini sold out ha ospitato, la scorsa domenica 14 ottobre, l'unica data italiana della Lucerne Festival Orchestra prima della sua partenza per 5 concerti, previsti dal 18 al 22 ottobre, in residenza a Shanghai. L'occasione di questa tappa milanese è stata la decima edizione del concerto straordinario di raccolta fondi per la tutela e la valorizzazione dell'arte e della natura italiane «Grandi Orchestre Sinfoniche Internazionali per Deutsche Bank a favore del FAI - Fondo Ambiente Italiano». Un debutto, un appuntamento di grande richiamo, ma anche una sorta di ideale “ritorno alle origini” per la LFO, se si considera il suo legame con i direttori

scaligeri. La storia della compagine orchestrale svizzera è infatti indissolubilmente legata a tre grandi direttori d'orchestra italiani. La sua origine risale agli anni '30, al 1938 più precisamente, quando Arturo Toscanini, dopo l'annessione dell'Austria alla Germania del Terzo Reich, decise di non tornare al Festival di Salisburgo e di riunire in un "Concerto di Gala" i più celebri virtuosi del tempo in un'unica orchestra d'eccezione. Per questo scelse proprio la Svizzera e Lucerna: il concerto si tenne davanti alla casa sul lago in cui Richard Wagner trascorse sei anni della sua vita. La LFO, rifondata nel 2003 da Claudio Abbado e dal sovrintendente del Festival Michael Haefliger, mantiene la peculiarità voluta dal suo fondatore Arturo Toscanini. Custode ed erede di quella tradizione, proseguita da Abbado con la sua "Orchestra degli amici", in cui riunire solisti, cameristi, professori di musica di fama internazionale e membri delle più blasonate orchestre d'Europa e del mondo (Berliner Philharmoniker, Chamber Orchestra of Europe, Mahler Chamber Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per citarne alcune), è oggi Riccardo Chailly. Quest'ultimo riveste attualmente il ruolo di direttore musicale, succeduto dal 2016 ad Abbado, direttore artistico fino al 2014, anno della sua scomparsa.

Ma, torniamo alla serata del 14 ottobre: il concerto si è aperto con una prima parte interamente dedicata a Richard Wagner con l'Ouverture dall'opera *Rienzi* e, a seguire, quella da *Lolandese volante*. Dell'Orchestra di provenienza svizzera colpiscono la compattezza delle varie sezioni e un insieme dal perfetto amalgama timbrico. Alle celebri pagine dell'autore tedesco segue, per nota affinità tra i due, la colossale Sinfonia n. 7 in mi maggiore di Anton Bruckner. Con queste parole il critico Eduard Hanslick, con manifesto dissenso, la descrisse nella sua recensione all'indomani della prima esecuzione viennese, nel 1886: «Certo non era mai capitato a nessun compositore di esser chiamato alla ribalta quattro o cinque volte dopo ciascun movimento. Bruckner è il nuovo idolo dei wagneriani. [...] Ammetto senza giri di parole di non essere in grado di giudicare con equilibrio questa Sinfonia di Bruckner, tanto mi sembra innaturale, rigonfia, malaticcia e putrescente. Come tutte le composizioni maggiori di Bruckner, anche la Sinfonia in mi maggiore contiene intuizioni geniali, passi interessanti, persino belli – qui sei, là otto battute – tra questi lampi però si spalanca un buio impenetrabile, una noia pesante come piombo e un'eccitazione febbrile». Oggi la scrittura di Bruckner è sempre più spesso proposta nelle programmazioni sinfoniche e gode di altissima considerazione. Il suo ricorrere a un continuo alternarsi di luci e ombre, il passare da stati di euforia quasi febbrile ad altri di mestizia profonda e lacerante in un procedere per estremi è chiaro manifesto dell'ipersensibilità tardo-romantica. Carattere fedelmente espresso da un'esecuzione ricca di espressività e sfumature che dalle tinte più tenui, in un incedere vorticoso, trascinano ai colori più accesi. I momenti di profondo lirismo e intima spiritualità, cedono il passo alla solennità di episodi dal sapore più vigoroso e marziale. Cantano le sezioni, dialogano tra loro, raccontano e si raccontano, senza mai rinunciare all'alta tensione interpretativa. La monumentale architettura di queste pagine del genio austriaco è plasmata nel gesto di Chailly e, sapientemente trasmessa ai suoi, diviene affascinante

materia sonora. Superfluo disquisire circa l'eccellente livello esecutivo della LFO, della cura estrema di ogni minimo dettaglio, della straordinaria resa di un tale insieme di fuoriclasse. L'intuizione che allora fu di Toscanini si rivela ora come allora più che vincente. Un'Orchestra da sentire, assolutamente.

Luisa Sclocchis (www.pressroom.cloud, 23 ottobre 2018)

Recital

Musiche di Beethoven, Schumann, Prokof'ev

PIANOFORTE Daniil Trifonov; Conservatorio

L'attesa nei confronti del nuovo recital di un pianista tra i più seguiti dei nostri giorni non ha certamente deluso martedì scorso il folto pubblico che gremiva la Sala Verdi del Conservatorio, la cui gestione era affidata l'altra sera alla Società del Quartetto. Daniil Trifonov, talento universalmente riconosciuto ma allo stesso tempo in continuo divenire, anche a causa della sua giovane età (ventisette anni), ha mostrato ancora una volta la propria stimolante attitudine alla ricerca, caratteristica che lo rende molto diverso dalla stragrande maggioranza dei colleghi. Trifonov si presenta oggi davanti al pubblico rendendolo partecipe della propria analisi interiore, della scoperta della bellezza racchiusa nelle pagine da lui affrontate, che si tratti di Beethoven o di Chopin, di Schumann o di Prokof'ev. Quella di Trifonov, per il momento, non è ricerca di un percorso storico, come era tradizione del concertismo russo fin dai tempi di Anton Rubiňštejn, ma non è neppure un sottostare al puro deliquio sonoro o al fascino del "pezzo d'effetto" come purtroppo si riscontra in tanti, troppi solisti delle giovani generazioni e come in parte si sarebbe potuto sospettare attraverso l'impaginato del penultimo recital portato in giro da Trifonov lo scorso anno, giocato su discutibili accostamenti legati al nome di Chopin.

La novità del nuovo programma di questo Trifonov versione 2018 consisteva nella scelta di elementi ben radicati nel repertorio, o almeno noti attraverso una tradizione esecutiva di primissimo piano. Discutibile era semmai la logica degli accostamenti, unico neo che ha di pochissimo adombrato il carattere di un recital la cui bellezza e perentorietà si sperimenta davvero una volta ogni dieci, vent'anni almeno, soprattutto da quando è scomparsa negli anni '80 e '90 quella manciata di importantissimi interpreti storici che coinvolgevano l'uditorio attraverso uno spettro di caratteristiche personali affatto diverse tra loro e allo stesso tempo paragonabili in termini di peso specifico.

Il programma dell'altra sera poteva essere a priori criticabile attraverso un esame tutt'altro che complesso. Poco c'entrava infatti l'*Andante favori* di Beethoven – notoriamente pensato dal compositore come tempo centrale della Sonata «Waldstein» e poi sostituito da un più conciso e drammatico Intermezzo – con la Sonata op. 31 n. 3 fatta seguire da Trifonov senza soluzione di continuità. Non vi è motivo sostenibile nel proporre questo tipo di accostamento, come non vi è stato nel momento in cui il pianista ha fatto seguire, ancora senza cesure, il *Presto passionato* di Schumann alla scarsamente eseguita raccolta *Bunte Blätter* op. 99. L'unico punto di

contatto semmai era di tipo interno: a un Andante estrapolato da Beethoven si accostava un Presto a propria volta estrapolato da Schumann dal contesto originale, ossia dall'identità pregressa con il finale della Sonata in sol minore op. 22, anche in questo caso sostituita dall'autore con un finale meno problematico. Il tema dell'extrapolazione di pagine originali non stava peraltro in piedi per il semplice fatto che la logica avrebbe richiesto semmai l'esecuzione della Sonata op. 53 di Beethoven e della Sonata op. 22 di Schumann al posto degli altri numeri in programma. Ancor meno legata a una possibile logica consequenziale era poi la scelta dell'Ottava sonata di Prokof'ev che chiudeva il cartellone della serata.

Ma non era questo il motivo pregnante che poteva nuocere al successo strepitoso della serata stessa. Né lo era l'esecuzione degli elementi del programma avvenuta senza rispettare le cesure originali, che possono spezzare il climax del recital attraverso l'applauso liberatorio del pubblico. Si è quindi ascoltata di fila la prima coppia di pezzi beethoveniani e in seguito la seconda coppia schumanniana. Per quanto detto precedentemente a proposito degli accostamenti scelti dal pianista, l'esecuzione senza cesure degli elementi dello stesso autore non aveva ragion d'essere. Oggi è di moda proporre (direi meglio imporre) al pubblico questo tipo di impaginati che prevedono più elementi, l'uno in fila all'altro. Una giustificazione può in alcuni casi essere trovata nel caso di esperimenti analoghi imposti da altri colleghi (ad esempio András Schiff o Grigory Sokolov, che collegano tra loro elementi che rivelano affinità più plausibili). Ma in ogni modo ci dichiariamo avversi a questo tipo di coercizione sul pubblico, come se lo stesso venisse unicamente visto come elemento disturbatore attraverso l'applauso delle visioni personali dell'interprete. Non abusi l'artista della pazienza e dell'accondiscendenza del pubblico stesso che, tutto sommato, rappresenta la committenza privilegiata di ogni evento concertistico.

L'interesse principale che scaturiva dalla proposta di Trifonov non aveva però fortunatamente a che fare né con gli accostamenti di cui abbiamo parlato né con il vezzo della mancanza di cesure tra i numeri in programma. Che cosa ha dunque trasportato il pubblico a esternare il più caloroso dei consensi nei confronti del giovane Daniil? Il motivo è spiegabile attraverso una lettura a diversi livelli. Più superficialmente si tratta innanzitutto di fascino personale, di capacità di avvinghiare l'uditorio attraverso un pianismo immacolato, seducente, dove ogni evento sonoro è chiaramente frutto di una convinzione interpretativa assoluta, mai lasciata al caso. Più in profondità, vi è anche la capacità da parte dell'artista di convincere l'ascoltatore dell'importanza del testo che si sta eseguendo, del suo valore ("unico", in quello specifico momento e contesto) all'interno della letteratura musicale. È prerogativa di pochissimi artisti quella di trasmettere al pubblico la propria fede incrollabile nei confronti del repertorio scelto per la serata, e in questo senso Trifonov riesce a meraviglia nel compito.

L'ascoltatore che ha qualche anno di più sulle spalle e che conosce almeno a grandi linee la storia dell'interpretazione si è compiaciuto però di un altro aspetto, se vogliamo più specialistico ma non meno importante. Come è avvenuto nel caso di pochi altri giovani artisti del passato non molto lontano (pensiamo soprattutto a Kissin, per rimanere nell'ambito della scuola e della sensibilità russa),

si verifica anche nel caso di Trifonov quello speciale processo che porta il giovane artista ad assimilare il meglio della tradizione interpretativa del passato e a rielaborare la stessa secondo una sensibilità personale che può portare a esiti anche molto differenti dagli esempi di partenza. Una cosa è certa: nessuno sarebbe stato in grado di eseguire gli elementi del programma dell'altra sera partendo dall'algida perfezione della pagina di una edizione Urtext. Si tratta di musiche passate attraverso il travaglio interpretativo di artisti sommi che ne hanno magari per primi esplorato i segreti più nascosti. Le meraviglie che si sono ascoltate l'altra sera non avrebbero potuto palesarsi indipendentemente dall'esistenza di alcuni documenti sonori di riferimento. Soprattutto nel caso schumanniano, la luce che illuminava il cammino proveniva sicuramente da almeno due tra le pochissime esecuzioni storiche, quella di Richter nel caso dell'op. 99 e di Horowitz per il *Presto passionato*. E sull'Ottava sonata di Prokof'ev incombeva ancora la figura dello stesso Richter, accanto a Gilels e a Lazar Berman.

Trifonov è andato oltre, si è servito di queste tracce indispensabili per procedere con passo sicuro in una esplorazione che virtualmente potrebbe anche non avere mai fine (se la avesse non ci sarebbe più motivo per continuare nell'opera) e ha mostrato ancora nuovi, magnifici dettagli, in un contesto di immenso fascino. Se la sua esplorazione del mondo beethoveniano si manteneva entro i confini di una pur bellissima lettura personale, l'intuito gli ha permesso di gettarsi a capofitto nel disordine di una manciata di pezzi scritti da Schumann in epoche diverse e di trovare miracolosamente i caratteri di una unitarietà perduta, o di approfondire ancora di più la lacerante disperazione di quel *Presto* che rappresenta una delle più intime e sconvolgenti confessioni del tormentato musicista. E ancora l'eredità dei grandi pianisti russi che abbiamo appena citato, in qualche caso testimoni in prima persona della nascita e della crescita della grandiosa Sonata di Prokof'ev, è stata raccolta e rielaborata da Trifonov attraverso una esecuzione nella quale la meraviglia e lo stupore della novità erano sostituiti dalla sicurezza di un cammino spianato, senza più conflitti e difficoltà né tecnici né interpretativi.

Luca Chierici (www.ilcorrieremusicale.it, 31 ottobre 2018)

György Kurtág, *Samuel Beckett: Fin de partie*

INTERPRETI Frode Olsen, Leigh Melrose, Leonardo Cortellazzi, Hilary Summers; DIRETTORE Markus Stenz; REGIA Pierre Audi; SCENE e COSTUMI Christof Hetzer; LIGHT DESIGNER Urs Schönebaum; Teatro alla Scala

Dopo prove accuratissime, a Budapest e Amsterdam che coproduce lo spettacolo, è andata in scena alla Scala in prima mondiale *Fin de partie, scene e monologhi* del celebre compositore ungherese György Kurtág, alla presenza di più di cento critici musicali, provenienti da tutto il mondo. Erano anni che il sovrintendente della Scala, Alexander Pereira, insisteva perché Kurtág, ora novantaduenne, portasse a termine questo lavoro su testo di Samuel Beckett, dramma surreale della incomunicabilità tra quattro personaggi: due genitori, che un incidente obbliga

a vivere senza gambe in altrettanti bidoni della spazzatura, il figlio paralitico e il domestico che li serve con sarcastico distacco. Confinati in una casa solitaria e desolata inserita in un territorio remoto, ultima spiaggia di desolazione e solitudine, attendono la fine di questa partita, fatta di gesti ripetitivi, incomprensioni, memorie tenere, sorridenti, incubotiche, discorsi imprigionati in un claustrofobico circolo vizioso di incomprensioni reciproche.

Kurtág ha sempre rivelato nella sua musica un temperamento lirico: è un maestro dell'aforisma, dell'atmosfera sospesa e delicata, dell'espressione frammentaria, fugacissima, onirica. Allo stesso modo si è comportato in questi «scene e monologhi». La scelta radicale sta nel tempo: il dramma di Beckett è disarticolato nella sua continuità discorsiva, e molto allentato nel suo ritmo teatrale. La musica procede per lo più per impulsi frammentari, episodi che durano pochi secondi separati da continui silenzi. Questo rende bene l'atmosfera sospesa di Beckett, ma nel contempo sottopone l'ascoltatore, condotto di frammento in frammento, di pausa in pausa, a un ascolto molto severo per la durata di più di due ore. Tanto più che l'atmosfera espressiva non cambia: l'orchestra ha sempre un colorito bronzeo, il canto, per lo più recitativo, ha solo pochi momenti di sfogo nei passi lirici, a parer mio i più belli.

La regia di Pierre Audi ha valorizzato il tutto nel suo rigore figurativo: una casa grigia vista dall'esterno (ma Beckett prevedeva un interno, ben più claustrofobico), bei giochi di luce, gesti concentrati e intensi. I quattro cantanti Cortellazzi, Summers, Olsen e Melrose, sotto la guida del direttore Markus Stenz, hanno fatto del loro meglio per dar vita ai tragici personaggi di Beckett. Ne è sortito uno spettacolo severo ma intenso, che il pubblico, nonostante alcune defezioni, ha applaudito a lungo, insieme alla partitura di Kurtág, portata in mano da Stenz.

Paolo Gallarati («La Stampa», 17 novembre 2018)

György Kurtág, *Samuel Beckett: Fin de partie*
Teatro alla Scala

Finale di partita di Beckett parla dell'incapacità di raccontare; *Fin de partie* di Kurtág si misura con l'impossibilità di mettere in musica quel paradosso. Se non si parte da questo doppio limite, non si capisce il valore di una creazione geniale e sofisticatissima, che la Scala di Pereira ha avuto il merito di perseguire e servire nel modo migliore possibile. La retorica dell'opera del millennio, o della più attesa del nuovo secolo – al Piermarini c'erano davvero tutta l'organizzazione operistica mondiale, la stampa che conta e un attentissimo pubblico che quasi riempiva la sala – rischia di essere fuorviante per le aspettative che genera. Kurtág, invece, è stato chiaro, fin dal titolo: *Samuel Beckett: Fin de partie, scènes et monologues. Opéra en un acte*. La devozione nei confronti dell'autore-letterato – e pure la sua centralità d'autore – non si discute. D'altra parte la presenza di un Prologo sul testo di *Roundelay* e le numerose inserzioni al libretto non devono ingannare: sono chiose, precisazioni, non revisioni. Più che voler scrivere la sua

prima “opera” che tutto il mondo attende, il compositore ultra novantenne ha voluto rendere omaggio al drammaturgo e poeta amatissimo. Alla sua creazione, di cui riproduce soltanto scene e monologhi, come in un defatigante tentativo, un approssimarsi a un limite destinato a rimanere incompiuto. E alle sue (non) verità, consacrate nella parola.

Una parola che ha reciso i legami coi significati univoci, coi sentimenti, e dunque anche con le sue grandi traduzioni in musica: chi si aspetta grandi narrazioni sostenute sul potere demiurgico dei suoni rimane deluso. Qui la musica non può far altro che servirla quella parola. Analizzarla e dissezionarla, tenendosi a distanza.

Così Kurtág, novello Monteverdi, si districa in una sfida intellettuale insieme rinunciataria e ambiziosissima. E affida il testo a una vocalità miracolosa, varia, libera di muoversi tra canto parlato e declamato, comunque “serva” dell’orazione. Non solo: costruisce in una orchestra potenzialmente enorme ma sfruttata al minimo una trama esile e sensibilissima di laconiche ombre sonore o di sfingei impulsi timbrici pronti a colorarla di poetici rimandi e allusioni. Strazi baluginanti nel territorio del non-detto. Ci sono dunque i valzer, le marce, i giri di tango, i lievi abbrivi melodici affidati al cymbalom o al malinconico bajany (una fisarmonica russa), ma sono frammenti, lacerti volti a illuminare e chiaroscurare il testo. Ci sono le risentite invenzioni timbriche che increspano il tessuto quando Beckett è ironico, sarcastico o in-sensato («Leccatevi gli uni con gli altri»), senza parodiare o deformarlo. Ci sono gli scoppi e le esplosioni sinistre che durano un attimo o le interpunzioni distillate, quasi a dare corpo al silenzio senza ricoprirlo di musica. Non c’è la tensione, la densità, espressiva di chi vuole dire la sua. Ciò che il compositore ha concentrato nelle sue miniature liederistiche e orchestrali, qui ritorna con la stessa logica additiva ma su scene molto più ampie, in diluizione. Come spersonalizzato.

Ricoprire di senso ciò che quel senso rifiuta. La sfida impossibile di Kurtág supera il limite che si è imposto solo nel finale. Hamm e Clov, il padrone e il suo servo, si separano. «È finita, Clov, abbiamo finito», dice Hamm ribadendo le parole d’esordio dell’altro («Finita, è finita, sta per finire»). E qui, in tutto il monologo conclusivo, la traccia musicale inizia a emanciparsi da quelle parole ormai scarnificate e prive di senso con più lunghe sequenze strumentali, dove l’erede di Schubert e dei Viennesi ritorna nel lirico e divagante sfibrarsi del tessuto, in un filo di dolcezza siderale che si apre in un Epilogo orchestrale elegiaco. L’unico tradimento nei confronti di Beckett è nel segno, se non della speranza, della commiserazione.

Kurtág rende omaggio a Beckett, traslandolo in una dimensione e su un palcoscenico operistico. Anche la regia di Pierre Audi ne prende atto: quello che vediamo è la più fedele traduzione scenica delle simboliche costrizioni – sulla sedia a rotelle del protagonista, dentro i bidoni dei suoi genitori-relitti, perennemente in piedi di Clov – volute dall’autore. Si lavora, oltre che sulla voce, sugli sguardi, sulle espressioni, sui gesti minimali di mani e braccia, con tutti i limiti che derivano dall’ampiezza della sala scaligera. Eppure ci sono due invenzioni notevoli: la scenografia di Christof Hetzer che mostra una casetta dal di fuori, ma contenuta

in oscuri gusci più grandi, così che non si capisce se i personaggi siano all'interno o in un esterno comunque buissimo, in una sospensione spaziale metafisica e paradossale. E il superbo lavoro di luci di Urs Schönebaum che proietta i personaggi sulle pareti della casa riducendoli a ombre, in simbiosi con le sfuggenti trame sonore. La scenografia ruota su se stessa a ogni cambio scenico, disarticolando il rapporto tra casa e gusci, e offrendo punti di vista sempre diversi: bellissimo – quando alla fine l'edificio mostra frontalmente lo spigolo – l'avvicinarsi e quasi toccarsi delle ombre di Hamm e Clov, mentre di fatto, sull'elegia sonora, si separano. Intenzioni musicali e sceniche si compenetrano.

La Scala ha onorato questo compito storico al meglio, a partire dall'Orchestra diretta da Markus Stenz: peccato che in questa circostanza così importante ed esposta non sia sceso in campo il suo direttore musicale. Il cast, a lungo preparato dallo stesso Kurtág in un lavoro di concertazione millimetrico e sensibilissimo, vedeva le voci di Leonardo Cortellazzi (Nagg) e Hilary Summers (Nell), capaci di sapide interlocuzioni e di filati estremi quasi smaterializzati, e il talento dicitore del Clov di Leigh Melrose. L'Hamm di Frode Olsen – un basso/baritono cui mancava il pieno smalto di qualche suono grave – ha creato con le inflessioni della voce cantata il personaggio originale, da vero attore-cantante. E il suo progressivo trasformarsi – cieco e con il rampino tenuto come una lancia – in una sorta di Wotan beckettiano raccontava meglio di ogni altra immagine la problematica attrazione di opera e prosa, di suono e parola, quando sono sulla carta inconciliabili.

Andrea Estero («Classic Voice», dicembre 2018)

Giuseppe Verdi, *Attila*

INTERPRETI Ildar Abdrazakov, Saioa Hernández, George Petean, Fabio Sartori, Francesco Pittari, Gianluca Buratto; DIRETTORE Riccardo Chailly; REGIA Davide Livermore; SCENE Giò Forma; COSTUMI Gianluca Falaschi; LUCI Antonio Castro; VIDEO D-wok; Teatro alla Scala

Si ha un bel dire che Massimo Mila sbagliava a annoverare provocatoriamente *Attila* tra le opere “brutte” di Verdi: anche riascoltandola in un'esecuzione ad alto livello, capace di metterne in luce le sparse bellezze, l'impressione rimane sempre quella prodotta da un'opera minore, in cui la melodia non riesce a cristallizzare in motivi concreti e memorabili, come avviene d'altronde, per alcuni anni, nella produzione verdiana posteriore a *Ernani*, con la sola eccezione di *Macbeth*. Ciò che colpì gli ascoltatori della prima veneziana del 1846, portandoli all'entusiasmo, fu un complesso di valori diversi come la fierezza patriottica di Odabella, la nobiltà del re barbaro, feroce ma leale, la scalpitante energia di alcuni cori, l'impeto ritmico delle cabalette, la velocità del decorso teatrale, il senso infallibile delle tensioni e delle distensioni emozionali: il programma, insomma, di una drammaturgia musicale nuova, dinamica, sferzante, che attendeva ancora la qualità musicale adeguata per acquistare vita e profonda verità. Detto questo, e sollevata la domanda se sia opportuno, vista l'enorme esposizione mediatica riservata alla

prima della Scala, esibire un lavoro sperimentale, e non un grande capolavoro dell'opera italiana, resta l'ammirazione per l'allestimento scaligero.

L'esecuzione, prima di tutto: Chailly ha dimostrato nuovamente, dopo la *Giovanna d'Arco*, come sia sbagliato accusare il Verdi giovane di volgarità. Volgari sono le esecuzioni grossolane, non quelle attente alle sfumature dinamiche e di fraseggio, con le sonorità soffici, gli accompagnamenti elastici, la pienezza sinfonica, l'agilità dell'andamento, i ritmi tesi, mai martellanti o brutali. Ugualmente, Chailly ha plasmato una compagnia di ottimi cantanti, non divi, ma voci vocalmente e stilisticamente molto a posto: Ildar Abdrazakov, autorevole Attila, George Petean robusto Ezio, Saioa Hernández squillante, saettante e bellicosa Odabella, Fabio Sartori, tenore forbito e commosso, ben calato nella parte di Foresto, arricchita con l'aria suadente del terzo atto che Verdi compose per l'esecuzione scaligera di Napoleone Moriani.

Il regista Davide Livermore ha fatto le cose in grande, trasportando *Attila* in epoca moderna, prima tra le rovine di una città bombardata, poi tra i ruderi di Roma antica. Solenne l'entrata a cavallo dell'eroe, raccapriccianti ma anche un po' buffe, perché piazzate su quei cori pimpanti e sportivi, le crudeli esecuzioni capitali delle vittime degli Unni, impressionante l'incontro di Attila con il Papa Leone, fissato in un *tableau vivant* che riproduce il famoso affresco di Raffaello.

Notevole contributo alla qualità dello spettacolo hanno fornito le bellissime immagini led dell'enorme video di sfondo, a cura di D-wok, e le grandiose scenografie mobili di Giò Forma, colpite dalle luci di Antonio Castro che ha però rinunciato, chissà perché, all'effetto del ritorno del sole dopo la pretenziosa e un po' cigolante tempesta sinfonica, cartone preparatorio dei temporali che, in *Rigoletto* e in *Otello*, Verdi saprà dipingere con pennello ben altrimenti veritiero.

Paolo Gallarati («Amadeus», gennaio 2019)

Modena

Gian Carlo Menotti, *The Telephone, The Medium*

INTERPRETI Elizabeth Hertzberg, Lorenzo Grante, Marily Santoro, Marco Frezza, Julija Samsonova-Khayet, Chiara Isotton, Lorenzo Grante, Roxana Herrera Diaz, Arianna Manganello; DIRETTORE Flavio Emilio Scogna; Orchestra Filarmonica Italiana; REGIA Stefano Monti; SCENE Nathalie Deana, Stefano Monti; COSTUMI Stefano Monti; LUCI Eva Bruno; Teatro Comunale Luciano Pavarotti

Sono due facce della stessa deformata e deformante medaglia rappresentata dalla società contemporanea quelle messe in scena, grazie al nuovo allestimento dei due titoli *The Telephone* e *The Medium* di Gian Carlo Menotti – opera comica la prima, tragedia la seconda – proposti nell’ambito della stagione d’opera del Teatro comunale Luciano Pavarotti di Modena. Presentati originariamente a New York tra il 1946 e l’anno successivo, questi due brevi esempi di teatro musicale novecentesco hanno rinnovato anche in questa occasione quell’alchimia scaturita da un lato dalla cifra musicale estremamente comunicativa nell’essere ancorata a un linguaggio saldamente tonale e, dall’altro, da quello sguardo ironico e criticamente inquietante che emerge dalla dimensione drammaturgico-narrativa che sottende i due testi.

Quali protagonisti sulla scena abbiamo trovato gli allievi della masterclass in Tecnica vocale e Interpretazione del repertorio dell’Istituto Superiore di Studi Musicali Vecchi-Tonelli, guidata da Raina Kabaivanska la cui esperienza ha plasmato le interpretazioni dei cantanti coinvolti con cura ed efficacia. La serata di venerdì scorso si è quindi aperta con *The Telephone or L’Amour à trois*, dove Elizabeth Hertzberg ha saputo restituire le diverse sfaccettature vocali ed espressive del personaggio di Lucy con buona varietà interpretativa, contribuendo a evidenziare la fragilità dei rapporti umani mediati, appunto, da un “medium” come il telefono, vero terzo incomodo nella sua relazione con Ben, qui interpretato da Lorenzo Grante. Lo stesso Grante lo abbiamo trovato in seguito impegnato in *The Medium*, capace di passare dal registro comico-ironico della prima parte della serata a quello tragico-inquietante della seconda, interpretando in questo caso Mr. Gobineau, il padre di un bambino morto anni prima che crede di rievocare, con sua moglie incarnata con efficace misura da Chiara Isotton, nel corso di sedute spiritiche che hanno come protagonista Madame Flora, la medium appunto, alla quale Julija Samsonova-Khayet ha saputo dare una forma interpretativa dalla drammaticità misurata.

A completare il cast vocale Marily Santoro che ha offerto buon impegno nella sua interpretazione di Monica, figlia di Flora, e Roxana Herrera Diaz chiamata a dare voce al personaggio di Mrs. Nolan. Efficace Marco Frezza nel ruolo muto di Toby.

Se la regia essenziale ed efficiente di Stefano Monti ha immerso la Lucy di *The Telephone* in una vasca da bagno circondata da profumi e altri balocchi femminili come diverse paia di scarpe, in un'ambientazione tra anni Venti e astrazione postmoderna, la lettura ideata dallo stesso regista per *The Medium* ci ha accompagnati in una buia atmosfera con vaghi rimandi al cinema espressionista, concretizzati nell'andamento obliquo della scala stilizzata che faceva da cornice alle ombre inquietanti proiettate sullo sfondo. Flavio Emilio Scogna ha guidato con attenzione un'Orchestra Filarmonica Italiana il cui impegno non ha nascosto qualche incertezza. Ampio successo tributato a tutti gli artisti impegnati da parte di un pubblico che poteva essere più numeroso.

Alessandro Rigolli (www.giornaledellamusica.it, 21 marzo 2018)

Bruno Maderna, *Satyricon*

INTERPRETI Tom Martinsen, Michal Doron, Katerina von Bennigsen, Tahnee Niboro, Timothy Oliver, Matthias Henneberg; DIRETTORE Pietro Borgonovo; REGIA Georg Schmiedleitner; SCENE Harald Thor; COSTUMI Tanja Hofmann; LUCI Marco Dietzel; Teatro Comunale Luciano Pavarotti

È sempre un problema cimentarsi, da regista, con un'opera come *Satyricon*. È difficile trovare un equilibrio tra la licenziosità del soggetto di Petronio, la profondità e la caustica attualità che esso contiene, la ricchezza di spunti stilistici che offre la partitura, gli inevitabili rimandi ad altre forme di rappresentazione, al genere *peplum*, al film di Fellini. Nello spettacolo messo in scena al Teatro Comunale di Modena, in un nuovo allestimento coprodotto con la Staatsoper di Dresda e con il Festival di Pasqua di Salisburgo, Georg Schmiedleitner ha trovato una chiave interessante, inserendo la vicenda del liberto arricchito e della sua cena in una dimensione colorata, decadente, atemporale (scene di Harald Thor, costumi di Tanja Hofmann), inquadrando la scena tra due enormi frigoriferi, simbolo della moderna opulenza, e luogo dove trovare bevande fresche e incontri hot. Quegli sportelli si aprivano in continuazione su luci abbaglianti, come porte verso un mondo peccaminoso, dal quale uscivano escort, uomini-cane, donne sado-maso. Sulla scena i personaggi si muovevano senza posa, spaziando anche in platea, e a un certo punto indossavano tute gonfiabili che davano bene il senso di quegli smisurati appetiti, in un'orgia dove il piacere si trasformava in pulsioni autodistruttive (e molto attuali), tra mucchi di plastica, rifiuti, sacchi di spazzatura. Il gioco di citazioni sfacciatamente utilizzato da Maderna (dalla marcia dell'*Aida* verdiana, al tema del Walhalla, al valzer di Musetta, al lamento di Orfeo «Che farò senza Euridice») era dipanato con sobrietà ed equilibrio nella direzione di Pietro Borgonovo. Nel cast spiccavano Tom Martinsen (Trimalchio), Timothy Oliver (Habinnas), Matthias Henneberg (Eumolpus) e una promettente Tahnee Niboro (Criside).

Gianluigi Mattietti («Amadeus», dicembre 2018)

Napoli

Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte*

INTERPRETI Maria Bengtsson, Paola Gardina, Alessio Arduini, Pavel Kolgatin, Emmanuelle de Negri, Marco Filippo Romano; DIRETTORE Riccardo Muti; REGIA Chiara Muti; SCENE Leila Fteita; COSTUMI Alessandro Lai; LUCI Vincent Longuemare; Teatro di San Carlo

Non è vero, non lo fanno tutti: Mozart così lo dirige solo Muti. Il suo nuovo *Così fan tutte*, al Teatro di San Carlo, posto in lussuosa apertura di stagione, racconta l'infinita e sfuggente partitura come nessuno ancora aveva fatto. Nemmeno lo stesso direttore, nelle precedenti lontane edizioni alla Scala e a Vienna. Allora era una cattedrale squadrata, ancorata a terra. Oggi è una nuvola: sfaccettata, a pennellate vaporose, cangianti, una conversazione di suoni e parole, senza interruzioni. Dove anche l'orchestra lega, sempre, e le linee musicali diventano nastri morbidi, sinuosi, per tre ore di musica che scivolano acquatiche, in una unica arcata. E, possiamo dirlo?, in lingua napoletana.

È proprio questo idioma interno intuito con empatia a tradurre e a dare identità alla Napoli dove l'opera è ambientata. In perfetta sintonia la sciolgono Riccardo Muti e la figlia Chiara, regista, portandola da cuore a cuore. Come era nelle intenzioni di Mozart. Che non voleva certo il bozzettismo, o la cartolina con «tanti saluti da Napoli» o «tanti baci da Siviglia, castello di Aguas Frescas»: al contrario. Con Da Ponte inventò città fantastiche, immaginari spazi dell'anima, dati da dettagli e sfumature. Più filologico che mai diventa perciò questo *Così fan tutte*, ricco di suoni e parole che non avevamo mai notato. Andando oltre la filologia di superficie dello strumento d'epoca o delle formule meccaniche, consuete e qui messe radicalmente in discussione. Vesuvio compreso, ovviamente, con pennacchio sullo sfondo.

Dopo una vita di ricerca verdiana della "tinta", oggi Muti svela una parallela (e precedente) esistenza di una "tinta" anche nelle opere di Mozart: quella del *Così fan tutte* la tocchi subito, dalla Ouverture. È una identità, come di porta che si apre e dà accesso a una precisa stanza. L'Orchestra, che suona magicamente incantata, risponde con un mirato colore d'assieme, prezioso, raccolto, soffice, dove è tanto scorrevole l'articolazione che non senti cambi di battuta o accenti. Il gesto è raccolto, essenziale. Eppure tutto sta insieme perfetto, nemmeno per un

attimo si scollano buca e palcoscenico. Come se fosse impossibile andare fuori da questa rete naturale, che tiene in perfetta continuità anche il “secco” dei recitativi con le malie del canto. Quante volte arrivano messaggi dell’ultimo Mozart, tra frammenti di musica sacra, pause che non hanno paura di respirare, presagi del Requiem. In questa partitura costruita sul tema degli addii. Dove il primo, nel quintetto della partenza, è esagerato e giocoso nel testo – e lo enfatizza, giustamente ironica, Chiara Muti – mentre in buca le viole cantano pura malinconia.

Ascoltare vuol dire galleggiare, avvolti dall’innocenza, perché lo sfrontato erotismo dell’opera ha come sfondo immancabile il candore: sulla ripetizione di un accompagnamento, mai meccanica, sui temi secondari stanati come carezze segrete, su certi impasti d’assieme dei legni, che sono gesti. Tutto scorre, in avanti. Dunque niente applausi di rito a fine Overture, perché Muti attacca subito il seguito. Il viaggio nel *Così fan tutte* è già iniziato. E insieme con tutto il Teatro, stipato e traboccante, anche alla seconda recita, sembra di essere già sulla mongolfiera, quella che a un certo punto apparirà, nelle scene evocative e impalpabili di Leila Fteita. C’è un filo orizzontale a tagliare la scena, memoria dei tanti fili tra i balconi di Napoli. E diventerà citazione trasfigurata di panni stesi quando alcune comparse saltellando (forse troppo, una a un certo punto scivola per terra) apriranno e chiuderanno con allegria eleganti velatini. Sullo sfondo, una gradinata luccicante delicatamente illuminata da Vincent Longuemare porta ricordi di onde marine. I costumi, che sono abiti meravigliosi, disegnati da Alessandro Lai e realizzati come solo al San Carlo sanno fare, sono pure improntati alla levità. Persino fiabeschi nel secondo atto, quando si finge, gioco nel gioco, nel giardino, e tra una siepe a labirinto (che però dalla platea si vede poco) spunta una *féerie* di bestiole da bosco, e le due sorelle diventano Cappuccetto rosso, i due ragazzi Gatti con gli stivali. Quasi che Chiara Muti volesse attutire con la fiaba i tagli a sciabolate del libretto, recuperando frammenti di innocenza, di un rassicurante mondo dell’infanzia, tra giostre, cavallini di legno e materassi in un lettino da alcova, tanti, colorati, uno sull’altro come nella fiaba della Principessa.

Regale in effetti è la Fiordiligi di Maria Bengtsson, lucente in tutto il registro, e personaggio centrale. Più del Don Alfonso di Marco Filippo Romano, che pure ha bella voce e intonazione perfetta negli insieme, ma viene letto con un carattere più popolano che filosofico. Lei invece, ultima a cedere, tradendo, canta il recitativo accompagnato più toccante di tutta l’opera, dove Muti le plasma sotto un Mozart francese, tragico. Per umanizzarla, prima dell’amore, alla regista basta l’intuizione di un dettaglio cinematografico, insolito, efficace: l’annusare l’abito del drudo Ferrando. Che è già lì accanto, il seduttivo Pavel Kolgatin, mentre già hanno già amoreggiato, i più scherzosi Paola Giardina e Alessio Arduini. Facili prede delle trame di una Despina volitiva, Emmanuelle de Negri, che da subito vediamo già esperta nei ménage à trois.

Si finisce quasi a mezzanotte, con un San Carlo tutto in piedi e applausi senza fine.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 2 dicembre 2018)

Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte*
Teatro di San Carlo

Tenerzza e disincanto inondano *Così fan tutte* a Napoli, in coproduzione con Vienna. Per Riccardo Muti, di ritorno sul podio del San Carlo dopo trentaquattro anni, l'opera di Mozart non è davvero commedia, né gioco geometrico di coppie scoppiate, né un'accusa all'incostanza delle donne nelle questioni sentimentali. È piuttosto un'indagine sulle contraddizioni dell'animo umano, una riflessione indulgente sulla fragilità della natura maschile e femminile, indifferentemente. Non c'è tanto da ridere, qui. C'è da pensare. E non certo a quel che può accadere sotto le lenzuola, poiché, anzi, le allusioni piccanti che crepitano nel libretto di Lorenzo Da Ponte si traducono in pulsione di morte. Il fatto è che per le due paia di fidanzati (giovani nella trama e sul palco), l'amore sembra dannazione anziché piacere, l'ossequio a una convenzione cui sottomettersi fingendo felicità. Se Guglielmo sta con Fiordiligi, se sua sorella Dorabella sta con Ferrando, questi sono i matrimoni da fare; non importa se funzionerebbe meglio un'inversione di partner, e che loro stessi l'abbiano sperimentato. Amara è la soluzione prescelta — lasciare ogni cosa com'è, senza seguire il cuore — e Muti, penetrando con pudore nell'animo dei personaggi, rivela che anche Mozart lo crede.

D'altronde è la partitura a dichiararlo. Perché diverse pagine di *Così fan tutte* stanno tra il patetico e il serio, e anche quelle più brillanti suonano offuscate di malinconia. Quindi la condotta musicale di Muti assume un carattere crepuscolare pure quando l'Orchestra sofficissima, incalzata da una brezzolina volubile che la fa respirare a pieni polmoni, diffonde tinte pastello alla Fragonard. Ma proprio questo colorismo casto, riverbero di un'innocenza di natura, del mare e dei giardini nella scenografia, contrasta di proposito con la tensione metafisica cui sottostà perlopiù il canto (addirittura quello del Coro, trasfigurato), segno di quanto l'aspirazione all'affetto autentico sia, di fatto, frustrata. Altro che sesso birichino: tutti e sei i protagonisti si trincerano nelle carcasse dei propri ruoli, dalla vocalità astratta perfino quando riesce profondamente toccante. Marco Filippo Romano è il giudizioso burattinaio che, insieme alla Despina di Emmanuelle de Negri più pragmatica che maliziosa, guida il rovesciamento delle coppie: di Alessio Arduini con Maria Bengtsson, una Fiordiligi che affonda poco nei gravi, di Paola Gardina con Pavel Kolgatin, che costruisce la sua parte con qualche difficoltà. La regia di Chiara Muti, intrisa di memorie strehleriane, ragiona in consonanza con la visione paterna. Sottovesti, corsetti, velari, tendaggi volteggiano di continuo creando una coreografia delicatissima di tessuti bianchi, crema, celestini nelle tante figure che popolano la scena e spesso la osservano dall'alto di due logge, quasi fossero spettatori di un teatro. È candido l'abbigliamento e l'arredamento, persistenti le memorie dell'infanzia, con la presenza di cavalli a dondolo, una giostra, la mongolfiera. Ambientazione onirica, ma finale inclemente: le coppie originarie si riformano, certo, però litigano di brutto. Le loro potrebbero non essere nozze felici.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 2 dicembre 2018)

Leoš Janáček, *Kát'a Kabanová*

INTERPRETI Pavla Vykopalová, Ludovit Ludha, Gabriela Beňačková, Misha Didyk, Sergej Kovnir, Lena Belkina, Paolo Antognetti, Donato Di Gioia, Sofya Tumanyan, Francesca Russo Ermolli; DIRETTORE Juraj Valčuha; REGIA Willy Decker; SCENE e COSTUMI Wolfgang Gussmann; LUCI Hans Toelstede; Teatro di San Carlo

Apparizioni sporadiche a Montepulciano (prima assoluta di *Pollicino* di Henze), Bologna e Firenze nei decenni scorsi non rendono onore in Italia alle qualità di Willy Decker, regista tedesco noto ai più per la memorabile *Traviata* salisburghe che rivelò Anna Netrebko nel 2005. Doppio merito dunque al Teatro di San Carlo: per aver proposto *Kát'a Kabanová* di Janáček in tempi di cartelloni governati dalle necessità di botteghino; e per avere allestito una superba produzione approntata appunto da Decker.

Kát'a Kabanová è la storia di una donna prigioniera, come uccello in gabbia, non solo di soffocanti leggi famigliari (quelle della Russia dei mercanti di fine '800) ma anche e soprattutto del senso di colpa per l'unica trasgressione che le fosse possibile attuare, l'adulterio: una trasgressione non perdonata dalla "comunità" e che la indurrà al suicidio. La messinscena di Decker racconta ciò con un'intensità teatrale proporzionale alla superba essenzialità della scena. Si tratta di un soffocante spazio ligneo senza finestre cui si accede da porte invisibili. Fanno il resto il rigoroso dominio delle luci e la qualità estrema di una recitazione di gesti rappresi a loro volta in un'essenzialità che irrigidisce. Che nega appunto non solo la possibilità ma persino il desiderio di "volare". Spazio fisico e spazio psichico sono un tutt'uno. Tale macchina scenica amplifica peraltro magnificamente il recitativo melodico che caratterizza la scrittura vocale di Janáček. E rende giustizia al grado di lirismo di questa partitura del 1921, talmente alto che si è quasi sfiorati dal dubbio di uno Janáček più compiaciuto che nelle altre sue opere.

Di fronte a spettacoli del genere non ha senso distinguere voci e presenza scenica degli interpreti. Sono tutti bravi, a partire dall'eccellente protagonista Pavla Vykopalová. Persino la voce usurata della vecchia gloria Gabriela Beňačková è perfetta per la parte di Marfa, suocera infida, nonché giudice e carceriera di *Kát'a*, mentre Misha Didyk (Boris, l'amante) fatica negli acuti ma regge l'urto di una scrittura infida. Elogi per i comprimari Sergey Kovnir, Ludovit Ludha e Lena Belkina. Ottima la prova di Juraj Valčuha, direttore d'orchestra che conosce questa musica e il suo stile antimelodrammatico come pochi altri. L'opera era semiconosciuta a Napoli, dove si diede solo nel lontano 1968. La sala non è piena ma gli applausi sono scroscianti.

Enrico Girardi («Corriere della Sera», 17 dicembre 2018)

Novara

Giuseppe Verdi, *Nabucco*

INTERPRETI Amartuvshin Enkhbat, Rebeka Lokar, Marko Mimica, Sofia Janelidze; DIRETTORE Gianna Fratta; REGIA, SCENE e COSTUMI Pier Luigi Pizzi; Teatro Coccia

Una fuga prospettica di quinte laterali nere, un piano inclinato al proscenio di color bianco e un fondale poi illuminato durante la recita. È il cartone preparatorio minimalista che, a sipario aperto, appare agli spettatori mentre si accomodano in sala in attesa che inizi *Nabucco* di Verdi in scena al Teatro Coccia di Novara. Nel corso della Sinfonia d'apertura sette mimi-ballerini sembrano spettatori che introducono alla visione di uno spettacolo all'interno del quale riappaiono come plastiche comparse atte a connotare coreograficamente (i bei movimenti coreografici sono di Francesco Marzola) le diverse scene dell'opera con raffinata pulizia figurativa. Il tutto ha l'eleganza distintiva di chi ne firma regia, scene e costumi: un Pier Luigi Pizzi che, a dispetto di chi si ostina a ritenerlo superato, sa bene cosa significhi gestire un palcoscenico, anche puntando all'essenziale, con costumi in bianco e nero per il popolo ebraico, rossi e adorni di cuffie e fregi dorati e d'argento per gli assiri; una grande menorah con bracci d'argento per il Tempio di Gerusalemme e un trono per i giardini pensili di Babilonia; maschere assire legate l'una all'altra a formare, come una rete, l'idolo di Belo destinato a infrangersi. Davvero nulla o poco più per uno spettacolo che vive di luci e dinamismo plastico, chiaro nello svolgersi del racconto; risultato del lavoro di un regista che nel suo percorso artistico ha sempre perseguito un figurativismo ora sfarzoso, oppure stilizzato come nel caso dello spettacolo in questione, ma formalmente perfetto nella ricerca delle ragioni essenziali del dramma, senza inopportune forzature. A un allestimento così pulito e lineare corrisponde un risultato musicale che poggia sulle spalle di un direttore d'orchestra, o direttrice, trattandosi di una signora, Gianna Fratta, che alla guida dell'Orchestra del Teatro Coccia in collaborazione con il Conservatorio Guido Cantelli talvolta eccede in sonorità ma fa il possibile per non accentuare la rigida marzialità di un Verdi giovanile corrusco e risorgimentale. Peccato solo per i molti tagli apportati ai da capo delle cabalette. Il Coro San Gregorio Magno, istruito da Mauro Rolfi, si comporta a dovere e offre compattezza di risultati, anche nell'intonare il celeberrimo «Va, pensiero».

Ma se questa edizione di *Nabucco* verrà giustamente ricordata a Novara è certo e soprattutto per merito del valore di un cast che schiera un terzetto di protagonisti dagli indubbi meriti. Su tutti si impone il baritono mongolo del quale con difficoltà si riesce a pronunciare e memorizzare il nome, Amartuvshin Enkhbat, la cui figura un po' impacciata sulla scena sembrerebbe da subito non convincere. Ma appena apre bocca si è dinanzi a una voce di autentico baritono verdiano, fra le più belle e ricche che si siano ascoltate negli ultimi anni. Dopo essersi segnalato in importanti concorsi, come Operalia e il BBC Cardiff singer, oggi, a poco più di trent'anni, approda in Italia, che lo ha già apprezzato per alcune sue prestazioni, in particolare come protagonista in *Rigoletto*, a Napoli, all'Arena di Verona, Genova e Parma, e ne *Il trovatore*, come Conte di Luna, a Padova. A Novara, in questo *Nabucco*, debutta nel ruolo del titolo. La voce è un'onda brunita di suono morbido e vellutato, omogenea e avvolgente, sicura in acuto (vedasi la sonora puntatura acuta a chiosa della cabaletta «O prodi miei seguitemi»), ma soprattutto capace di donare ai cantabili (vedasi il finale del secondo atto, il duetto con Abigaille in «Oh di qual onta aggravasi» e «Deh perdona») e all'aria dell'ultimo atto un legato e un dominio dei fiati magistrale. Con queste premesse c'è da ritenere che farà presto a imporsi fra i migliori baritoni verdiani, e non solo, del momento, soprattutto quando all'indubbia bellezza e ampia sonorità della voce unirà una ancor più analitica cura dell'accento e del fraseggio (la dizione è già ottima) e una maggiore consapevolezza interpretativa.

Di livello anche la prestazione di Rebeka Lokar, Abigaille che nei repentini affondi nel registro grave non ha forse modo di espandersi come l'altera ira guerriera del personaggio richiederebbe, ma in acuto svetta sicura e fiera, regalando poi, nei momenti lirici, come «Anch'io dischiuso un giorno», e nel finale dell'opera, un canto capace di piegarsi con eleganza all'introspezione senza perdere mai in ricchezza di suono e controllo della linea.

Il giovane croato Marko Mimica, che si conferma fra i bassi più promettenti della sua generazione, approccia per la prima volta la parte di Zaccaria. Sembrerebbe che per ora l'impostazione vocale sia quella del basso-baritono, che si espande in acuto e che nella profezia non incontra alcun inciampo vocale. Anche il legato e la mezzavoce in «Tu sul labbro de' veggenti» ci sono tutti, perché il metodo di canto è quello giusto, ma sembra talvolta che al registro grave manchi la necessaria risonanza e rotondità, o per meglio dire che la maturazione della voce sia ancora in divenire, seppur indirizzata su livelli complessivi di assoluta eccellenza. Nei ruoli di contorno si ammira la Fenena espressivamente avveduta di Sofia Janelidze, la delicata Anna di Madina Karbeli e il timbrato Gran Sacerdote di Belo di Daniele Cusari. Qualche problema vocale invece per l'Ismaele del tenore cinese Tatsuya Takahashi e per l'Abdallo di Gjorgji Cuckovski. Successione finale per tutti, meritato anche in nome del buon lavoro che ha riportato il Teatro Coccia ai livelli della sua migliore tradizione passata.

Alessandro Mormile («L'opera», marzo 2018)

Palermo

Rossini, *Guillaume Tell*

INTERPRETI Roberto Frontali, Dmitry Korchak, Nino Machaidze, Anna Maria Sarra, Enkelejda Shkoza, Marco Spotti, Luca Tittoto; DIRETTORE Gabriele Ferro; REGIA Damiano Michieletto; SCENE Paolo Fantin; COSTUMI Carla Teti; Teatro Massimo

A Palermo nella felicissima serata inaugurale l'ultimo capolavoro teatrale di Rossini, *Guillaume Tell*, ha trionfato nella versione originale francese, in Italia ancora rara, con una compagnia di canto scelta con il criterio della attendibilità stilistica e dell'intelligenza musicale, e con la ripresa, per la prima volta in Italia, del bellissimo allestimento che al Covent Garden aveva suscitato nel 2015 grande impressione (ben al di là delle cronache su qualche protesta del pubblico londinese). La meravigliosa musica e l'impegno del *Guillaume Tell* hanno ispirato la direzione di Gabriele Ferro nella sua prova forse migliore da quando è direttore musicale al Massimo di Palermo: alla prima, dopo un inizio cauto nel corso della serata si è avuta una grande crescita e si è imposta con autorevolezza una interpretazione profondamente consapevole dell'esigenza di definire con il necessario equilibrio la posizione del *Tell* nelle vicende dell'opera romantica, un capolavoro che fu un punto di riferimento di straordinaria ricchezza e forza innovativa, ma che non deve essere snaturato alla luce di ciò che venne dopo.

Coerente con l'intelligente equilibrio di Ferro era una compagnia di canto in cui *Tell* era affidato alla nobiltà e allo stile di Roberto Frontali, impeccabile, e in cui nella parte di Arnolfo debuttava un lirico tenore mozartiano come Dmitry Korchak, che non sfigurava nell'eroica cabaletta alla fine dell'aria del quarto atto, ma soprattutto sapeva mostrare con finezza le tenerezze e le inquietudini, il tormento interiore e le contraddizioni del suo personaggio. Peccato che abbia un poco deluso Nino Machaidze, una Mathilde dalla pregevole linea musicale, ma troppo spesso portata a forzare. Bene Anna Maria Sarra (Jemmy) e l'insieme della compagnia, da Enkelejda Shkoza (Hedwige, privata di una pagina meravigliosa nel IV atto) a Marco Spotti (Furst) a Luca Tittoto (Gesler).

Orchestra e Coro si impegnavano al meglio, e i pregi musicali apparivano inseparabili da quelli teatrali grazie allo spettacolo di rara intensità e coerenza di Damiano Michieletto, Paolo Fantin e dei loro consueti collaboratori. A partire dal

secondo atto è determinante la presenza in scena di un grande albero sradicato, che nel corso dello spettacolo ruota offrendo diverse possibilità di articolazione dello spazio, in modo suggestivo e funzionale. Così si evoca la fondamentale importanza del rapporto con la natura e con il paesaggio nell'ultima opera di Rossini evitando gli effetti da cartolina svizzera: l'albero, in quanto sradicato, è un segno forte della condizione di crisi di identità di un popolo oppresso. Si solleva verso l'alto durante la catartica celebrazione della libertà nella mirabile pagina conclusiva. Insieme con i costumi moderni, la geniale soluzione scenica evoca una situazione atemporale che si intreccia con i riferimenti al mito del Guglielmo Tell storico, talvolta anche attraverso la proiezione di fumetti che ne raccontano le imprese. Presenti con un accenno all'inizio, i fumetti servono a raccontare la tempesta del IV atto. Nei grandi quadri statici che caratterizzano la concezione del *Guillaume Tell* il coro ha un rilievo fondamentale e la regia non manca mai di sottolinearlo muovendo magistralmente le masse, o anche scegliendo una nobile e mai inerte staticità (il giuramento alla fine del II atto): va ricordato il comportamento scenico-musicale impeccabile del Coro del Massimo e il prezioso lavoro di Eleonora Gravagnola, la collaboratrice di Michieletto che ha curato gran parte della ripresa palermitana.

I balletti del III atto (in parte tagliati) non hanno la funzione decorativa originaria e sono integrati nella drammaturgia (lo aveva fatto anche Vick a Pesaro, ma in modo diverso): sulla loro musica un gruppo di ufficiali umilia e stupra una fanciulla, Tell interviene per difenderla e per questo viene arrestato. La violenza sulla fanciulla prefigura quella contro Guglielmo costretto a tirare sul figlio.

Paolo Petazzi («Classic Voice», febbraio 2018)

Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*
Teatro Massimo di Palermo

Un tronco d'albero sradicato del peso di tre tonnellate e passa; simbolo forte per l'oppressione di un popolo e poi della sua liberazione quando s'invola verso il cielo trainato da potenti argani. Ha viaggiato da Londra a Palermo per la ripresa di un allestimento che nel 2015 aveva scatenato l'inferno *politically correct* sul capo di Damiano Michieletto a causa di una scena di stupro collettivo, peraltro non condotto a termine. Ma che bigotti quegli spettatori del Covent Garden! Nulla di paragonabile si è ripetuto con lo scafato pubblico del Massimo. Qualche buuh alla prima, sì; ma già alla seconda sera solo tre o quattro voci di «Vergogna!», «Fa schifo» contrappesate da un «Bravi!» ancor più isolato. Che un esercito occupante si diletta a molestare le belle figliole del paese non fa più notizia dalla presa di Troia e dai Vespri siciliani alle odierne cronache mediorientali; si tratta semmai dei limiti accordabili al realismo della mimesi scenica.

Fra la stilizzata coreografia del fattaccio e un provvidenziale lenzuolone che non ricordavamo così ampio nelle riprese filmate della produzione londinese, qui c'era poco di offensivo. Semmai un tocco di umorismo (involontario?) nella somiglianza

tra le uniformi degli ufficiali di Gesler e quelle della nostra Guardia di Finanza. Di altre bizzarrie vorremmo magari chieder conto al regista veneziano. Perché il pescatore Ruodi deve cantare i suoi *couplets* non già vogando in barchetta, bensì mendicando una zuppa e un bicchier di vino fra i tavoli di una mensa aziendale? E perché mai barcolla mixando i ruttini dell'ubriaco agli stratosferici acuti? Forse per dar ragione alla rampogna di Tell: «Il chante en son ivresse»? Di laghi e montagne si canta abbastanza, ma è proibito mostrarli. «Cartoline, oleografia» dicono i sapientoni, e peggio per la Svizzera che ci ha costruito sopra un discreto fatturato. Tutto sommato il megatronco girevole resta l'idea visiva più memoranda, a parte il casto *strip-tease* di una Mathilde affettuosa, toffolotta e per nulla altera come invece si converrebbe a una principessa asburgica, sia pure amica del popolo.

Il vero spettacolo si svolgeva nella buca orchestrale, dove l'ottantenne Gabriele Ferro dirigeva con piglio leonino, somma indipendenza delle mani, largo anticipo del gesto e cura analitica di ogni dettaglio agogico, dinamico, espressivo. Non è uno di quei maestri (non facciamo nomi) che si piazzano a favore di telecamera e poi galleggiano a rimorchio del violino di spalla. Oggi ve ne sono pochissimi con un repertorio così ampio, una memoria e una tecnica così solide, una visione strutturale così equilibrata. Donde la magnifica risposta dei complessi di casa, specie di un Coro che da quest'opera di taglio epico e collettivo è messo sovente alla frusta.

Note liete anche dai solisti. Due debuttanti di lusso nei rispettivi ruoli: il protagonista Roberto Frontali quale meditando *paterfamilias* fattosi eroe suo malgrado e Dmitry Korchak, un Arnold di elegante stampo belcantista (più alla Nourrit che alla Duprez, per intenderci). Mathilde, nel formato di Venere tascabile incarnato dalla georgiana Nino Machaidze, interpretava un po' a modo suo anche la coloratura rossiniana ma risultava nel complesso convincente e simpatica. Belli tonici i congiurati principali Walter Furst (Marco Spotti) e Melcthal senior (Emanuele Cordaro); il perverso Gesler di Luca Tittoto saldamente assertivo nel canto e nel gesto. Alti e qualche basso nella famigliola Tell, con Hedwige (Enkelejda Shkova) e Jemmy (Anna Maria Sarra) non del tutto calate nella parte perché inclini la prima a eccessi di vibrato enfatico, e la seconda a mimare un Gian Burrasca troppo cresciuto. Nulla di grave comunque, nemmeno per Enea Scala (Ruodi il pescatore) che in altre occasioni abbiamo udito più franco mentre qui pareva in affanno con un registro acuto alla Flórez prima maniera e con la stranianti caratterizzazione di cui sopra. Ma sono quisquiglie di fronte a un bilancio finale che non registrava un solo calo di tensione nel corso delle quattro ore e 15, due intervalli compresi e al netto di qualche modesto taglio. Ovazioni per tutti, compreso a pieno merito il maestro del Coro Piero Monti.

Carlo Vitali («Musica», febbraio 2018)

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*

INTERPRETI Amartuvshin Enkhbat, Ivan Ayon Rivas, Ruth Iniesta, Luca Tittoto, Martina Belli, Sergio Bologna, Carlotta Vichi, Paolo Orecchia, Massimiliano Chiarolla, Giuseppe Toia, Adriana Cali, Emanuela Sgarlata; DIRETTORE

Stefano Ranzani; REGIA John Turturro; SCENE Francesco Frigeri; COSTUMI Marco Piemontese; COREOGRAFIA Giuseppe Bonanno; LUCI Alessandro Carletti; Teatro Massimo

John Turturro debutta da regista d'opera con *Rigoletto* di Verdi. Uno spettacolo da principio realista, alla fine simbolista, e che comunque tenta sempre di scansare la retorica melodrammatica. Pare piuttosto nutrito di Shakespeare e, curioso per uno che viene da Hollywood, pochissimo di cinema, a parte le luci di Alessandro Carletti davvero suggestive, irrorate di nebbia padana che le fa opache e liquide. Per Turturro il confronto con la lirica al Massimo di Palermo è uno dei modi attraverso cui, via via, sta recuperando le sue radici italiane: da parte materna siciliane, appunto. È rispettoso con *Rigoletto* (coproduzione tra Regio di Torino, Belgio, Cina), per nulla intimorito come talvolta accade ai cineasti novizi della lirica. E la domestichezza con il teatro di prosa lo aiuta a penetrare i congegni drammatici verdiani.

Il resto lo deve a un cast vocale di prim'ordine, allo sguardo vivido di collaboratori come Cecilia Ligorio, coordinatrice del progetto registico, allo scenografo Francesco Frigeri, al costumista Marco Piemontese. E a un direttore di lungo corso, Stefano Ranzani, che non si lascia travolgere dalla routine della buca. Suona incalzante la sua orchestra, sbalzata su primissimi piani contro sfondi, spinta da un fuoco che non perde mai il senso della misura, e in rapporto serrato con l'incisività della parola, ben intagliata. Anziché nel Rinascimento, il *Rigoletto* di Turturro dimora in un palazzo settecentesco. È il secolo dei libertini e del *Don Giovanni*. Non sembra così stravagante l'ambientazione, dato che nella festa del primo atto la partitura verdiana richiama in tante cose Mozart; anche in Monterone, reincarnazione del Commendatore, che Sergio Bologna rende meno vendicativo di quanto potrebbe. Lo stesso palazzo, nel secondo atto, è in sontuosa rovina: un quadro risucchiato dal terreno e un altro con la sola cornice, caduto, rimandano a una visualità ronconiana. Invece Gilda (Ruth Iniesta) abita un parallelepipedo uscito da un affresco di Giotto. Così piccino è l'edificio che i cortigiani lo trafugano insieme alla ragazza. A malapena c'entra un lettuccio, sul quale, quando il padre va a trovarla, Gilda si dedica a piccole faccenducce domestiche. Scena di recitazione minuta, di sensazioni intime che gli sguardi riverberano, in tutto shakespeariana. Gilda è quasi una candida Giulietta; Giovanna, che la sorveglia, una balia complice e maliziosa; quando arriva il Duca in incognito si comporta da Romeo alla prima cotta. Il fatto è che Ivan Ayon Rivas, come Duca di Mantova, è un irresistibile, delizioso rubacuori, perlomeno alla generale di cui si dà conto qui. A corte un manipolo di dame dark gli si offrono in ogni posa, però nei rapporti a tu per tu fa il romanticone. Anche con Maddalena, la prostituta, che ha la voce prosperosa di Martina Belli. Mentre l'ossequiosa dignità del fratello killer, Luca Tittoto, lascia credere che lui ancora sia un malavitoso alle prime armi. Amartuvshin Enkhbat è *Rigoletto* notevolissimo per qualità di canto, policromia timbrica, fraseggi flessibili, lampeggianti, che riflettono la doppiezza dell'uomo torturato sotto la maschera del buffone. Da ultimo, nel sacco da

gettare nel fiume, non trova la figlia morta, ma un sudario vermiglio, dove Gilda va poi docilmente a coricarsi.

Gregorio Moppi («La Repubblica», 14 ottobre 2018)

Arnold Schönberg, *La mano felice*

Béla Bartók, *Il castello del principe Barbablù*

INTERPRETI Gabor Bretz, Atala Schöck; DIRETTORE Gregory Vajda; REGIA Ricci/Forte; SCENE Nicolas Bovay; COSTUMI Gianluca Sbicca; LUCI Pasquale Mari; MOVIMENTI Marta Bevilacqua; Teatro Massimo

Stesso anno di creazione, stessi personaggi, medesimo “clima” espressivo tra Simbolismo ed Espressionismo. Il “dittico” del Massimo di Palermo ha più di una ragione per essere tale: se non sul piano compositivo, certamente su quello delle coincidenze da ritrovare a posteriori. E dunque è stata un’ottima scelta quella di proporre *La mano felice* di Schönberg e il *Barbablù* di Bartók in unica serata. E davvero non si finisce più di notare le convergenze tra due visionari esempi di teatro musicale: dalla forma ad arco, che prevede un’invasione di luce al centro di entrambi, all’insistito simbolismo dei colori nella “sceneggiatura” e nel programma estetico condiviso. Per non parlare dell’analogia di Uomo e Donna – i protagonisti della *Glückliche Hand* – con Judit e Barbablù, perfino nelle taglie vocali maschili.

C’è però una differenza decisiva. In Schönberg ci troviamo di fronte a due entità astratte (la Donna è solo una presenza scenica, non canta); Judit e Barbablù sono invece due personaggi complessi, di grande spessore musicale, teatrale e psicologico. Va benissimo dunque, come ha fatto il duo Ricci/Forte (con il primo a firmare la regia vera e propria), dar corso all’immaginazione più sfrenata e visionaria per rendere la dimensione onirica e astratta della *Mano felice* – ovvero “interiore” – traducendo e aggiornando la fantasia d’autore con un nuovo racconto scenico: rispettarne la lettera – di per sé così intimamente incardinata in un immaginario visivo a posteriori definibile come kandinskyano – non avrebbe avuto senso. E così l’Uomo è il paziente di una clinica psichiatrica che assomiglia a un Luna Park (o è lui che la vede tale?) osservato a vista dagli infermieri e ossessionato dalla presenza femminile nella forma di seducenti mimi che lo dominano. Il resto segue per diretta conseguenza: dalla Donna che si dà al rivale/prestigiatore che la taglia in due fino alla tempesta di luce risolta in un elettroshock che produce una grande maschera incombente dall’alto a sancire il momento di massimo scatenamento onirico. Non è esattamente ciò che Schönberg ha minuziosamente prescritto: ma compendia il grado di visionarietà d’autore aggiungendo anche una certa – e non impropria – dose di illusionarietà.

La stessa impostazione in Bartók non va bene: qui le visioni dovrebbero essere secondarie rispetto ai personaggi in carne e ossa, alle dinamiche emotive di due “anime moderne”. La loro vicenda è interiore. Invece in questo spettacolo le immagini incantano e spesso non servono: si fermano alla descrizione di ciò che è

nascosto dietro le sette porte, ma non ne spiegano le ragioni profonde. Le lacrime di Barbablù sono gli schizzi prodotti dal volteggiare nell'aria dei lunghissimi capelli di donne/mimo, ma di quelle lacrime non dicono il perché. Senza considerare che la forzosa assimilazione delle due opere – e dunque la sovrapposizione tra Uomo e Barbablù – produce soluzioni a volte improbabili (nella stanza dei gioielli tornano a sorpresa le infermiere con delle luccicanti protesi metalliche...).

Valeva la pena, comunque, di andare a riascoltare il prezioso accostamento, a cui si è aggiunta – con la funzione di prologo – l'altrettanto febricitante e “visiva” *Begleitmusik zu einer Lichtspielszenen*, scritta da Schönberg per un “film inesistente”. Anche prescindendo dalla *Lectio magistralis* scritta dal duo registico a collegamento parlato tra i due atti unici. L'Orchestra e il Coro del Massimo – diretti da Gregory Vajda – c'erano a garantire una lettura precisa, vivida, a tratti incandescente, pur con qualche aggiustamento e semplificazione. La solida caratura e la sensibilità vocale di Gabor Bretz hanno fatto il resto, insieme con la brunita, centrata più che svettante, vocalità di Atala Schöck (Judith).

Andrea Estero («Classic Voice», dicembre 2018)

Parma

Verdi, *Rigoletto*

INTERPRETI Leo Nucci, Stefan Pop, Jessica Nuccio, Rossana Rinaldi, Giacomo Prestia; DIRETTORE Francesco Ivan Ciampa; Orchestra dell'Opera Italiana; REGIA Elisabetta Brusa; SCENE e COSTUMI Pier Luigi Samaritani; LUCI Andrea Borelli; Teatro Regio

Sant'Ilario e Leo Nucci: il santo patrono di Parma e l'idolo vocale della città. Negli stessi giorni si è celebrata la festa del patrono e il rito verdiano del *Rigoletto* con Leo Nucci, per l'apertura della stagione lirica del Regio. Il baritono bolognese, che festeggiava 50 anni di carriera, ha interpretato il ruolo per più di 530 volte nella sua vita, ha cantato più di 100 volte al Regio (30 proprio in *Rigoletto*) e ha un legame strettissimo con il pubblico parmigiano che lo esalta come un mito vivente, come la voce verdiana per antonomasia. Un pubblico che, secondo un'abitudine consolidata, ha reclamato il bis di «Sì, vendetta» a sipario chiuso, per poi esplodere in un tripudio di applausi e grida entusiastiche, protendendosi pericolosamente dai palchi, quasi a voler toccare quella gobba miracolosa. Certo, a 76 anni la voce non è più la stessa, ma la solida tecnica e la grande esperienza hanno permesso a Nucci di interpretare quel ruolo a memoria, con grande espressività, attenzione alla parola scenica, con una recitazione saldamente ancorata alla tradizione. Jessica Nuccio era una Gilda dal fraseggio elegante, la linea duttile e ricca di sfumature, ma con un carattere vocale infantile, priva di temperamento drammatico. Stefan Pop, nei panni del duca, sfoggiava acuti squillanti e grande omogeneità di emissione, dando il meglio di sé nel terzo atto. Lo Sparafucile di Giacomo Prestia si ammirava per l'emissione morbida, insolita nel rude assassino. Sul podio dell'Orchestra dell'Opera Italiana (nata nel 2014 dalle ceneri dell'Orchestra del Teatro Regio), Francesco Ivan Ciampa cercava scarti agogici e accelerazioni (come il coro «O tu che la festa audace hai turbato»), perdendo talvolta la sincronia tra buca e palcoscenico, ma mettendo anche in bella evidenza i controcanti strumentali, come nel momento del pianto di Rigoletto («Miei signori, perdono, pietate») dove emergevano gli arabeschi del violoncello e la mesta linea del corno inglese. Un omaggio alla tradizione era anche lo storico allestimento di Pier Luigi Samaritani (ripreso da Elisabetta Brusa), presentato a Parma nel 1987 e ripreso ancora cinque anni fa (sempre con Leo Nucci protagonista): spettacolo elegante,

con sale affrescate, broccati, costumi secenteschi, nebbie padane e case diroccate, con qualche interessante soluzione scenica, come la metamorfosi tra interno e esterno nella casa di Rigoletto alla fine del primo atto.

Gianluigi Mattiotti («Amadeus», marzo 2018)

Concerto da camera

Musiche di Gershwin/Kostal, Glass, Bernstein/Kostal

PIANOFORTE Katia Labèque, Marielle Labèque; BATTERIA Raphaël Séguinier;

PERCUSSIONI Gonzalo Grau; Teatro Regio di Parma

È un duo pianistico che ha sempre saputo conciliare la severità degli studi classici con la capacità di parlare al grande pubblico, grazie a una sapiente scelta dei programmi. Così è stato anche ieri pomeriggio, nel concerto di Katia e Marielle Labèque, appuntamento inserito nella Stagione concertistica del Teatro Regio e realizzato in collaborazione con la Società dei Concerti di Parma. Il programma si è aperto con Gershwin, autore che ha portato il jazz nelle sale da concerto, molto amato dalle due sorelle: nei *Tre preludi per pianoforte*, il compositore americano ha miscelato il jazz con elementi della musica classica, evidenti non solo nella scelta della forma ma anche in altri aspetti. Il secondo Preludio, per esempio, è un esplicito omaggio al secondo dei Preludi op. 28 di Chopin, di cui il compositore americano cita le armonie. La versione suonata dalle sorelle Labèque era una trascrizione per due pianoforti di Irwin Kostal, che trasforma la vocazione orchestrale di questi brani (non è difficile immaginare le sonorità di una big band) in un dialogo a quattro mani. Le pianiste ne hanno colto l'impulso dinamico e ritmico, su cui hanno giocato la loro interpretazione. Il dinamismo era l'aspetto che dominava anche i *Quattro movimenti per due pianoforti* di Philip Glass, compositore minimalista che ha costruito questi pannelli con la ripetizione ossessiva di nuclei tematici sottoposti a trasformazioni minime, che però portano dalla calma apparente a momenti di climax. Divertente e coinvolgente, infine, la versione per due pianoforti e percussioni di *West Side Story*, interpretata dalle sorelle Labèque con Raphaël Séguinier (batteria) e Gonzalo Grau (percussioni): una suite di diciassette brani che ha strappato applausi anche in corso di esecuzione, alternando i vitalissimi ritmi di blues, mambo e cha cha cha alla cantabilità dei momenti melodici, come nella canzone «Maria». Del resto, la versione creata per le sorelle Labèque da Irwin Kostal, orchestratore che già aveva lavorato sul musical originale, era stata approvata dallo stesso Leonard Bernstein, che l'aveva definita «più moderna». Applausi a non finire, dunque, per tutti gli interpreti che hanno concesso il bis di «America» e «Mambo».

Lucia Brighenti («Gazzetta di Parma», 16 aprile 2018)

Recital

Musiche di Schumann, Mozart, Bach, Beethoven, Brahms

PIANOFORTE András Schiff; Teatro Regio

Un programma “programmatico” quello proposto l’altro pomeriggio al Regio da András Schiff, il quale ha ricreato il percorso solitario della stagione autunnale di Brahms, tracciato dalle tre mirabili raccolte, vero e proprio diario, delle opere 117, 118, 119, movendo dall’ultima testimonianza di Schumann, quelle *Variazioni* rimaste incompiute, toccanti in quel fantasticare tra la nostalgica dolcezza del tema e inquiete luci fugaci che non sembra trovar nuovi sbocchi e che Schiff è parso voler prolungare attraverso la lettura brahmsiana, sensibile alle riflessioni intimistiche che le tre raccolte intessono. Un’interpretazione che è parsa cogliere soprattutto la dimensione crepuscolare, un manto avvolgente che giocava più sulle penombre che non a dar rilievo agli impulsi inventivi che irrompono dal trepido soliloquio. Da qui l’intento di rompere il carattere introverso del percorso attraverso la discontinuità di due “attraversamenti” appartenenti al paesaggio consolidato dalla lunga frequentazione da parte di Schiff, quello di Mozart e Bach, il primo con il *Rondò in la minore* realizzato in calligrafia, Bach con il Preludio e Fuga in si minore dal *Clavicembalo ben temperato* come a ribadire l’ariosità del contrappunto e le infinite implicazioni inventive. Poi lo stacco al tema del viaggio con *Les Adieux* di Beethoven, musica a programma nel senso voluto dall’autore nel dar corpo alla rievocazione del proprio dolore per l’abbandono di Vienna da parte dell’Arciduca Rodolfo cacciato dalle truppe napoleoniche; racconto che Schiff ha ricreato con lucida concentrazione, addirittura proseguendo lungo questa traccia per proporre come primo fuori programma il *Capriccio per la lontananza del diletto fratello* di Bach, con una fragranza di modi nel rivivere il ripiegamento del “lamento” e con una freschezza di mano nel tramutarsi dell’ansia in una gioiosa esaltazione polifonica sul tema della “cornetta del postiglione” che annunciava il ritorno. Applausi insistenti hanno indotto Schiff a ritornare alla tastiera per offrire al pubblico entusiasta una deliziosa primizia brahmsiana, un *Albumblatt* ritrovato di recente, probabile omaggio del ventenne a un’innamorata; per poi chiudere, con un simpatico gesto, suonando quel *Contadino allegro* di Schumann che ha rappresentato una croce per tanti piccoli principianti e una compiaciuta delizia per i genitori.

Gian Paolo Minardi («Gazzetta di Parma», 24 aprile 2018)

Concerto barocco

Musiche di Mascitti, Leclair, Heinen, Haendel, Vivaldi, Geminiani, Barsanti, Mysliveček, Roman, Paisiello, Stamitz, Soler, Boccherini, Conforto, Telemann
 VIOLINO e DIRETTORE Fabio Biondi; Europa Galante; Teatro Due

Un programma concepito con intelligenza e spirito di ricerca, interpretato con altrettanta intelligenza musicale, quello che ha aperto la stagione estiva del Teatro Due, mercoledì sera. Tenutosi nello spazio grande del Teatro anziché nell’Arena Shakespeare, a causa del maltempo, il concerto dell’orchestra Europa Galante guidata dal violinista e direttore Fabio Biondi ha scandagliato in profondità il tema degli intrecci tra stili musicali che caratterizzò l’Europa barocca. Dedicato

ai migranti della musica nel Settecento, il concerto «Europe unlimited!» assemblava infatti singoli movimenti tratti da opere di compositori diversi, aggregandoli per comporre nuove suite, sinfonie o concerti. Tre o quattro movimenti che si susseguivano secondo una logica non più di paternità ma di provenienza, mettendo in rilievo gli scambi tra Francia, Germania, Inghilterra, Spagna, Russia da una parte e Italia dall'altra, meta all'epoca ambita da tutti i musicisti. Storie di musicisti in viaggio ma anche di spartiti e idee in movimento, come le opere di Antonio Vivaldi che non visse mai in Germania, ma i cui concerti trovarono grandissima fama in quel paese. Una geografia musicale complessa, riassunta tra gli altri nella figura di Händel, tedesco naturalizzato inglese che soggiornò anche in Italia e seppe comporre con il gusto per la cantabilità italiana come nello stile francese. Intrecci tutt'altro che lineari, fatti a volte di rivalità (come quella tra Italia e Francia) ma anche di grande apertura e reciproci omaggi. Omaggi che diventano palesi, per esempio, nell'Allegro della *Sinfonia nel gusto delle cinque nazioni* di Stamitz (che porta le didascalie "italiano", "inglese", "turco") e nell'unico brano eseguito interamente nel corso del concerto, l'*Ouverture Les Nations* di Telemann, che emula gli stili musicali di Turchia, Svizzera, Russia, Portogallo...

Il programma era dunque composto con il gusto per il gioco ma raccontando storie di vita, con una miscela di spirito e serietà che l'ensemble guidato da Biondi ha saputo interpretare in tutte le sue sfaccettature, senza alcun manierismo. E il riferimento al presente, ai tanti musicisti costretti a viaggiare per lavorare, non era troppo velato. Nel concedere un bis chiesto con grande calore dal pubblico, numeroso e attento, che ha assistito all'evento, Fabio Biondi ha dedicato l'Allegro di Mysliveček al Teatro Due, «Unico luogo che ha accolto a Parma noi, migranti della musica». Perché davvero viene da chiedersi come mai un ensemble che lavora a così alto livello non si possa ascoltare più spesso nella città dove ha residenza artistica.

Lucia Brighenti («Gazzetta di Parma», 8 giugno 2018)

Verdi, *Macbeth*

INTERPRETI Luca Salsi, Anna Pirozzi, Michele Pertusi, Antonio Poli, Matteo Mezzaro, Gabriele Ribis, Alexandra Zabala; DIRETTORE Philippe Auguin; Filarmonica Arturo Toscanini, Orchestra Giovanile della Via Emilia; REGIA Daniele Abbado; SCENE Laboratori di scenotecnica del Teatro Regio di Parma; COSTUMI Carla Teti; LUCI Angelo Linzalata; Festival Verdi; Teatro Regio

«La vita!... Che importa? È il racconto d'un povero idiota; vento e suono che nulla dinota». Va in scena il disincanto di *Macbeth*, al Teatro Regio, opera che ieri sera ha inaugurato il Festival Verdi 2018, davanti a un pubblico foltissimo. Messa in scena nella versione originale del 1847, meno nota della rielaborazione parigina del 1865, l'opera ha ottenuto un buon successo. Equilibrato e affidabile il cast, che il pubblico di Parma conosce bene. Applauditissimo Luca Salsi come Macbeth, personaggio cui ha donato umanità, nonostante l'abiezione delle sue azioni; accolta da applausi anche Anna Pirozzi nelle vesti di una Lady Macbeth

dal piglio guerriero; una certezza Michele Pertusi, un Banco autorevole e pieno di dignità. Ha meritato dei bravo anche Antonio Poli (Macduff) nell'aria «Oh, la paterna mano».

Sempre dalla mano leggera e attenta agli equilibri tra palcoscenico e buca la direzione di Philippe Auguin (che rispetta quei pianissimi segnati con cura da Verdi sulla partitura), alla guida della Filarmonica Arturo Toscanini e del Coro del Teatro Regio di Parma preparato dal maestro Martino Faggiani.

L'allestimento firmato Daniele Abbado gioca sulle tinte scure, cupe quanto la tragedia shakespeariana. Il nero dei fondali e il rosso, di cui le luci tingono a più riprese la scena, sono i colori dominanti, anche se la policromia non manca, per esempio, nella scena della caverna delle streghe, dove i costumi (di Carla Teti) e la regia esaltano il grottesco (tanto che la prima delle apparizioni sbuca da un piatto di portata) e sottolineano il registro comico che Verdi, come Shakespeare, non disdegnava di inserire in una tragedia. Una pioggia di vapore acqueo scende a più riprese dall'alto, creando la nebbia da cui emergono le streghe ed evocando l'ambiente poco ospitale del clima scozzese. Tra il pubblico c'è chi lamenta un'eccessiva ripetizione di questo espediente (che crea un po' di fruscio di fondo) e qualche scelta ma le luci (di Angelo Linzalata) e la regia nel complesso piacciono. Per gli interni del castello, vengono impiegate pareti che concretizzano un senso di claustrofobia, di chiusura attorno al rapporto malato tra Macbeth e la Lady. Eppure, grazie all'uso delle luci, quelle stesse pareti materiche diventano permeabili e trasparenti, lasciando trapelare le apparizioni di larve, spiriti e allucinazioni che popolano la mente di Macbeth. La violenza, in tutto questo, non è solo evocata. Il corpo di Duncano martoriato viene esposto in scena, mostrando il primo cedimento di Lady Macbeth prima della scena del sonnambulismo.

In scena anche Matteo Mezzaro (Malcom), Gabriele Ribis (medico), Alexandra Zabala (dama di Lady Macbeth), Giovanni Bellavia (sicario, domestico, apparizione), Adelaide Devanari (apparizioni), Leonardo Maria Decarolis, Rebecca Mattina, Marco Nadotti, Anna Giada Vaccaro (apparizioni) e la banda di palcoscenico dell'Orchestra Giovanile della Via Emilia, formata da allievi dei Conservatori di Parma e Piacenza e degli Istituti di Studi Superiori Musicali di Reggio Emilia e Modena. I movimenti coreografici sono a cura di Simona Bucci.

Lucia Brighenti («Gazzetta di Parma», 29 settembre 2018)

Verdi, *Le Trouvère*

INTERPRETI Giuseppe Gipali, Franco Vassallo, Marco Spotti, Luca Casalin, Roberta Mantegna, Nino Surguladze, Tonia Langella; DIRETTORE Roberto Abbado; Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna; REGIA, SCENE E LUCI Robert Wilson; COSTUMI Julia von Leliwa; Festival Verdi; Teatro Farnese

Nei rari confronti con Verdi di Bob Wilson il ricordo più recente va al *Macbeth* bolognese di qualche anno fa, realizzato sempre in collaborazione con Roberto Abbado, occasione per mettere a fuoco su un terreno incandescente quale quel-

lo verdiano la sua concezione di teatro totale che esclude racconto, psicologia e quant'altro per ricreare attraverso l'astrazione un nuovo senso del dramma immaginando un rapporto con lo spazio e col tempo diverso, regolato da una ritualità scandita soprattutto dalla luce. Se in quel *Macbeth* si aveva l'impressione che la dimensione del "fantastico" non trovasse una completa assimilazione dall'assolutezza di quella concezione, con questo *Trovatore* francese la cifra è parsa esemplare, frutto di una sfida che per l'architetto texano dai molti volti è iniziata con lo spazio del Farnese, un'insidia sgomentante – a parte i problemi acustici – da neutralizzare con la creazione di un proprio spazio, rigorosamente squadrato, entro cui rinnovare la tensione strutturale di un'opera come *Il Trovatore*, «il più assurdo e il più pazzo dei melodrammi», un emblema del nostro melodramma ottocentesco, imbozzolato com'è in quella sua struttura estremamente stringata, nelle simmetrie offerte dalle quattro parti, ognuna divisa in due, e dal gioco in sequenza dei "racconti", che sembra quasi impossibile farne oggetto di un'osservazione più decantata; davvero «oggetto senza manico, scotta» con la sua fulminante intuizione l'aveva definito Barilli, «un'identità. Pesa venticinque chili e sulla bilancia sono venticinque chili».

La forma è sostanza, pensa con convinzione Wilson e lo dimostra con questa lettura scenica, a cominciare da quella gestualità stilizzata, di tradizione orientale, nel fissare il narrare con una misura sublimata che riscatta di colpo tanto ciarpame manieristico accumulato dal melodramma. Una misura che convive con lo svolgimento in maniera impalpabile, enigmatica ma sicurissima: un neon che si accende in un "crescendo", una delle spie che si stagliano sulle nude pareti che cambia colore a una modulazione, il passo stilizzato delle masse in controluce, un ritmo scenico insomma assorto, stranito, ravvivato poi da sortite allusive che stuzzicano l'ingegno e la memoria, come quel vecchietto barbuto (per il quale si dice abbia posato il re dei nostri loggionisti) che seduto comodamente su una poltrona attende già lo spettatore prima che si alzi il sipario per seguire poi tutta la vicenda, partecipando addirittura a quelle danze, subite da Verdi col trasferimento francese, un "atto dovuto", impiccio evidente al "far breve" che Wilson risolve con un colpo d'ala surreale trasferendo l'energia vitale dai tutù e dalle scarpette rosa ai guantoni da pugilato, in uno sfrenato *happening*, regolatissimo naturalmente.

Come già era avvenuto nel *Macbeth*, si poteva cogliere la sintonia con il percorso tracciato da Roberto Abbado alla guida dei complessi del Comunale di Bologna, una linea di coerenza nel modo di gestire il filo musicale con un'essenzialità che pareva riflettere l'intendimento verdiano della «brevità e sublimità», prolungandone l'imperativo ricreato visualmente dal regista. Un quadro che trovava riscontro nell'equilibrio di un cast pienamente inserito entro la totalizzante prospettiva ideata da Wilson: il Manrique un po' anemico timbricamente ma non rinunciatario di Giuseppe Gipali, la Léonore sicura, luminosa di Roberta Mantegna, il Compte de Luna deciso di Franco Vassallo, Azucena incisiva quella di Nino Surguladze, e ancora il solido Fernand di Marco Spotti, il Ruiz di Marco Casalin, Inès di Tonia Langella e il Vieux Bohémien di Nicolò Donini.

Gian Paolo Minardi («Gazzetta di Parma», 1 ottobre 2018)

Giuseppe Verdi, *Attila*

INTERPRETI Riccardo Zanellato, Maria José Siri, Francesco Demuro, Vladimir Stoyanov, Paolo Battaglia, Saverio Fiore; DIRETTORE Gianluigi Gelmetti; Filarmonica Arturo Toscanini; REGIA e SCENE Andrea De Rosa; COSTUMI Alessandro Lai; LUCI Pasquale Mari; Festival Verdi; Teatro Regio

«È feroce, e nondimeno un barbaro generoso; è dispotico, ma si mostra fedele alle promesse». *Attila*, qui descritto come personaggio dalle parole di Madame de Staël nel suo *De l'Allemagne*, che Verdi lesse con tanta attenzione, è il quarto titolo del Festival Verdi 2018. Con il debutto di ieri pomeriggio al Teatro Regio di Parma, salutato da un buon successo, è stata completata la rosa delle prime del Festival.

Riccardo Zanellato è un Attila di grande spessore che, pur nella violenza delle azioni (la regia gli chiede l'assassinio di una donna implorante pietà, a sipario appena levato), sa dimostrare nell'inflessione della voce e nella presenza scenica quel codice morale che gli fa rifiutare la logica del tradimento, le sue oscillazioni davanti al presagio e l'ammirazione per una donna guerriera come Odabella. Applauditissimo quindi già a scena aperta, il basso. Voce squillante e battagliera quella di Maria José Siri (Odabella), che (fatta eccezione per qualche asprezza all'inizio) merita il calore del pubblico alla ribalta, momento di successo anche per Francesco Demuro (Foresto). Tanti gli applausi per Vladimir Stoyanov (che il pubblico parmigiano ama già da tempo) nel ruolo dell'infido Ezio, messo ben a fuoco.

Gianluigi Gelmetti dirige l'opera (nell'edizione critica di Helen M. Greenwald) in modo sanguigno, spingendo sull'acceleratore della Filarmonica Arturo Toscanini e traendone un suono pieno, spesso pervasivo, concentrato nei ritmi caballettistici. Ancora una volta tempestato di applausi il Coro del Teatro Regio di Parma con il suo Maestro, Martino Faggiani. L'allestimento, firmato da Andrea De Rosa, è indubbiamente quello più tradizionale del Festival Verdi, l'unico non toccato da contestazioni che soddisfa il pubblico più tradizionalista, ma lascia qualche dubbio su alcune scelte. La scena è dominata da un muro in cui si apre una grande breccia, a inizio spettacolo, simbolo della decadenza del mondo romano davanti all'avanzata dei barbari. Nel pavimento del palcoscenico c'è una buca, tomba delle vittime della furia barbarica che, fatalmente, diventerà alla fine anche il sepolcro di Attila. La regia anticipa a volte i tempi: il sogno di Attila si scorge, attraverso un velo, già durante il duetto tra Odabella e Foresto del primo atto; procedimento forse non così giustificato dal punto di vista della drammaturgia musicale (il tema dell'incubo si ascolta solo dopo, nella terza scena, prima intonato dall'orchestra poi cantato da Attila nel narrare il sogno). Lo stesso ve-glio dell'apparizione notturna appare prima come ombra proiettata su un velo, poi si manifesta nelle vesti papali, quando Attila squarcia il velo. I giochi di luce (firmati da Pasquale Mari) hanno il loro ruolo in scene come l'alba di Rio-Alto (cui Verdi tanto teneva), nella scena del convito allo spegnersi delle torce e in altri momenti pittorici, come lo scorrere delle nuvole nella notte.

Completano il cast Paolo Battaglia (Leone), Saverio Fiore (Uldino). I costumi sono firmati da Alessandro Lai. Il nuovo allestimento del Teatro Regio di Parma è stato realizzato in coproduzione con State Opera Plovdiv, Città Capitale della Cultura europea 2019.

Lucia Brighenti («Gazzetta di Parma», 1 ottobre 2018)

Concerto sinfonico

Musiche di Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi

SOPRANO Myrtò Papatnasiu; DIRETTORE Roberto Abbado; Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini; Festival Verdi; Teatro Regio

Protagonista di uno degli appuntamenti conclusivi del Festival Verdi edizione 2018, il concerto diretto da Roberto Abbado ha tracciato un percorso di ascolto originale, intessuto sulla base di una sorta di filo rosso che disegnava un'ideale via francese alla musica di Verdi. Confermando quell'accurato equilibrio di lettura già manifestato in occasione della messa in scena de *Le trouvère*, il direttore ha guidato la Filarmonica Arturo Toscanini e il Coro del Teatro Regio di Parma in un programma che prendeva le mosse dal Rossini del *Guillaume Tell*, del quale sono state proposte pagine come l'Ouverture e alcuni momenti dal primo atto, restituendo un tratteggio interpretativo la cui accurata eleganza ha fatto trasparire un'intesa con la compagine orchestrale ribadita poi nei momenti successivi. Un lavoro di cesello timbrico che abbiamo ritrovato anche nell'«Entrée des moines et bénédiction des poignards», brano tratto dal quarto atto de *Les Huguenots*, opera di sette anni successiva all'ultimo lavoro teatrale di Rossini, dove è stata rievocata l'ampia visione drammatica di Meyerbeer.

Dopo l'inno della morte «O truce apparato» tratto dal terzo atto di *Maria Stuarda*, è il Donizetti di *Dom Sébastien* a offrire una delle letture più interessanti della serata, nella quale la marcia funebre dal terzo atto di questo grand-opéra andato in scena per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1843 ha preso forma grazie a un intenso dialogo tra orchestra e compagine corale, elemento che ha accomunato anche le pagine verdiane che hanno completato il programma. Un approdo che ha disvelato in maniera plastica la coerenza di un percorso di ascolto confluito in alcune pagine del *Don Carlos*, per poi concludersi nella lettura efficace e coinvolgente del «Liber scriptus» (versione 1873) dalla *Messa da Requiem* e nel «Liberame, Domine» dalla *Messa per Rossini*, pagina dalla toccante tensione espressiva che ha visto impegnata anche la voce di soprano di Myrtò Papatnasiu. Una conclusione del percorso di ascolto che ha rappresentato una distillata rievocazione dell'omaggio che il Cigno di Busseto ha offerto al maestro di Pesaro, chiudendo idealmente il cerchio di un programma che ha confermato la capacità di Roberto Abbado di far decantare dalle forme ampie quelle sottigliezze espressive che ne connotano la personale cifra interpretativa, la cui efficacia è stata ribadita anche dai copiosi applausi finali rivolti a tutti gli artisti impegnati.

Alessandro Rigolli (www.giornaledellamusica.it, 19 ottobre 2018)

Pavia

Georges Bizet, *Carmen*

INTERPRETI Na'ama Goldman, Luciano Ganci, Maria Teresa Leva, Claudia Sasso, Arina Alexeeva, Zoltán Nagy, Davide Fersini, Roberto Covatta, William Hernández Ramírez, Federico Benetti, Alberto Branca; DIRETTORE Carlo Goldstein; I Pomeriggi Musicali; Coro di OperaLombardia, Coro di voci bianche Mousiké e SMIM Vida di Cremona; REGIA Frédéric Roels; SCENE Bruno de Lavenère; COSTUMI Lionel Lesire; LUCI Laurent Castaingt; COREOGRAFIE Sergio Simon; Teatro Fraschini

La *Carmen* rara e preziosa di OperaLombardia, prodotta da Cremona e ascoltata a Pavia, conclude domani al Sociale di Como la sua vita artistica. La partitura di Bizet non ebbe mai una stesura definitiva vivente l'autore, ma la versione scelta è frutto delle combinazioni migliori possibili. La generosa dose di musica e dialoghi in francese non è solo una curiosità d'ascolto. Fa capire l'anima drammatica vera in debito con le logiche teatrali del contemporaneo genere dell'opéra-comique e non dei verismi che verranno; e rende ad esempio ancor più vertiginoso l'ultimo atto che di parlati non ne ha. Si ascoltano numeri di partitura di norma espunti come il delizioso *melodrame* di Moralès; spiace invece che il duetto-duello del III atto sia stato privato delle ripetizioni tutt'altro che superflue. Ma il reintegro della partitura sarebbe stato pura ricostruzione editoriale, se Carlo Goldstein non avesse scelto una strada interpretativa non meno coerente e sofisticata. Giovandosi dell'orchestra leggera in buca, ha misurato sonorità e levità, scelte di tempi e di pesi strumentali, articolazione e incisiva nitidezza di concertazione dando plausibilità estrosa e rivelatrice allo stile drammatico unico di *Carmen*, che può essere compreso a fondo solo dando rilievo ai contrasti caratteristici del genere francese. Sottigliezza e ironia, nonostante i tempi mai frettolosi, alternati agli "strappi" tragici (la tinta stesa sull'intero atto III) e scorrerie esotico-gitane in chiave drammaturgica non turistica. Su misura della *Carmen* in short-jeans di Na'ama Goldman, senza mani sui fianchi né ridondanze seduttive, del gagliardo Luciano Ganci, della fascinosa Maria Teresa Leva e d'una compagnia omogenea. E dello spettacolo sobrio ma penetrante di Frédéric Roels e Bruno de Lavenère: attualizzato per movenze e costumi ma tradizionale nelle posizioni (bellissima quella del duetto conclusivo), ma con un finale reso criptico dall'irruzione di Micaëla armata di pistola: in ritardo per eliminare la rivale o in tempo per punire il fedifrago fidanzato?

Angelo Foletto («La Repubblica», 20 gennaio 2018)

Pesaro

Gioachino Rossini, *Ricciardo e Zoraide*

INTERPRETI Sergey Romanovsky, Pretty Yende, Juan Diego Flórez, Nicola Ulivieri, Victoria Yarovaya, Xabier Anduaga, Sofia Mchedlishvili, Martiniana Antonie, Ruzil Gatin; DIRETTORE Giacomo Sagripanti; Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; Coro del Teatro Ventidio Basso; REGIA Marshall Pynkoski; SCENE Gerard Gauci; LUCI Michelle Ramsay; COREOGRAFIE Jeannette Lajeunesse Zingg; Rossini Opera Festival; Adriatic Arena

Qualcosa, ad esempio l'assieme orchestra-e strumenti di palcoscenico o strumenti-coro, ieri sera alla prima sarà stato senz'altro più a fuoco che alla prova generale pubblica e applaudita. Senza modificare la sostanza di *Ricciardo e Zoraide* (1818), l'opera scelta per inaugurare l'anno-150enario di Rossini: esaltata dalla locandina vocale, svalutata dal resto. Dal 1990, il Festival-consacrazione del repertorio "serio" d'autore crede alla bellezza strana di *Ricciardo e Zoraide*. Ha ragione. Fatta di musica ispirata su un'insolita, intrigante, orditura drammaturgico-narrativa che però "corre" a fatica, *Ricciardo e Zoraide* è un'opera-capolavoro virtuale: l'anticamera mediterranea dell'ossianica *Donna del Lago*. Del capolavoro ha il lessico orchestrale ricercato, l'originale ideazione "spaziale", con strumenti e cori in quinta. Le melodie audaci si sporgono oltre la configurazione belcantistica: preannunciano languori dolorosi, alla Bellini, e azzardano romantici cromatismi. Spadroneggia lo stupore dei concertati e la vivida lussuria virtuosistica che i due tenori, antagonisti amorosi, trasformano con gallismo euforico e battagliero in contesa acuta. Con Juan Diego Flórez e Sergey Romanovsky a ricattare e rincorrere Zoraide (Pretty Yende), l'accoramento e gli affanni amorosi dell'avventurosa peripezia drammatica sono ricreati da voci superbe per sicurezza, audacia e proprietà timbrica. L'accento di Flórez, senza rivali, espugna l'eroica e tenace sensualità della Yende: lo spartito che non lesina occasioni d'assieme pare fatto apposta per loro tre. Ma in *Ricciardo* occorre una seconda terna di (co)protagonisti: non meno bene hanno cantato Nicola Ulivieri, Xabier Anduaga e Victoria Yarovaya, l'unica figura femminile negativa, «una sorta di Jago muliebre» sintetizza Roberta Pedrotti, dell'intera galleria rossiniana; ma che ha un'aria "di sorbetto" magnifica. La proposta ha dimostrato che la vita teatrale è un diritto di *Ricciardo e Zoraide*. Ma anche che per darle credibilità piena occorre incrociare alla squisita

locandina vocale una direzione altrettanto estrosa, curiosa e ricettiva, non quella di servizio di Giacomo Sagripanti; un coro agile e sicuro, e uno spettacolo che non sia solo un'infantile (velleitaria e frivola nelle assillanti postille danzate) trascrizione scenica della "storia". La regia di Marshall Pynkoski, con le stucchevoli coreografie di Jeannette Lajeunesse Zingg su scene di Gerard Gauci che echeggiano gli storici fondali scaligeri di Alessandro Sanquirico, pare la sceneggiatura d'una tragicommedia di pupi. Mentre, per quanto assomigli a una favola a lieto fine da libro pop up, *Ricciardo e Zoraide* in musica racconta gesti-sentimenti di donne e uomini veri e forti.

Angelo Foletto («La Repubblica», 12 agosto 2018)

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*

INTERPRETI Maxim Mironov, Davide Luciano, Aya Wakizono, Elena Zilio, Pietro Spagnoli, Michele Pertusi, William Corrà; DIRETTORE Yves Abel; Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai; REGIA, SCENE e COSTUMI Pier Luigi Pizzi; LUCI Massimo Gasparon; Rossini Opera Festival; Adriatic Arena

Premessa: al Rof quest'anno si canta come Rossini comanda, ossia con virtuosismo, eleganza, teatralità. Ma soprattutto con effetto-squadra, in una cornucopia di voci nelle tre opere in cartellone, dove brillano i divi, ma anche tanti nuovi fantastici giovani: Florez e Pretty Yende, Romanovsky e Xabier Anduaga, Priante e Lisette Oropesa, Levy Sekgapane, Matteo Macchioni e ancora Davide Luciano con Maxim Mironov, capitani di una locandina del *Barbiere* da incorniciare, mentre *Ricciardo* e *Adina* diventano ogni sera una scoperta. Nei sette anni napoletani, il periodo dell'amore con la Colbran e della maggiore creatività, Rossini trovò una simile abbondanza. Averla ricreata, nel Festival dove dopo trentanove edizioni non ci sono più titoli da riscoprire, è il più bell'omaggio che si possa immaginare. Non tanto per celebrare i 150 anni dalla morte del compositore, ma per guardare avanti.

Chiusa la premessa voci, il Rof mette a segno un altro colpo, portando finalmente a casa uno splendido allestimento del *Barbiere di Siviglia*, opera difficile, forse perché troppo famosa, per un festival elitario, o forse perché segnata da qualche iella. Pier Luigi Pizzi, che ne ha firmato regia, scene e costumi (disseminati di tanto viola quanto mai visto a teatro, per scaramanzia al contrario) ha utilizzato tre ingredienti rari – sottigliezza, eleganza, cuore – per prendere per mano il pubblico, che stipava l'Adriatic Arena fino all'ultima sedia, e raccontargli da incantatore quelle note che tutti sappiamo a memoria. Tenendoci col fiato sospeso, come alla prima volta.

Via gli orpelli, via la Siviglia da cartolina, la scena di Pizzi è un luogo mentale, subito di un candore abbagliante, nelle luci di Massimo Gasparon: architettura di edifici bassi, candidi, essenziali, che sembrano usciti dai sogni. Ma che assomigliano ai villini belle-époque di Pesaro. La casa si snoda in larghezza, interni ed esterni dialogano. La dimora del Conte è un patio dove si offre caffè ai suonatori

e poi si mangia con gusto da ragazzi una colazione con eleganti porcellane candide. Quella antistante di don Bartolo, del tutto simile, ha un cortile interno, che con l'alzata di un muro diventerà il salone, nel secondo atto. Il disegno è raccolto, vicino, con molte sfilate sulla passerella davanti all'orchestra: molti pettorali, sguardi assassini, baci appassionati.

Di qui i tratti da commedia, caricaturali (le cadute dalla sedia, gli infiniti starnuti e il finto don Alonso col trucco delle gambe accorciate), di là i gesti che isolano emozioni: il Conte e Figaro sono due silhouettes su un vaso greco, lottatori dinoccolati, all'inizio del gioco; don Bartolo impaziente (più che possessivo) ha la "erre" e una fretteolosità meravigliosamente "alla Pizzi" nelle litanie di «Pace e gioia sia con voi»; il Conte asciuga le gambe alla bella, per chiedere perdono, solerte e malizioso. Netta è la demarcazione tra vecchi (coi tic e il bicchiere sempre pronto) e i giovani (belli e con abiti sexy). Però spiazzante, il finale unisce i due gruppi, mettendo tutti a tavola. Tutti ingordi, tutti uguali. Altro che «Amore e fede eterna...» Così *il Barbiere* apparentemente più tradizionale, ma coi recitativi pieni di parole mai sentite (che delizia, quanto teatro), chiude ribelle e rivoluzionario. Facendo sorridere e pensare. Dopo averci immersi in una recitazione e un canto diventati una sola cosa, sostenuti da una compagnia esemplare, dove ciascun cantante appare scelto perché perfetto nel ruolo e perché ideale nello specchiarsi con gli altri.

L'aristocratico Maxim Mironov, candido, si intreccia col Figaro brunito, tonante, di Davide Luciano; Aya Wakizono deliba una sottile Rosina, alleata con l'intramontabile Elena Zilio, vera Berta; Pietro Spagnoli e Michele Pertusi troneggiano in sillabati e perfidia; il vivace Fiorello di William Corró è una delizia. Dirige Yves Abel, il migliore dei tre sul podio al Rof (Matheuz generico, Sagripanti inesperto), ma la Sinfonica Rai suona senza invenzione. Mentre è da citare il corno inglese della Sinfonica Rossini, nell'Aria di *Adina* col tenore Levy Sekgapane, la voce nuova più bella del Festival, di velluto, con acuti stellari. E c'è un fortepiano fantasista, Gianni Fabbrini.

A proposito di *Adina*, la nuova regia di Rosetta Cucchi, delizioso bon-bon, merita di essere tenuta fissa in tutti i prossimi Rof. Per il tè del pomeriggio, magari al Pedrotti. Spiritosa e ben costruita, in poco più di un'ora dice lieve tutto quello che ci si aspetta da Rossini. Mentre allo sperimentale *Ricciardo e Zoraide*, opera di costruzione visionaria, mancava totalmente una regia, cioè un'idea, sostituita da Marshall Pynkoski con balletti o scenette decorative. Ultimo: per *Semiramide*, l'anno prossimo, direzione Mariotti, regia Vick, *please*, trovare aria condizionata che non soffi per tutto il tempo come un tifone.

Carla Moreni («Il Sole 24 Ore», 19 agosto 2018)

Piacenza

Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*

INTERPRETI Saioa Hernández, Francesco Meli, Sebastian Catana, Anna Maria Chiuri, Giacomo Prestia, Agostina Smimmo, Graziano Dallavalle, Nicolò Donini, Lorenzo Izzo, Simone Tansini; DIRETTORE Daniele Callegari; Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna; REGIA Federico Bertolani; SCENE Andrea Belli; COSTUMI Valeria Donata Bettella; LUCI Fiammetta Baldisserri; Teatro Municipale

Un romanzo d'appendice in musica, di quelli trucibaldi che nonostante la trama sgangherata e il marasma di incongruenze ti avvinghiano fino all'ultima pagina: questo è *La Gioconda*. Il libretto di Arrigo Boito, o Tobia Gorrio se preferite, è folle e geniale nella versificazione e nelle scelte lessicali, perfetto per la musica di Ponchielli che strizza un occhio a Wagner e l'altro al grand-opéra. Il prodotto finale è fantastico, coinvolge e convince.

L'allestimento del Teatro Comunale di Piacenza, complessivamente assai ben riuscito, è stato salutato da un diluvio di applausi; il pubblico ama, e possiamo ben capire perché, le opere a tinte forti, e quelle della *Gioconda* sono fortissime. Se poi la compagnia di canto brilla e l'allestimento risulta persuasivo, il gioco è fatto.

Federico Bertolani opta per una lettura intelligentemente minimalista riempiendo la Venezia rarefatta eppure sempre comprensibile, rappresentata attraverso gli essenziali elementi scenici di Andrea Belli, di buon teatro, rigoroso e lontano da qualsiasi tentazione grandguignolesca. Tutto si muove sull'acqua, elemento fondamentale dello spettacolo, dalla quale sorgono tre snelli praticabili racchiusi in uno spazio traslucido che comunica con immediatezza la dimensione caliginosa e lagunare dell'opera. Il resto è fatto di pochi altri elementi: "bricole", la bandiera della Serenissima, l'albero e il velame del brigantino dalmata. Unico neo il rosso eccessivo del terzo atto, che interpretiamo come il simbolo del potere del Badoero, ma che risulta soverchio rispetto all'azione e visivamente non proprio esaltante. Belli i costumi rigorosamente d'epoca di Valeria Donata Bettella e buono il disegno di luci di Fiammetta Baldisserri. Bruttine le coreografie di Monica Casadei, che fa muovere la Compagnia Artemis fra echi di danze seicentesche e accenni di Haka.

Daniele Callegari, complice un'Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna luminosa e partecipe, mette in risalto tutto quanto di pompier la partitura contiene

lasciando comunque spazio a momenti di giusto abbandono lirico, il tutto attraverso dinamiche ben ponderate e scelte di colori condivisibili.

Saioa Hernández incarna una Gioconda dalla personalità prorompente, animata da mille contrasti e mossa da una passionalità selvaggia. La voce dalle belle tinte drammatiche la sostiene alla perfezione e il personaggio risulta pienamente risolto.

Al suo debutto nel ruolo Francesco Meli, al quale gli dei hanno concesso molti doni, disegna un Enzo Grimaldo di straordinaria bellezza, scolpito nella parola, morbido nel porgere la frase, dalla linea di canto duttilissima.

Ottima prova quella di Anna Maria Chiuri, Laura Adorno volitiva e mai prona alla rivale, tutta giocata su un fraseggio nobile e ricco di accenti.

Sebastian Catana si cala con grande partecipazione nei panni dell'arcicattivo Barnaba, risultando del tutto credibile dal punto di vista della recitazione ma soffrendo un po' dal punto di vista vocale, soprattutto nel primo atto.

L'Alvise Badoero di Giacomo Prestia mostra in più di un momento la corda e il trascorrere degli anni ha prevalso sulla generosità dell'interprete.

Agostina Smimmero è un contralto vero e la sua Cieca si giova di note gravi rotonde e timbrate che contribuiscono a conferire al personaggio la crepuscolarità che gli appartiene. Bravi Graziano Dellavalle (Zuàne), Nicolò Donini (Un cantore), Lorenzo Izzo (Isepo) e Simone Tansini (Un pilota/Un barnabotto).

Maiuscola la prova del Coro preparato da Corrado Casati e molto buona quella delle voci bianche del Coro Farnesiano di Piacenza, diretto da Mario Pigazzini. Successo trionfale e ovazioni per la Hernández, Meli, la Chiuri e Callegari.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 18 marzo 2018)

Poggi del Sasso

Ludwig van Beethoven, Triplo concerto, Sinfonia n. 6 «Pastorale»
VIOLINO Francesca Dego; VIOLONCELLO Silvia Chiesa; PIANOFORTE Maurizio Baglini; DIRETTORE Daniele Rustioni; Orchestra della Toscana; Amiata Piano Festival; Auditorium Forum Fondazione Bertarelli

L'Amiata Piano Festival inizialmente si reggeva sull'entusiasmo di Maurizio Baglini, allora giovane e promettente pianista, oggi affermato a livello internazionale come uno dei migliori concertisti della nuova generazione. Da subito il livello artistico è stato ottimo e c'erano tutti i presupposti per positivi sviluppi, che sono arrivati presto, quando alcuni fortunati concerti nell'insolito quanto suggestivo scenario delle Cantine Colle Massari hanno catturato l'attenzione della Fondazione Bertarelli, che ha subito deciso di sostenere il Festival, costruendo perfino un nuovo bellissimo auditorium per ospitarne i concerti. È il Forum Fondazione Bertarelli, che sorge in un paesaggio incontaminato, dove la presenza umana si limita a qualche vecchio casale, eppure alcune centinaia di ascoltatori italiani e stranieri si materializzano dal nulla in occasione dei concerti del Festival, che si svolgono negli ultimi weekend di giugno, luglio e agosto, più un'anteprima a maggio e un altro weekend a dicembre.

Per il primo concerto del primo weekend di quest'anno il Festival ha ospitato l'Orchestra della Toscana, diretta da Daniele Rustioni. E in più tre solisti: la violinista Francesca Dego, la violoncellista Silvia Chiesa e il fondatore e direttore artistico Maurizio Baglini al pianoforte. Si sarà già capito che era in programma il Triplo concerto di Beethoven. Inutile negare che questo Concerto, composto nel 1803-1804, provoca un senso di spaesamento e anche di disagio nell'ascoltatore, che qui non trova quelle tensioni drammatiche e quelle poderose architetture che è abituato a cercare nelle opere di Beethoven di quel periodo, come le Sonate «Waldstein» e «Appassionata», la Sinfonia «Eroica», il Concerto n. 4 per pianoforte e orchestra e il *Fidelio*. Indubbiamente questo dipende dal fatto che per una volta Beethoven ha acconsentito a comporre un'opera di circostanza a uso dell'arciduca Rodolfo d'Asburgo, suo allievo e allo stesso tempo suo mecenate. Questo spiega la semplicità della parte pianistica, scritta su misura delle capacità di Rodolfo, che fu uno dei solisti della prima esecuzione, svoltasi naturalmente in forma privata, mentre il violinista era un discreto professionista e il terzo so-

lista era Anton Kraft, uno dei più grandi violoncellisti del suo tempo, membro della Hofkapelle di Vienna e cofondatore del Quartetto Schuppanzig, il primo quartetto stabile di cui si abbia notizia. Questa disparità dei tre solisti si riflette nel ruolo assegnato ai tre strumenti nell'architettura del Concerto e nell'impegno esecutivo a loro richiesto.

Se non si trovano nel Triplo concerto le geniali concezioni del periodo "eroico", si possono però apprezzare le capacità squisitamente artigianali di Beethoven, che spesso non riusciamo o non vogliamo vedere, abbacinati dal lato titanico della sua arte. Grazie a questo suo "mestiere" Beethoven riesce a risolvere i due ordini di problemi pratici con cui si deve confrontare: i rapporti fra tre solisti di diverse capacità tecniche e i rapporti del gruppo dei solisti con l'orchestra, quando ormai era tramontato il concerto per più strumenti, legato al gusto della prima metà del secolo precedente.

Per uscire dall'impasse, spesso Beethoven tratta i tre solisti come un gruppo da camera a sé. Si ascolti come nell'Allegro iniziale intreccino tra loro un fitto dialogo, scambiandosi il materiale melodico con una raffinatezza deliziosa e anche un po' compiaciuta. Ma è nel breve Largo, appena una parentesi tra i due tempi veloci, che i tre solisti raggiungono coesione e autosufficienza totali: lo si potrebbe considerare un movimento di un Trio, perché l'orchestra si limita a fare atto di presenza con un accompagnamento più che discreto. Nel finale i solisti intervengono con una varietà di atteggiamenti che corrisponde perfettamente alla scrittura esuberante, colorita e perfino scapricciata di questo Rondò alla polacca. Ma ci sono anche molti passaggi in cui intervengono non tutti e tre insieme ma a coppie o singolarmente e questo dà modo a Beethoven di aggirare il problema del loro diverso livello e di liberare Kraft dal freno costituito dagli altri due interpreti originari.

Nel nostro caso non esisteva sicuramente una differenza di capacità tecniche tra DeGo, Chiesa e Baglini, ma semmai una differenza di personalità, che non è stata d'ostacolo ma si è risolta in un'esecuzione ricca di diverse sfaccettature, perché gli interpreti hanno saputo ascoltarsi e dialogare tra loro. Maurizio Baglini, che abbiamo conosciuto anni fa come esplosivo virtuoso lisztiano, ha ora molte altre frecce al suo arco e lo ha dimostrato con l'acume con cui ha interpretato la tecnicamente fin troppo facile parte pianistica, scovandovi perle di quell'artigianato musicale beethoveniano cui si accennava prima, che rende interessanti sia un semplice accompagnamento sia i serrati dialoghi spesso giocosi e perfino umoristici tra i solisti. Silvia Chiesa ha un suono raccolto e profondo, attentissimo alle più delicate sfumature di dinamica e di timbro, ma anche eloquente e appassionato, che conferisce inflessioni già quasi romantiche alle numerose oasi cantabili che Beethoven ritaglia per il violoncello, specialmente all'inizio del secondo movimento. Alla personalità della violoncellista corrisponde perfettamente il suo Giovanni Grancino del 1697, uno strumento nobile e riservato, che però, senza alzare mai la voce, può essere anche avvolgente e profondamente espressivo. Francesca DeGo è invece vivace ed estrosa e ha un senso innato per la bellezza del suono: anche in questo caso il suo temperamento – ma questo avviene sempre,

quando un interprete incontra il “suo” strumento – fa un tutt’uno col violino Francesco Ruggeri del 1697, dal suono luminoso e brillante.

Un’ulteriore, splendida conferma che questi tre musicisti avevano trovato segrete affinità elettive l’ha data il bis, il terzo dei *Phantasiestücke* op. 88 di Schumann. A prima vista potrebbe sorprendere che questo brano per tre strumenti sia intitolato «Duetto», ma l’intimo dialogo tra violino e violoncello è chiaramente la trasfigurazione strumentale di un duetto vocale tra due anime romantiche legate da un sublime e purissimo amore, che si uniscono in una melodia di immacolata bellezza su un accompagnamento ad arpeggi del pianoforte, quasi belliniano, se non fosse per le screziature armoniche inconfondibilmente schumanniane. Sebbene Schumann mostrasse di avere in gran dispetto l’opera italiana, questo duetto è la confessione che anch’egli ne subiva il fascino e che sapeva tradurne gli incanti nel proprio personale e inimitabile stile. Nell’interpretazione di Deگو, Chiesa e Baglini questo breve brano, generalmente considerato minore, ha suscitato grande emozione nel pubblico.

L’altro protagonista, Daniele Rustioni, ha messo in risalto come l’orchestra, quando non accompagna i solisti e viene in primo piano, assuma i toni eroici delle altre composizioni di Beethoven di quel periodo, soprattutto nel primo movimento. A dire il vero, in questo lavoro di circostanza questi sembrano degli atteggiamenti un po’ fuori luogo, ma quello era il modo beethoveniano di trattare l’orchestra in quegli anni e non era più possibile tornare a un galante stile settecentesco.

Bisogna infine sottolineare che il Triplo concerto ha guadagnato molto dall’essere eseguito da un’orchestra di quaranta elementi in un auditorium dall’architettura moderna ma dalle dimensioni e dall’acustica paragonabili a quelle delle sale dell’epoca: una “filologia” degli spazi importante almeno quanto quella degli strumenti originali per permettere di cogliere perfettamente i dettagli cameristici e gli equilibri strumentali e anche di godere della vicinanza tra ascoltatori ed esecutori, particolarmente importante in questa musica un po’ salottiera.

Anche la Sinfonia «Pastorale» si è avvantaggiata molto dalle dimensioni dell’orchestra e della sala simili a quelle originali. Prima di salire sul podio Rustioni aveva introdotto questa Sinfonia in modo molto easy, predisponendo il pubblico a un ascolto rilassato. Da qualche anno si sta affermando questo modo di accostarsi a Beethoven senza soggezione, superando l’immagine un po’ stereotipata del titano accigliato, e di renderlo così più umano e più vicino a noi: si potrebbero citare in proposito altri interpreti di primissimo piano, che stanno individuando nuove prospettive nella sua musica, anche se continueremo sempre a vibrare all’ascolto dei dischi di Furtwängler e Klemperer. L’interpretazione di Rustioni – con la pressoché impeccabile collaborazione dell’Orchestra della Toscana – era dunque improntata a spontaneità e naturalezza, ma non per questo senza la cura e l’attenzione necessarie ad abbordare con consapevolezza un genio come Beethoven. Questo suo approccio si è rivelato particolarmente adatto alla «Pastorale», di cui Rustioni ha evidenziato non solo e non tanto gli aspetti descrittivi quanto i sentimenti di semplice e spontanea comunione con la natura ispirati dalla campagna:

«più espressione di sentimenti che pittura sonora», come chiedeva Beethoven. Molto rustica la danza dei contadini del terzo movimento, veloce, chiassosa, sregolata (ma intendiamoci: tutto era perfettamente sotto controllo). E i sentimenti di gratitudine del finale non erano sublimi meditazioni idealistiche ma esprimevano una gioia molto concreta, che si espandeva senza argini in spontanea allegria. L'impressione è che il direttore si sia calato in questa musica con quel tipo di naturalezza che si raggiunge attraverso lo studio e la riflessione, giungendo a un'interpretazione molto godibile ma che allo stesso tempo faceva pensare.

Mauro Mariani (www.archi-magazine.it, 14 luglio 2018)

Ravenna

Leonard Bernstein, Sinfonia n. 2 «The Age of Anxiety»

Philip Glass, Sinfonia n. 11

PIANOFORTE Dennis Russell Davies, Emanuele Arciuli; DIRETTORE Dennis Russell Davies; Orchestra Giovanile Luigi Cherubini; Ravenna Festival; Palazzo Mauro de André

Keith Jarrett, *Ritual*

Philip Glass/Michael Riesman, *Mishima*

Igor' Stravinskij, *Le sacre du printemps*

PIANOFORTE Dennis Russell Davies, Maki Namekawa; Ravenna Festival; Chiosstro della Biblioteca Classense

Altra faccia della medaglia rappresentata dal tema portante dell'edizione 2018 del Ravenna Festival – vale a dire «We Have a Dream», significativo riferimento a Martin Luther King – la sezione «Nelle vene dell'America» ha trovato, dopo la dimensione del teatro musicale offerto dalla messa in scena di *Kiss me, Kate*, una sintomatica declinazione data dalla presenza di un protagonista della scena musicale statunitense come Dennis Russell Davies, impegnato lo scorso fine settimana nella doppia veste di direttore e di pianista.

Un percorso in due tappe che ci ha permesso di condividere la visione musicale di Davies a partire dal programma compilato per la prima serata, ospitata al Palazzo Mauro de André, che ha compreso la Sinfonia n. 2 «The Age of Anxiety» di Leonard Bernstein, proposta in occasione del 100 anni dalla nascita del direttore e compositore americano, e la Sinfonia n. 11 di Philip Glass, presentata in questa occasione in prima nazionale.

Ad affiancare Davies nella perlustrazione della partitura bernsteiniana – eseguita per la prima volta a Boston l'8 aprile 1949 con Serge Koussevitzky alla direzione e lo stesso Bernstein al piano – abbiamo trovato il pianoforte di Emanuele Arciuli, altro profondo conoscitore del repertorio statunitense novecentesco e contemporaneo, protagonista con il suo strumento di uno spazio rilevante del tessuto costruttivo di questa pagina. Ed è stato proprio l'equilibrio espresso dal dialogo tra il variegato discorso dispiegato dall'Orchestra Cherubini guidata da Davies da un lato e gli intarsi espressivi cesellati dagli interventi del

pianista pugliese dall'altro, a rappresentare uno degli elementi più convincenti di questa lettura.

Ispirata al componimento omonimo datato 1948 del poeta di origine inglese Wystan H. Auden, il quale porta il significativo sottotitolo «A Baroque Eclogue», la Sinfonia di Bernstein non rappresenta una pedissequa trascrizione musicale del testo bensì un'ideale ed evocativa trasposizione la cui articolazione richiama la struttura della fonte originaria: The Prologue: Lento moderato, The Seven Ages: Variations 1-7, The Seven Stages: Variations 8-14, The Dirge: Largo, The Masque: Extremely Fast, The Epilogue: Adagio, Andante, Con moto.

Lungo le tappe rappresentate dalle diverse sezioni abbiamo così attraversato atmosfere che miscelavano leggerezza e spaesamento, attraverso una cifra musicale che univa rimandi alla tradizione sinfonica europea e sapori jazzistici, restituita dai sapidi interventi del pianoforte e dalla direzione precisa e misurata di Davies.

Un carattere, quest'ultimo, che il direttore ha confermato anche in occasione della lettura della Sinfonia di Glass, partitura presentata in prima assoluta il 31 gennaio dello scorso anno alla Carnegie Hall di New York in occasione dell'ottantesimo compleanno del compositore, con lo stesso Davies alla guida dell'Orchestra Bruckner di Linz. Una pagina che ha restituito una vena creativa glassiana che è parsa guardare ai caratteri che hanno connotato l'opera del compositore di Baltimora fin dalle origini della sua estetica, con un impianto formale classicamente tripartito, sequenze armoniche tipicamente riconoscibili nella combinazione tra accordi e arpeggi, costruzioni ritmico-melodiche coerenti con il metodo additivo che rappresenta da sempre una delle cifre stilistiche di questo autore. Il tutto rivestito da un impianto strumentale decisamente importante – basti pensare alla folta sezione percussiva – agito con buon impegno dai giovani musicisti della Cherubini guidati con pragmatica attenzione dal direttore.

La sera successiva abbiamo ritrovato Davies nei panni di pianista nell'atmosfera raccolta del Chiostro della Biblioteca Classense, affiancato dalla collega di tastiera Maki Namekawa. In questa occasione ad aprire il programma è stata *Ritual* di Keith Jarrett, composizione in due parti scritta nel 1974 e incisa tre anni più tardi proprio da Davies per la ECM di Manfred Eicher. Qui il pianista statunitense ha rievocato con gusto solido e consapevole quella particolare cifra che connota quest'opera, segnata da una sorta di esercizio maggiormente strutturale rispetto al segno squisitamente jazzistico del Jarrett più usuale, per poi passare il testimone alla Namekawa che, in un abito arancione che rievocava un kimono, ha reso omaggio al *Mishima* di Philip Glass. Nella trascrizione per pianoforte di Michael Riesman – altro storico collaboratore del compositore americano – la musica scritta per il film *Mishima: A Life in Four Chapters*, dedicato nel 1985 dal regista Paul Schrader allo scrittore e drammaturgo giapponese, è apparsa ancora carica di quel pathos straniante e misurato che, nella pellicola, si accompagna alla narrazione cinematografica, un dato peraltro evidenziato in questa occasione dall'interpretazione brillante ed efficace della stessa Namekawa.

Nella seconda parte del concerto, infine, la pianista si è seduta al fianco di Davies per un'intensa interpretazione de *Le sacre du printemps* di Stravinskij nella

trascrizione dell'autore per pianoforte a quattro mani, chiudendo la serata – come quella precedente – tra gli applausi convinti del pubblico presente.

Alessandro Rigolli (www.giornaledellamusica.it, 21 giugno 2018)

Giuseppe Verdi, «Stabat Mater» e «Te Deum» dai *Quattro pezzi sacri*, brani da *Nabucco*

Aaron Copland, *Lincoln Portrait*

VOCE RECITANTE John Malkovich; DIRETTORE Riccardo Muti; Orchestra e Coro dell'Opera Nazionale di Ucraina, Orchestra Giovanile Luigi Cherubini; Ravenna Festival; Palazzo Mauro de André

Valentin Silvestrov, *Elegia e pastorale per pianoforte e orchestra d'archi*, Cantata n. 4 per soprano, pianoforte e orchestra d'archi, *Canti liturgici*

SOPRANO Kseniya Bakhritdinova-Kravchuk; PIANOFORTE Anastasia Titovych; DIRETTORE Mykola Diadiura; Orchestra e Coro dell'Opera Nazionale di Ucraina; Ravenna Festival; Basilica di Sant'Apollinare in Classe

Quando, per la prima volta quest'anno, ci siamo recati al Ravenna Festival ai primi di giugno, l'Ucraina ha subito fatto capolino nella manifestazione. In quei giorni, infatti, davanti a noi si è stagliata con non comune evidenza la grande porta di Kiev: quella costruzione monumentale che, pur non avendo mai nella realtà superato lo stadio di progetto, gode di una luce imperitura grazie alla potenza evocativa di Modest Musorgskij e dei suoi *Quadri da un'esposizione*. Poi, meno di un mese dopo, l'Ucraina e la città di Kiev hanno assunto una dimensione di totale concretezza per la rassegna ravennate: l'annuale appuntamento delle «Vie dell'amicizia», che stringe ogni volta legami tra il Festival e un Paese in situazione difficile, si è svolto infatti il 1° luglio nella capitale della nazione sul Mar Nero e due giorni dopo a Ravenna, nel capiente e affollatissimo Palazzo Mauro de André. È a questa serata che abbiamo partecipato.

Potremmo dire che è stato un concerto delle emozioni, tanti sono stati i momenti di gioia, di meraviglia e perfino di commozione che ne sono scaturiti, a partire dalla vista del grande palcoscenico affollato su cui erano schierati l'Orchestra e il Coro dell'Opera Nazionale di Ucraina e insieme, in una sintonia che avrebbe portato a risultati di grande pregio durante le esecuzioni, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, valente creatura prediletta di Riccardo Muti. Sul podio c'era ovviamente lo stesso Muti, da sempre protagonista e convinto sostenitore dei concerti delle Vie dell'amicizia; per il suo fondamentale apporto, la sera successiva il maestro napoletano sarebbe stato addirittura definito «Papa della musica» dal grato ed entusiasta ministro ucraino della Cultura Nishchuk Yevhen.

In programma, dopo l'inizio doveroso e coinvolgente con i due inni nazionali, diverse pagine di Giuseppe Verdi, compositore con il quale Muti intrattiene un rapporto fertile e profondo. Nella prima parte, lo «Stabat Mater» e il «Te Deum» dai *Quattro pezzi sacri*; nella seconda, la «Sinfonia» e alcuni momenti di *Nabucco*,

con un «Va, pensiero» finale ancor più toccante nel riferimento ai tanti popoli afflitti e tribolati, tra cui quello ucraino, che tuttora purtroppo affollano la Terra. Al centro del concerto, un salto spaziale e temporale portava negli Stati Uniti dei primi anni Quaranta del Novecento, ma sempre nel segno di un forte messaggio umanitario: per il *Lincoln Portrait*, brano per voce recitante e orchestra che Aaron Copland compose su testi del presidente americano Abraham Lincoln (compresi stralci del discorso di Gettysburg), è salito sul palco John Malkovich, il grande attore cinematografico statunitense, con la sua presenza carismatica e la sua voce incisiva. Prima di lui, peraltro, questo ruolo significativo era stato sostenuto nel corso degli anni da celebri personaggi di ogni tipo, dall'astronauta Neil Armstrong allo scrittore Gore Vidal all'allora presidente degli Stati Uniti Barack Obama, da divi del cinema come Katharine Hepburn, Paul Newman o Gregory Peck a, perfino, la lady di ferro Margaret Thatcher. Calorosissimo, non c'è da stupirsi, il successo della serata.

Negli stessi giorni delle «Vie dell'amicizia», e sempre nel segno del legame con l'Ucraina, il Ravenna Festival aveva in cartellone anche un «Omaggio a Valentin Silvestrov». Il compositore e pianista nato a Kiev nel 1937, noto per il carattere schivo e appartato, era eccezionalmente presente agli appuntamenti in suo onore, che si sono svolti il 2, il 3 e il 4 luglio in diverse sedi ravennati. Dopo un applaudito concerto del Duo Gazzana di violino e pianoforte e un incontro pubblico con lo stesso Silvestrov, la serata finale dell'«Omaggio», alla quale abbiamo assistito, ha visto di nuovo la partecipazione dell'Orchestra dell'Opera Nazionale di Ucraina efficacemente diretta da Mykola Diadiura e del notevolissimo Coro con il suo maestro Bogdan Plish, in una cornice straordinaria come la Basilica di Sant'Apollinare in Classe.

Valentin Silvestrov ha imposto un graduale ma drastico cambiamento di rotta al suo stile compositivo, dopo aver attivamente aderito alle avanguardie sovietiche negli anni Sessanta e Settanta ed essere stato un notevole rappresentante di quella che fu definita «avanguardia di Kiev». Il programma del concerto di Sant'Apollinare, comprendente lavori scritti nell'ultima quindicina d'anni, ha offerto un approccio articolato e intenso al suo attuale linguaggio musicale, intriso di un inesausto amore per quella che secondo lui «ci è offerta semplicemente come un dono, una delizia della musica»: la melodia, che «rende la musica eterna». Una melodia che è spesso scomposta in brevi formule motiviche che si ripetono, si inseguono cangianti, si scambiano e si rispondono tra i diversi esecutori, producendo un tessuto musicale aereo come una garza e scintillante come un filato di metallo prezioso, per esempio nell'*Elegia e pastorale* per pianoforte e orchestra d'archi. Una melodia che si impone nella seducente semplicità della linea di canto, priva di retorica e di orpelli, come nella Cantata n. 4 per soprano, pianoforte e orchestra d'archi (il soprano era la giovane Kseniya Bakhriddinova-Kravchuk, una gioia per l'udito e per la vista).

Una melodia, infine, che domina la scrittura per coro misto a cappella dei *Canti liturgici*, dove la profonda spiritualità di Silvestrov si fa più che mai evidente: nell'ambiente assolutamente appropriato della Basilica classense, il Coro dell'O-

pera Nazionale di Ucraina, sotto la guida felice di Bogdan Plish, si è espresso in dialoghi serrati ed eloquenti tra ottimi solisti e massa: come tra gli strumenti di un'orchestra o, ha affermato Silvestrov, come tra i tasti del suo strumento di riferimento, il pianoforte. Anche questa serata è stata accolta dal pubblico con un successo meritatamente vivo.

Patrizia Luppi (www.lesalonmusical.it, 6 luglio 2018)

Giuseppe Verdi, *Nabucco*

INTERPRETI Serban Vasile, Riccardo Rados, Evgeny Stavinsky, Alessandra Gioia, Lucyna Jarzabek, Giacomo Leone, Renata Campanella, Ion Stancu; DIRETTORE Alessandro Benigni

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*

INTERPRETI Giordano Lucà, Andrea Borghini, Venera Protasova, Antonio Di Matteo, Daniela Pini, Cecilia Bernini, Giulio Boschetti, Paolo Gatti, Giacomo Leone, Adriano Di Bella, Giulia Mattarella, Vittoria Magnarello; DIRETTORE Hossein Pishkar

Giuseppe Verdi, *Otello*

INTERPRETI Mikheil Sheshaberidze, Luca Micheletti, Giuseppe Tommaso, Giacomo Leone, Ion Stancu, Paolo Gatti, Andrea Pistolesi, Elisa Balbo, Antonella Carpenito; DIRETTORE Nicola Paszkowski
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini e Coro Lirico Marchigiano Vincenzo Bellini;
REGIA e SCENE Cristina Mazzavillani Muti; COSTUMI Alessandro Lai; LUCI Vincent Longuemare; «Trilogia d'autunno» del Ravenna Festival; Teatro Alighieri

La «Trilogia d'autunno» è giunta nel 2018 alla sua settima edizione. Nata, per iniziativa di Cristina Mazzavillani Muti, quasi come un'appendice del Ravenna Festival (che sta per diventare quarantenne e di cui Cristina Mazzavillani Muti è stata uno dei fondatori) ha acquisito una propria identità e personalità. Da un lato, è diventata un esempio (in Italia e all'estero) di come si può produrre opera, a costi contenuti, in città di medie e piccole dimensioni, offrendo alta qualità e realizzando spettacoli d'opera predisposti per la circuitazione. Da un altro, attrae sempre più pubblico dall'estero, non solo per assistere alle rappresentazioni ma anche per esaminare come "importarle" nei rispettivi Paesi. Alla prima serie della «Trilogia d'autunno» (23-25 novembre 2018), metà della platea del delizioso Teatro Alighieri (800 posti, acustica perfetta) era occupata da spettatori stranieri venuti in gran misura da Paesi nordici (Finlandia, Svezia, Olanda, Gran Bretagna), oltre che dalle più vicine Austria, Germania e Francia. Organizzati spesso in comitive che, tra Festival estivo e Trilogia autunnale, vengono nell'antica capitale di quello che fu l'Impero Romano d'Occidente almeno una volta l'anno.

La «Trilogia d'autunno» consiste in tre spettacoli musicali (di solito opera lirica ma due edizioni sono state dedicate, rispettivamente, al balletto e all'operetta)

rappresentati in tre sere consecutive, in tre tornate o serie, e collegati da un tema e soprattutto dalla medesima regia e ideazione scenica. Tre delle sette «Trilogie» sono state dedicate a Verdi: la prima in cui vennero messe in scena *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*; la seconda che, in coincidenza con il bicentenario della nascita del compositore, è stata focalizzata su Verdi e Shakespeare (*Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*); la produzione di *Falstaff* ha circuitato in numerosi teatri. Si è tornati a Verdi nel 2018 (*Nabucco*, *Rigoletto*, *Otello*) con un duplice obiettivo: da un lato, esaminare come Verdi ha esplorato il “potere”, in diverse guise, in vari momenti della sua vita; da un altro esaminare lo sviluppo artistico del compositore in tre stadi differenti della sua evoluzione. Le tre opere hanno debuttato nel 1842, nel 1851 e nel 1887 e sono tre concezioni differenti del teatro in musica (da uno spettacolo ancora legato agli stilemi di Rossini e Donizetti a una risposta originale al *musikdrama* wagneriano). Dando alle tre opere la medesima impronta registica e scenografica ne risaltano maggiormente punti di contatto e divergenze.

La ricetta prevede, da un lato, cast e masse artistiche giovani ma non principianti e soprattutto scelti con una seria selezione internazionale, e da un altro, impiego delle tecnologie più moderne per l'apparato scenotecnico, puntando in gran misura su luoghi non solo attinenti al testo ma conosciuti dagli spettatori e che evocano, quindi, ricordi. Questo aspetto è, sotto diversi punti di vista, il “marchio di fabbrica” delle «Trilogie» ravennati, un marchio affinato anno dopo anno.

La tecnologia – lo sappiamo – abbassa i costi: chi studia l'economia delle arti sceniche, e dell'opera lirica in particolare, conosce la “malattia di Baumol” (dal nome dell'economista Usa William Baumol) secondo cui senza il supporto pubblico il teatro in musica è destinato a perdere competitività relativa proprio perché, rispetto ad altre forme di spettacolo, non può avvantaggiarsi del progresso tecnologico che in forma molto limitata. Negli Stati Uniti, dove la lirica è finanziata in gran misura dai privati, specialmente i teatri di medie dimensioni cercano di acciuffare tutto il progresso “abbassa costi” che si può sia per contenere le spese sia per facilitare la circuitazione. Da anni, in Italia, si impiegano proiezioni computerizzate per la messa in scena di opere. Si tratta, però, spesso di elementi utilizzati per “effetti speciali” non nella concezione stessa dell'allestimento.

Ricordo due esempi interessanti dell'impiego rigoroso di tecnologie informatiche. Nell'estate 2005, un'*Aida* supertecnologica, importata dalla Washington Opera della capitale degli Stati Uniti al grandioso spazio delle Terme di Caracalla a Roma. L'impianto era interamente *high tech*: proiezioni di grafica computerizzata (in linea con la musica oltre che con l'azione scenica) non solo su sei quinte e su un sipario mobile, ma soprattutto sulle rovine. Era frutto dell'ingegnosità di due italiani allora quasi ignoti (o ignorati) in Patria – Paolo Micciché (ora nel team creativo delle «Trilogie» ravennati) e Antonio Mastromattei – nonché della grafica di Patrick Watkinson. L'altro è quello della Piccola Lirica in scena per tre lustri nel minuscolo Teatro Flaiano di Roma. Ignorato quasi dalla stampa italiana, ha interessato il *New York Times*, *The Independent* e alcuni dei maggiori quotidiani giapponesi (oltre ad alcune riviste specializzate). L'apparato scenico era di lusso ma virtuale grazie a proiezioni computerizzate e integrazioni con

filmati. In *Tosca* (oltre 550 repliche) si era portati a Sant'Andrea della Valle, a Palazzo Farnese e a Castel Sant'Angelo da riproduzioni al tempo stesso fedeli ai luoghi e visionarie. In *Madama Butterfly* le scene portavano il segno della storia della pittura giapponese da Tawara-Ya Sotatsu all'avanguardia delle ultime Biennali d'arte contemporanea. L'Orchestra, infine, era di cinque professori di piano ciascuno alla tastiera di un sintetizzatore elettronico giapponese (la Japan Electronic Keyboard Society ha patrocinato l'operazione); grazie alla tecnologia digitale audio e ai sistemi informatici MIDI, la Synth Lyric Orchestra (è questo il nome della formazione) simula un organico di 60-70 elementi.

A Ravenna, l'Orchestra non è elettronica: è la Giovanile Luigi Cherubini, creata da Riccardo Muti nel 2004 e rinnovata con selezioni accurate. I musicisti hanno meno di trent'anni e lo stesso Muti li prepara e li dirige in alcuni concerti ogni anno. Le scene, però, sono *high tech* e ci portano in luoghi e ambienti previsti dal libretto e noti (almeno nell'immaginario) agli spettatori. Ad esempio, la Babilonia di *Nabucco* è costruita su riprese del Pergamon Museum di Berlino con uno zoom che ne accentua effetti e dettagli muovendosi in sintonia con musica e canto. Immagini del vero Palazzo Ducale e del vero Palazzo Te di Mantova incorniciano la vicenda di *Rigoletto*. Per *Otello* si opta per una semplice scena unica, una scalinata, un'attrezzeria minima e giochi di luce, nonché effetti speciali per la tempesta e l'approdo della nave del protagonista a Cipro. Il team creativo, diretto da Cristina Mazzavillani Muti, include un video programmer (Davide Broccoli), un light designer (Vincent Longuemare) e quel Paolo Miccichè (visual designer) che ci sorprese a Roma nel 2005. Per i costumi non si produce ex novo ma si utilizza l'ampia scelta dei magazzini della Casa Tirelli con forti economie di costo.

Andiamo alla parte strettamente musicale. Il maestro concertatore di *Nabucco* era Alessandro Benigni che ha sostituito Pietro Borgonovo, ammalato. Benigni ha curato anche le ultime prove. Ha diretto in modo incalzante, stringendo i tempi e quasi affrettando lo spettacolo. Ne ha, però, accentuato i nessi con gli stilemi rossiniani e donizettiani: scene e arie ABA ben distribuite tra i protagonisti, duetto (non molti), cori e concertati. Non si è giunti a un *Nabucco* "belcantistico" quale quello proposto, alcuni anni fa, da Gustav Kuhn alla sessione invernale del Festival di Erl, ma la concertazione mostrava chiaramente che si era alle prese con un "primo Verdi" ancora distante dagli stilemi del melodramma quali definiti nella "trilogia popolare". Voci giovani – si è detto – ma già in carriera. Di grande effetto la Abigail di Alessandra Gioia, incerto nel primo atto ma di buon livello nei successivi il Nabucco di Serban Vasile, un po' legnoso lo Zaccaria di Evgeny Stavinsky, molto dolci e con voci ben impostate la coppia Ismaele (Riccardo Rados) e Fenena (Lucyna Jarzabek). Il Coro, elemento fondante dell'opera, era quello Lirico Marchigiano Vincenzo Bellini, guidato egregiamente da Martino Faggiani, da lustri alla guida di quello del Teatro Regio di Parma. Con una punta di ironia, la parte drammaturgica ricordava i film storici italiani del genere *peplum* di cui fu il precursore *Fabiola* di Alessandro Blasetti e registi come Mario Bava, Pietro Francisci e anche Mario Camerini ne fecero una sfilza negli anni

Cinquanta. Non mancavano le orge (castigate) nei palazzi babilonesi e la danzatrice di serpenti. Applausi calorosi. Lo spettacolo andrà a Ferrara, il cui Teatro Comunale lo coproduce.

Anche per *Rigoletto* le influenze autunnali hanno portato a una sostituzione: il protagonista è stato il giovane senese Andrea Borghini che ha già cantato la parte ed è membro stabile del *Junge Ensemble* dell'Opera di Stato di Monaco di Baviera. Se l'è cavata egregiamente: focoso nelle invettive contro i cortigiani e nell'invocazione della vendetta, scivoloso quando è compagno di bagordi del Duca (Giordano Lucà) e dolce nei duetti con la figlia (Venera Protasova). Perfetta la Protasova, forse un po' troppo spinto Lucà. L'Orchestra era diretta da Hossein Pishkar; tanto il maestro concertatore quanto i giovani della Cherubini hanno creato una vera e propria tavolozza di sonorità sul cupo. Grande successo.

Otello era un approfondimento più che una ripresa dello spettacolo visto nel 2013. Come accennato, l'*high tech* è meno impiegata che nelle altre opere, ma la scenografia è minimalista e si basa su attrezzeria essenziali e giochi di luci. La produzione andrà a Lucca, e pare sia richiesta all'estero. Nicola Paszkowski concerta spesso la Giovanile Cherubini e si sente la sintonia (i francesi direbbero *complicité*) con i giovani strumentisti. Il Teatro Alighieri viene avvolto da una gamma di colori sonori che caratterizzano la tragedia, dalla prima notte d'amore del protagonista (Mikheil Sheshaberidze) con Desdemona (Elisa Balbo), alle trame di Jago (Luca Micheletti), ai sospiri (per la carriera) di Cassio (Giuseppe Tommaso). Voci buone e ben impostate. Uno spettacolo davvero avvincente che merita di essere visto, ascoltato e registrato in dvd.

Giuseppe Pennisi («Musica», febbraio 2019)

Reggio Emilia

Ludwig van Beethoven, Concerto per violino e orchestra

Antonín Dvořák, Sinfonia n. 7

VIOLINO e DIRETTORE Nikolaj Szeps-Znaider; Chamber Orchestra of Europe; Teatro Valli

«La migliore orchestra da camera del mondo», così è definita dalla BBC Two Television e non solo, la Chamber Orchestra of Europe. Compagine orchestrale fondata nel 1981 da un gruppo di musicisti provenienti dalla European Union Youth Orchestra accomunati dal desiderio di continuare nella professione a livello più elevato possibile. Diciotto di loro ancora fanno parte dell'attuale nucleo principale dell'Orchestra, costituita da circa sessanta membri. La Chamber Orchestra of Europe vanta una collaborazione particolare con il Maestro Claudio Abbado negli ultimi anni della sua vita, e con celebri bacchette tra cui Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jurowski, Yannick Nézet-Séguin e András Schiff. E si esibisce con molti dei più noti solisti a livello internazionale, quali Joshua Bell, Renaud e Gautier Capuçon, Isabelle Faust, Janine Jansen, Leonidas Kavakos, Radu Lupu, Maria João Pires, Rolando Villazón. Quattro sono state, in questo mese di novembre 2018, le date dell'Italian tour della Chamber Orchestra of Europe: il 9 al Teatro Comunale di Vicenza, il 10 al Teatro Valli di Reggio Emilia, l'11 al Teatro Comunale "Claudio Abbado" di Ferrara e il 12 al Teatro Comunale di Vicenza. In programma il Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 61 di Ludwig van Beethoven e la Sinfonia n. 7 in re minore op. 70 di Antonín Dvořák, con Nikolaj Szeps-Znaider in veste di violino solista e direttore. Il musicista danese – di origini polacco-israeliane – Znaider, eccezionalmente sul podio a causa dell'improvviso infortunio che ha visto costretto alla rinuncia Andrés Orozco-Estrada, ha dato saggio di estrema versatilità e magistralmente guidato l'ensemble.

Un Teatro Valli dal pubblico caloroso ha accolto la seconda data del tour. Sulle note del violino Kreisler Guarneri del Gesù del 1741 nelle mani di Znaider, le pagine del celebre capolavoro beethoveniano hanno visto una luce di una brillantezza particolare. Il suono sgranato e centrato, la precisione tecnica e un'interpretazione pulita hanno entusiasmato e convinto. Un violinismo carismatico, elegante e lontano da eccessi, il suo. Il timbro morbido unito al piglio deciso e la notevole

padronanza tecnica ed espressiva confermano Znaider uno dei maggiori interpreti dei nostri tempi. Il suono dell'Orchestra è rotondo, compatto. I dialoghi tra le sezioni evidenziano un'intesa fuori del comune nonostante, per sua natura, la COE veda frequentemente in organico un alternarsi di differenti musicisti, rigorosamente provenienti dalle più blasonate orchestre europee. Le voci si alternano chiare, si inseguono sinuose, coinvolgono, trascinano. Confermano una "capacità di ascolto" interna e un "far musica" quasi cameristico, nota distintiva dell'ensemble. Nella Settima sinfonia di Dvořák, giudicata emozionalmente turbolenta e considerata la composizione più romantica che il compositore boemo scrisse, emerge il carattere folklorico – proprio di un vero culto del canto popolare – del suo linguaggio, unito a momenti di grande energia e tensione drammatica. La lettura di queste pagine che, nell'esecuzione londinese da egli stesso diretta nel 1885 procurarono al compositore successo immediato, rende fedelmente la ricchezza di colori di una tavolozza fatta di contrasti: di temi gioiosi e danzanti che improvvisamente lasciano spazio ad attimi di profondo lirismo.

Cronaca di un successo annunciato. E confermato. In attesa del prossimo appuntamento della COE a Reggio Emilia previsto per il 29 maggio 2019, data in cui tornerà diretta da Sir Antonio Pappano con solista la violinista Janine Jansen.

Luisa Sclocchis (www.amadeusonline.net, 16 novembre 2018)

Rimini

Karlheinz Stockhausen, *Tierkreis, Aus den Sieben Tage*

INTERPRETI Elisa Prosperì, Amadea Lässig, Magnus Andersson, John Kenny, Nicholas Isherwood, Rohan de Saram, Roberto Fabbriciani; IDEAZIONE VIDEO Daniele Spanò e Luca Brinchi; SUPERVISIONE Vinko Globokar; Sagra Musicale Malatestiana; Sala Pamphili del Complesso degli Agostiniani

Se Shakespeare fa dire a Prospero, nel quarto atto del suo dramma romanzesco – questa la definizione dell’opera di Giorgio Melchiori – *The Tempest* «siamo fatti anche noi della materia di cui son fatti i sogni», per Stockhausen la materia dei sogni pare essere la musica. Una musica che deve essere pensata prima di essere suonata, come è emerso anche in occasione della serata di apertura della 69esima edizione della Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, segnata da un omaggio al compositore tedesco titolato «I sogni di Stockhausen», nell’ambito del quale sono state proposte le opere *Tierkreis* e *Aus den sieben Tagen*.

Ad aprire questa calda serata di inizio agosto, ospitata in una Sala Pamphili del Complesso degli Agostiniani colma di pubblico, è stata la sequenza dello Zodiaco presentata nella versione per voce e pianoforte affidata a Elisa Prosperì e Amadea Lässig, giovani interpreti vincitrici al New Music Project 2017 promosso dai San Marino International Summer Courses, realtà con la quale è stata realizzata questa nuova produzione della Sagra riminese. Una realizzazione il cui versante visivo è stato curato da Luca Brinchi e Daniele Spanò, che hanno ideato un contrappunto di immagini, proiettate sui due schermi che delineavano le pareti lunghe dello spazio scenico, ispirate ai quattro elementi di cui i segni zodiacali fanno parte: aria, acqua, terra e fuoco. Originariamente concepita attorno al 1975 come una sequenza di 12 essenziali melodie, scaturite da carillon inclusi nella pièce teatrale *Musik im Bauch*, la metamorfosi offerta in questa occasione di *Tierkreis* ha saputo evidenziare il carattere rappresentativo di una successione di suggestioni astrali incarnate dalle due cantanti, impegnate in movimenti rituali disegnati in uno spazio scenico essenziale, abitato da un lato dalla rappresentazione dei quattro elementi – un palloncino per l’aria, una vasca trasparente per l’acqua, una candela accesa per il fuoco e un vaso colmo di terra – e dall’altro da un pianoforte. Un versante, quest’ultimo, che è apparso quale oasi di più intimo contatto con l’essenza del pensiero musicale di Stockhausen, nell’ambito di un’ef-

ficace scambio tra canto ed effetti vocali da un lato – impegno ben sostenuto dalle giovani Proserpi e Lässig – e, dall'altro, il fluire suggestivo di immagini nel quale si alternavano fuochi dalle forme geometriche, scorrimenti orizzontali di pietre e terra e una natura meno astratta evocata ora da fronde di alberi scossi dal vento ora da impetuosi corsi d'acqua.

Una rappresentazione plastica della dimensione universale dello Zodiaco del compositore tedesco che ha rievocato – lontano da una qualsivoglia declinazione drammatico-romanzesca o descrittiva – il sogno di «trasformare l'intero mondo in musica» espresso dallo stesso Stockhausen. Nata nel corso di una settimana di isolamento maturata nel fatidico maggio del 1968, *Aus den sieben Tagen* pare blandire quel sogno, vuoi per il senso estemporaneo e aleatorio racchiuso in questa sequenza di quindici pagine contenenti esercizi e meditazioni, vuoi per il carattere minuziosamente descrittivo che emerge, in apparente contraddizione, dalle stesse prescrizioni rivolte agli interpreti. Una latente contrapposizione che è stata disciolta nella cifra interpretativa offerta da una formazione che prevedeva alcuni riconosciuti specialisti del repertorio contemporaneo quali il trombonista John Kenny, il baritono Nicholas Isherwood, il violoncellista Rohan de Saram, il flautista Roberto Fabbriciani, un ensemble capace di declinare, in maniera personale ed efficace, istruzioni, via via proiettate sullo sfondo dello spazio che ospitava i musicisti, come la seguente: «Suona una vibrazione al ritmo dell'Universo. Suona tutti i ritmi che puoi distinguere oggi tra i ritmi più piccoli che puoi percepire e i ritmi dell'Universo».

Un mondo musicale il cui carattere rituale e, se vogliamo, esoterico ci riporta a una illuminata descrizione che Mario Bortolotto offre, scrivendo proprio di *Aus den sieben Tagen*, in un testo accolto nel volume *Il viandante musicale* recentemente pubblicato da Adelphi (a cura di Jacopo Pellegrini e Roberto Colajanni) e presentato alla Libreria Riminese prima di questo concerto in occasione di una sapida conversazione tra Alessandro Taverna e Marco Vallora: «Ciò che ci pare incontestabile» scrive Bortolotto «è la necessità di una affinità essenziale tra interpreti e testo: solo chi sia vissuto nell'ambito della Nuova Musica può eseguire Stockhausen...».

Alessandro Rigolli (www.giornaledellamusica.it, 12 agosto 2018)

Roma

Ottorino Respighi, *Concerto gregoriano*

Aleksandr Skrjabin, Sinfonia n. 1

VIOLINO Sayaka Shoji; MEZZOSOPRANO Anna Maria Chiuri; TENORE Sergey Radchenko; DIRETTORE Gianandrea Noseda; Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Auditorium Parco della Musica

Quando si dice Ottorino Respighi si pensa subito ai suoi tre sfavillanti poemi sinfonici d'argomento romano, che in realtà sono un'eccezione nel suo catalogo, dove predominano le musiche "all'antica", dal giovanile *Preludio, corale e fuga* – la sua prima composizione per orchestra – alle varie serie di *Antiche arie e danze*. Particolarmente numerosi sono i riferimenti al canto gregoriano e il caso relativamente più noto è il *Concerto gregoriano* per violino e orchestra, eseguito per la prima volta proprio all'Accademia di Santa Cecilia nel 1922. Respighi riconosceva nel gregoriano una sorta di coscienza musicale sepolta dell'Italia ma vedeva nella modalità gregoriana anche la possibilità di allontanarsi dai turgori postromantici e straussiani di altre sue composizioni ed era inoltre sensibile al misticismo di quei canti. Sono proprio questi due ultimi aspetti a caratterizzare il *Concerto gregoriano*. Domina un'atmosfera d'introspezione e sacralità: le arcaiche quinte vuote dell'introduzione, il primo tema esposto dall'oboe come dalla semplice e dimessa voce del solista di un coro di monaci, l'assenza di ostentazioni virtuosistiche e l'uso prevalente del registro grave da parte del violino, che è prevalentemente integrato nell'orchestra come un *primus inter pares*, tanto che questo ampio lavoro potrebbe essere definito una sinfonia concertante più che un concerto. Non si trova qui lo scintillante virtuosismo orchestrale che colpisce nei poemi sinfonici di Respighi, ma l'orchestrazione limpida e rarefatta – con pochi e sparsi attimi di turgore, soprattutto nella seconda metà, che non sono i momenti migliori – rivela comunque una grande maestria e si ammirano anche la sapienza del delicato intreccio contrappuntistico e il modo con cui le varie idee si collegano e si integrano. Insomma una musica da ascoltare con attenzione e raccoglimento. Il pubblico – relativamente folto, considerando che questo non era certamente un programma di grande richiamo – ha saputo apprezzare questa non facile composizione, applaudendo con calore la violinista giapponese Sayaka Shoji, che ha ottenuto la casta e immacolata perfezione che si addice a questo Concerto. Altret-

tanto impeccabile la direzione di Gianandrea Noseda, delicata, nitida e precisa. Il direttore aveva poi un compito altrettanto e più impegnativo nella non meno rara Sinfonia n. 1 (1901) di Aleksandr Skrjabin, che è un ambizioso progetto a metà tra la sinfonia e la cantata: in pratica i quattro movimenti tradizionali di una sinfonia sono incorniciati da un'ampia introduzione e da un ancor più ampio epilogo vocale, con cui il compositore voleva creare un equivalente dell'«Inno alla gioia» di Beethoven, dedicato però non alla fratellanza tra tutti gli uomini ma al potere dell'arte, in linea con la sua visione estetizzante della vita e del mondo. Noseda ha dipanato con grande chiarezza questa materia che a tratti potrebbe apparire ridondante (ma ci sono anche momenti di leggerezza quasi mendelssohniana, come lo Scherzo) e ha messo in evidenza gli squarci di abbagliante luminosità e gli slanci ascensionali, che costituiscono l'affascinante cifra di Skrjabin. Gli strumenti sono spinti a tratti fino al limite delle loro possibilità, ma l'Orchestra è stata impeccabile, come anche il Coro nel movimento finale. Ottimi i solisti Anna Maria Chiuri (mezzosoprano) e Sergey Radchenko (tenore).

Mauro Mariani (www.giornaledellamusica.it, 3 marzo 2018)

Richard Wagner, *L'Olandese volante*

INTERPRETI Amber Wagner, Iain Paterson, Matti Salminen, Robert Dean Smith, Tuomas Katajala, Tiziana Pizzi; DIRETTORE Mikko Franck; Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia; Auditorium Parco della Musica; in forma di concerto

Ci voleva un direttore nordico e amante del mare come il finnico Mikko Franck per portare per la prima volta al Parco della Musica *L'olandese volante o Il vascello fantasma* di Richard Wagner (composto nel 1841 ma soggetto a revisioni sino al 1860). Dopo un lungo periodo contraddistinto da interessi molteplici il compositore tedesco, suggestionato dalla lettura di un racconto marino di Heine e impressionato da uno scampato naufragio sulle coste norvegesi, affrontò in musica la leggenda del nocchiero olandese condannato a un eterno girovagare tra i flutti in cerca dell'amore salvifico di una donna. Musicalmente l'opera preannuncia non solo in embrione la tecnica del Leimotiv (il motivo ricorrente) caratterizzante alcuni personaggi, ma anche il tema drammatico-filosofico della maledizione e della redenzione attraverso l'amore che impronta quasi l'intera drammaturgia wagneriana da *Lohengrin* a *Tristano* e al *Ring*.

La musica è davvero qui protagonista assoluta e l'esecuzione in forma di concerto proposta al pubblico romano dall'Orchestra e Coro ceciliani (repliche mercoledì e venerdì) ha messo ancora più in luce i colori della tavolozza orchestrale e la potenza dell'enfasi lirica wagneriana capace di atmosfere corrusche e livide. A partire dall'impetuosa Sinfonia con la tempesta marina, gli ottoni imperiosi e i richiami della ciurma dei marinai. Un affresco navale acido di salsedine con folate sonore, momenti salienti la ballata di Senta, il duetto degli amanti al loro primo agognato incontro e il terzetto finale dello scioglimento. Nella esecuzione di una partitura

spettacolare (quasi un viaggio iniziatico) segnata da un diabolico maleficio a realizzare una temperatura drammatica incandescente hanno brillato, insieme al Coro e all'Orchestra cecilian, il corpulento soprano Amber Wagner (nomen omen) come invasata Senta, il baritono Paterson, un Olandese romantico, ma anche l'inossidabile Matti Salminen come avido Daland. Calorosi consensi finali.

Lorenzo Tozzi («Il Tempo», 28 marzo 2018)

Benjamin Britten, *Billy Budd*

INTERPRETI Phillip Addis, Toby Spence, John Relyea, Thomas Oliemans, Zachary Altman, David Shipley, Christopher Lemmings, Jonathan Michie, Stephen Richardson; DIRETTORE James Conlon; REGIA Deborah Warner; SCENE Michael Levine; COSTUMI Chloe Obolensky; LUCI Jean Kalman; Teatro dell'Opera

«Scrivo musica per gli esseri umani, in modo deciso e diretto.» Questo il credo estetico di Benjamin Britten, indiscutibilmente il massimo compositore britannico del Novecento, di cui il Teatro Costanzi ha proposto per la prima volta l'opera *Billy Budd* (1951) su un incisivo libretto di Edward M. Forster (la cui competenza musicale è attestata da *Casa Howard* o *Camera con vista*) e del regista Eric Crozier tratto da un postumo racconto marinaro di Melville. Le sue storie, spesso drammatiche come in questo caso, rimandano a una umanità negletta e vessata, a un mondo di ingiustizie e sopraffazioni. Per questo, per un dialogo diretto con l'ascoltatore, Britten scelse di tenersi lontano dalle scuole, dai manifesti estetici, dalle avanguardie più efferate e integraliste. L'erede di Purcell e ammiratore di Mahler e Šostakovič, assertore dell'opera da camera, realizza dunque in *Billy Budd* (come in *Gloriana*) un grande affresco sinfonico.

Che la musica sia per Britten lo specchio del mondo lo dimostra a chiare note anche questo coinvolgente *Billy Budd* realizzato in coproduzione con i Teatri d'opera di Madrid e Londra, i cui punti di forza restano la guida musicale di James Conlon e la meditata regia di Deborah Warner che segue passo passo il racconto con grandi effetti scenici. La vicenda del marinaio Billy Budd – in carico a una nave da guerra inglese di fine Settecento in epoca di conflitti e ammutinamenti – oggetto di desiderio del capitano Vere e del sadico Claggart, sino al drammatico epilogo, è inscenata in un ambiente fortemente connotato con i segni del viaggio per mare: una selva labirintica di funi in tiraggio, amache sottocoperta per la ciurma, reticolati, scale di corda, ponti di comando. Un'atmosfera plumbea e nebbiosa fa da sfondo alla vicenda: un grande affresco corale fatto di delazioni, tribunali sommari e sopraffazione.

Splendida questa volta la regia, cui si perdona qualche libertà veniale (spostare in età vittoriana la collocazione di fine Settecento con i venti della Rivoluzione francese che inducono il timore di ammutinamenti). Si dimostra infatti coerente, lucida, compatta, geniale nell'uso degli spazi e delle luci, in una parola moderna, ma mai astrusa o iconoclasta. Apprezzabile Conlon che con Britten aveva già dato prova di consanguineità dirigendo a Roma *Curlew River* e *Prodigal Son*, ma qui si supera

in una partitura sinfonicamente densa e sfaccettata. Eccellenti poi il Coro diretto da Gabbiani, chiamato a una impegnativa prova, e tutti gli interpreti: il giovane Phillip Addis come ingenuo Billy, Toby Spence come contrastato Capitano Vere e John Relyea come granitico Claggart. Il grande successo conforta: quando la regia è davvero geniale e rispettosa, poco conta che l'opera sia moderna e non di repertorio.

Lorenzo Tozzi («Il Tempo», 10 maggio 2018)

Benjamin Britten, *Billy Budd*
Teatro dell'Opera

Billy Budd di Benjamin Britten ha debuttato a Roma (dove non è stata mai messa in scena) l'8 maggio 2018. È un allestimento importante, coprodotto con i teatri dell'Opera di Madrid e con la Royal Opera House di Londra con la regia di Deborah Warner e la direzione musicale di James Conlon. Arriva a Roma poco più di un mese dopo aver ricevuto, sulla base delle recite a Madrid (dove ha debuttato), l'International Opera Award (l'Oscar Internazionale della lirica) nella categoria "nuove produzioni". L'opera sarà in scena alla Royal Opera House Covent Garden di Londra tra circa un anno.

Il lavoro è tratto da un racconto di Herman Melville, scritto tra il 1888 e il 1891 e pubblicato postumo nel 1924. Mentre la disorientante grandezza di *Moby Dick* è imperniata sulla sfida dell'uomo contro un universo in cui c'è posto solo per il mare, per le balene e per le stelle ma non per Dio, *Billy Budd* è una navigazione verso la straordinaria mitezza e la Fede in Dio: il mondo è una nave (dove domina la crudeltà) ma è sovrastato dalla pace del mare e dalla serenità dell'accettazione del dolore e del torto. Nelle interpretazioni del racconto, il protagonista (un giovane mozzo balbuziente che non riesce ad articolare il proprio pensiero) è visto o come la natura o come un angelo; nessuno dei due può parlare. Dal racconto è stato tratto un film di grande successo nel 1962 (che spesso ritorna in televisione) diretto e interpretato da Peter Ustinov (altri protagonisti Terence Stamp e Robert Ryan). Nel film il racconto di Melville è letto come la lotta tra il bene ed il male.

L'opera di Benjamin Britten, pur restando fedele alla trama, differisce sia dal racconto sia dal film in quanto, nel libretto di E.M. Forster e Eric Crozier, il protagonista (sin dal prologo) è il Captain Vere (parte scritta appositamente per Peter Pears, compagno di vita del compositore) il quale ricorda gli avvenimenti in cui, da presidente di un tribunale militare, decretò la morte del giovane mozzo Billy Budd, pur essendo convinto della sua innocenza, e ne soffrì tutta la vita. Nel film Vere (Peter Ustinov) muore in battaglia poco dopo l'impiccagione di Budd. Nell'epilogo dell'opera, Vere si chiede perché, pur potendo, non abbia salvato Budd e conclude che è stato il giovane mozzo a salvare lui.

Il racconto è un apologo sul conflitto tra bene primordiale e male primordiale, da un lato, e la giustizia umana (costretta, a volte e suo malgrado, a favorire il secondo) dall'altro. Siamo nel 1797, Billy è un giovane marinaio tanto bello quanto innocente; ha solo un difetto, la balbuzie (perché nessuno, neanche i migliori,

sfugge alle tracce del peccato originale). Ha la simpatia di tutti, soprattutto del comandante, Captain Vere. L'innocenza si incunea nella violenza di bordo e mette a repentaglio il ragazzo. Il sadico Serg. Claggart è attratto fisicamente da Billy, il quale neanche se ne accorge, Claggart lo accusa di fomentare un ammutinamento. Messo a confronto con le accuse, Billy è colto da una crisi di balbuzie e non sa difendersi; fende un pugno a Claggart, facendolo cozzare con uno stipite e, involontariamente, uccidendolo. Vere sa che Billy non ha colpa, ma, in guerra (e con vascelli francesi che stanno per attaccare), l'assassinio di un sottufficiale comporta l'impiccagione. Nel morire, Billy ringrazia Dio per la vita che gli ha dato e gli chiede di benedire Vere.

I due temi principali di quasi tutte le opere di Britten – la sopraffazione dell'innocente e l'“essere diverso” – sono centrali alla sua lettura data alla novella di Melville, al pari di quello della giustizia (ingiusta): si pensi a *Peter Grimes* o a *Lo stupro di Lucrezia*. Dato l'orientamento sessuale di Britten non mancano, nell'opera, momenti omoerotici. Vengono, però, trattati con pudore. La differenza principale tra racconto e libretto è che, nell'opera, la vicenda è un lungo flashback dell'ormai anziano (e contrito) Vere, il quale, nel ricordare l'episodio fondante della sua avventura umana, medita sul suo significato e soprattutto sul suo ruolo come giudice diventato, per ragione di Stato, “ingiusto”.

L'opera è strutturata come i quattro movimenti di una sinfonia – il primo un andante a carattere narrativo, il secondo un notturno meditativo, il terzo uno scherzo pieno di azione e il quarto un grande finale. Britten ne compose tre versioni, una in quattro atti nel 1951, una seconda quasi subito dopo in un'edizione cameristica con l'accompagnamento di due pianoforti (e una riduzione nel numero di personaggi secondari) per il piccolo teatro costruito accanto alla sua casa di Aldeburgh nel Suffolk. Nella terza (quella del 1961, ormai di uso corrente, e in scena a Roma), i quattro atti sono compattati in due e i movimenti si fondono in un sinfonismo dominato dai colori del mare (alternarsi tra re bemolle maggiore e re minore), della bontà e bellezza (si naturale), del male (fa) e dalla giustapposizione tra do e la.

Lo spettacolo visto a Roma alla prima dell'8 maggio ha meritatamente ottenuto l'Oscar internazionale della lirica. È indubbiamente superiore a quello (con la regia di Davide Livermore) visto alcuni anni fa a Torino e a Genova e a quello (con la regia di Francesca Zambello) che ho visto a Ginevra nel 1995 e ha circuitato per vari teatri europei e americani. In primo luogo, la regia di Deborah Warner, le scene di Michael Levine, i costumi di Chloe Obolensky e le luci di Jean Kalman ci portano in un ambiente atemporale (i costumi degli ufficiali sembrano quelli della Seconda guerra mondiale) e sottolineano il carattere universale non collegato alla guerra franco-britannica per il dominio nella Manica di fine Settecento. La guerra si avverte, ma sembra essere lontana (anche se la disciplina e la legge di guerra dominano a bordo). Nella scena unica, con praticabili a più livelli per mostrare i vari ponti della nave, gli alloggi per gli ufficiali, la stiva con la camera per i marinai, l'azione si dipana con un taglio quasi cinematografico con una grande recitazione da parte di tutti, specialmente del Coro nelle scene di massa.

Siamo in mare nordico, nebbioso in cui in effetti le nebbie avvolgono il vascello e accentuano il clima del dramma. A volte, nelle nebbie, i personaggi appaiono come *silhouettes* o dagherrotipi.

Semplicemente eccellente la direzione musicale di James Conlon; ricordo quando studiava alla Juilliard School e i suoi esordi alla Washington Opera con il mozartiano *Così fan tutte*. Estrae dal sinfonismo di Britten i richiami alla tradizione musicale inglese sin dal Seicento: Purcell, la polifonia, l'insistenza sui fiati. Conlon ha valorizzato l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma che nulla ha da invidiare a quella del Teatro alla Scala, anzi nei fiati e negli ottoni senza dubbio la supera.

Ottimo il cast, che richiede ben 19 solisti maschili, un grande coro e un piccolo ensemble di voci bianche. Impossibile ricordarli tutti. Di altissimo livello il Coro (vero e proprio protagonista dell'opera). Diretto da Roberto Gabbiani, mostra acrobazie non solo vocali ma anche ginniche (dato che siamo in mare in periodo di guerra). Phillip Addis è Billy; è un giovane baritono di agilità che ha già interpretato più volte il ruolo (tra l'altro, a Genova); di bell'aspetto, grandi capacità attoriali, è perfetto nella parte. John Relyea (Claggart) è un baritono-basso che illustra a pieno la perfidia del personaggio. Toby Spence è un bari-tenore, che ricorda Peter Pears per cui fu scritta la parte e scava nei tormenti interiori di Vere. Grande successo.

Giuseppe Pennisi (www.ilsussidiario.net, 11 maggio 2018)

Gustav Mahler, Sinfonia n. 9

DIRETTORE Antonio Pappano; Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Auditorium Parco della Musica

Antonio Pappano si è avvicinato a Gustav Mahler da non molti anni e in breve ne ha fatto uno dei suoi autori preferiti: in questa stagione abbiamo avuto occasione di ascoltarlo con i complessi dell'Accademia di Santa Cecilia sia al Festival di Bucarest nella Seconda sinfonia sia a Roma nella Sesta (peccato che l'abbia incisa nel 2011, quando la sua interpretazione non aveva raggiunto l'attuale livello di approfondimento e maturazione) e ora nella Nona.

Scrivendo questa sinfonia, Mahler sapeva di essere vicino alla fine, poiché i referti medici dicevano chiaramente che il suo cuore non avrebbe continuato a battere a lungo. Bernstein l'ha descritta come quattro modi di dire addio alla vita, con riferimento ai suoi quattro movimenti. Pappano riprende l'affermazione di Bernstein, ma aggiunge che in questo addio alla vita sono rappresentati sia gli aspetti tragici sia quelli gioiosi e che in questa musica c'è tutto l'amore di Mahler per la vita. Ma la sua interpretazione è tra le più funeree che ricordiamo, come se l'addio alla vita sia stato già dato e la vita sia ormai alle spalle e stia svanendo nel nulla.

Il suono delle prime battute è immateriale, flebile, spettrale: la larva di un suono, a cui sia stato tolto tutto quel che è possibile togliere. Sia nel pianissimo,

prevalente in questo movimento lento, sia nei pochi momenti in cui si tocca brevemente il fortissimo, questo è il paesaggio sonoro di un mondo desertificato. Le dolcissime melodie di Mahler, quasi zuccherose ma col veleno nel fondo, sono il ricordo di una dolcezza che non tornerà e che ormai neppure smuove più la commozione né suscita rimpianto. Assistiamo a crolli ripetuti che ogni volta si portano via una parte di quel mondo: sono improvvisi e apocalittici fortissimo, che spezzano il movimento, come se l'edificio sonoro venisse improvvisamente giù, sgretolandosi in un caotico e dissonante accavallarsi di note.

Spettrale anche il *Ländler* del secondo movimento: a danzarlo non sono contadini dalle scarpe grosse in una festa paesana ma fantasmi in un villaggio distrutto da una catastrofe. Il Rondò. Burleske ha qualche momento in cui il suono è più tondo e più pieno, ma sono soltanto episodi. Ha anche qualche momento di grande vivacità motoria, ma è la vivacità di un sabba infernale.

Solo all'inizio dell'Adagio c'è un momento di vera dolcezza, una melodia celestiale, ultraterrena, senza sentimentalismo: è come un limpido fiume che scorre lentamente, quasi immoto. Quando si giunge alle ultime battute, Mahler ha ormai detto addio al mondo e già guarda al di là della vita.

L'interpretazione di Pappano è intensa e distaccata allo stesso tempo, senza cercare facili complicità sentimentali con l'ascoltatore. Sotto l'aspetto tecnico è impressionante la capacità di trovare un timbro diverso e specifico quasi per ogni nota, conservando però un'unità di fondo data dal suono disincarnato e come prosciugato: un risultato come questo si può raggiungere solo con un'ottima orchestra e attraverso una totale e perfetta intesa tra orchestra e direttore.

Mauro Mariani (www.giornaledellamusica.it, 14 maggio 2018)

Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*

INTERPRETI Amanda Forsythe, Chistina Poulitsi, Julia Giebel, Juan Francisco Gatell, Alessio Arduini, Luigi Buratto, Marcello Nardis; DIRETTORE Henrik Nánási; REGIA Barrie Kosky e Suzanne Andrade; SCENE e COSTUMI Esther Bialas; VIDEO Paul Barritt; LUCI Diego Leetz; Teatro dell'Opera

In Italia diremmo che questa è la *Zauberflöte* del regista Barrie Kosky, ma lo spettacolo viene dalla Germania – precisamente dalla Komische Oper di Berlino, dove è andato in scena nel 2012 – quindi le cose non sono così semplici.

Ci sono i video – che hanno una parte determinante nello spettacolo – di Paul Barritt e c'è l'ideazione del gruppo 1927, i cui membri sono lo stesso Barritt e Suzanne Andrade, la quale è anche indicata in locandina come regista, accanto a Kosky. Naturalmente ci sono le scene – praticamente inesistenti: una parete liscia, su cui vengono proiettati i video – e i costumi di Esther Bialas e le luci di Diego Leetz. E poi c'è Ulrich Lenz, il *Dramaturg*, questo personaggio un po' misterioso per noi italiani: in genere è colui che consiglia, guida e un po' anche controlla gli artefici dello spettacolo e probabilmente in questo caso è anche colui che ha riscritto totalmente le parti parlate del Singspiel mozartiano.

Abbiamo voluto nominare tutti perché in effetti lo spettacolo nasce da una stretta collaborazione tra tutti i suoi artefici e da una completa interrelazione tra tutte le sue parti, giungendo a risultati inediti. Ma non lasciatevi spaventare da questo intrico di funzioni e responsabilità, perché lo spettacolo è indubbiamente complesso per quel che riguarda la realizzazione tecnica, ma il risultato finale non soltanto è facilmente fruibile senza farsi venire il mal di capo ma è quasi infantile. Il che non è limitativo, trattandosi in fin dei conti di una favola. Kosky – gira e rigira è lui il regista e questo spettacolo va in giro per il mondo come «il *Flauto magico* di Kosky» – non parla di favola e piuttosto dice dice che gli spettacoli messi in scena da Schikaneder nella sua qualità di impresario e librettista erano una sintesi di cabaret, vaudeville e teatro musicale leggero e il pubblico ci andava per divertirsi con le improvvisazioni e i gli effetti sorprendenti.

Ma insomma, com'è concretamente questo *Flauto magico*? È un cartone animato in cui i cantanti stessi devono inserirsi come se fossero anch'essi parte dei disegni animati, il che richiede movimenti precisi al millimetro. Per esempio, nella prima scena Tamino corre terrorizzato, mentre intorno a lui vorticano minacciosi gli alberi del nero bosco e vola uno spaventoso drago rosso. Ma in realtà Tamino è immobile: le gambe che corrono all'impazzata sono disegnate e del Tamino in carne e ossa vediamo soltanto la parte superiore. Non è chiaro? Allora proviamo con la Regina della Notte: di lei vediamo unicamente la testa, inserita nel corpo di un enorme ragno nero, le cui lunghe zampe in continuo movimento si estendono a tutto il palcoscenico. Papageno è sempre accompagnato da un gatto nero, che fa tanta tenerezza, perché è solo e nessuno lo vuole, proprio come Papageno. In questo Papageno si può anche riconoscere qualcosa di Buster Keaton, il comico triste del cinema muto, che non rideva mai. Già, perché questo *Flauto magico* è un cartone animato e allo stesso tempo anche un film muto: i parlanti sono infatti sostituiti da grandi cartelli neri su cui si legge il testo, esattamente come quelli di un film muto, commentati dal vivo da un vecchio pianoforte, che suona la Fantasia in re minore e altre musiche di Mozart.

Tutto è molto leggero e fantasioso, ma anche un po' riduttivo. D'accordo che, come dice Kosky, il *Flauto magico* non è il *Parsifal*, ma anche le favole – ormai lo abbiamo imparato – hanno dei risvolti misteriosi, irrazionali, che toccano corde segrete della nostra psiche: di questo non resta quasi nulla. Però è divertente e si trascorrono quasi tre ore molto piacevoli. È molto? È poco? Ognuno giudichi da sé.

L'esecuzione musicale non passerà alla storia ma è indubbiamente pregevole. Henrik Nánási è accurato, garbato, insomma un direttore proprio ammodo: un po' di fantasia e qualche approfondimento in più non avrebbero guastato. Eccellenti Amanda Forsythe (Pamina) e Juan Francisco Gatell (Tamino). Chistina Poulitsi, che solo un paio di anni fa era una Regina della Notte meravigliosa, ha ora (forse non era in ottime condizioni) alcune note un po' vuote, ma è ancora spettacolare quando la coloratura si fa vertiginosa e stratosferica. Il Papageno tenero più che comico di Alessio Arduini è ben centrato vocalmente e scenicamente. Lo stesso dicasi di Marcello Nardis, soltanto che lui naturalmente è perfido come deve essere Monostatos. Bene, al di là di qualche sonorità un po' cavernosa,

il Sarastro di Luigi Buratto. Nella norma la Papagena di Julia Giebel. Bene l'Oratore, gli Armigeri, le tre Dame (tutti del progetto Fabbrica per giovani artisti dell'Opera) e i tre genietti. Bene il Coro. Bene in generale l'Orchestra, ma non si possono tacere passaggi un po' pesanti o imprecisi.

Mauro Mariani (www.giornaledellamusica.it, 5 ottobre 2018)

Leonard Bernstein, *West Side Story*

INTERPRETI Nadine Sierra, Alek Shrader, Tia Architto, Aiugul Akhmetshina, Mark Stone, Kris Belligh; DIRETTORE Antonio Pappano; Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia; Auditorium Parco della Musica

Era invitante – e non del tutto premeditato – assistere a *West side story* presentato dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia passando in quasi contemporanea alla mostra «Jackson Pollock e la scuola di New York» allestita al Vittoriano. Una convergenza di istituzioni si suppone casuale ma utile e rivelatrice. Quello che Bernstein concepisce, e l'Accademia ci fa sentire in un omaggio dovuto al centenario del direttore/compositore a lungo suo beniamino, coincide con le vicende artistiche attraversate negli stessi anni da Pollock & C. Di quella New York è la colonna sonora.

La necessità di fondare un'arte tipicamente americana e di sfuggire al complesso d'inferiorità nei confronti dell'europea, ospitata coi suoi epigoni d'oltreoceano nelle istituzioni ufficiali. Pollock firma una lettera di protesta contro il Metropolitan e si affida alle sue improvvisazioni pittoriche, concependo un'arte sregolata ma controllatissima, esuberante ma a suo modo tragicamente espressiva. Bernstein fa lo stesso. E trova il suono della nuova America colta nel jazz, finora tenuto ai margini della cultura ufficiale. Non nel canto popolare, ma in quella musica ritmata, travolgente, astratta ed estemporanea. Tipicamente americana.

L'Accademia di Santa Cecilia ha fatto benissimo a riproporre la partitura-capolavoro di Lenny, perché ha dato occasione di ripensare alla vocazione sperimentale e culturalmente radicale che animava il compositore. Scrivere un melodramma senza cadere nella "trappola operistica". Servirsi delle tecniche della commedia musicale piegandole – forse per la prima volta – su una storia tragica, d'ispirazione shakespeariana. Cogliere il vento degli imminenti scontri sociali, degli attriti razziali, facendoli suonare in orchestra con un suono violento, sgargiante e percussivo. Antonio Pappano ha interpretato queste intenzioni alla perfezione. Ha trascinato l'Orchestra in una simbiosi intima, quasi corporea, col tracciato musicale, traducendo l'invenzione ritmica in una pronunciata perfettamente "swingata". Il rischio di un'acquisizione esclusivamente accademica da parte della principale istituzione sinfonica italiana è stato evitato: "sporcando" il suono orchestrale con le intemperanze di ottoni e archi, in piedi per proiettare il suono con jazzistica sfrontatezza. Uno *street sound*, peraltro molto "novecentesco", che emerge soprattutto nelle grandi scene corali della danza e del conflitto, e che Pappano sbalza con disinibita, ma affilata e precisa, perentorietà. Il maestro sa che a controbilanciare queste estroversioni è

necessario un senso ferreo del ritmo: con lui la meravigliosa Orchestra cecilianiana non perde un *beat*. E questo vale anche e soprattutto nei “song”, momenti potenzialmente invertebrati, che qui sono intesi invece come transizioni e oasi commosse in mezzo a tanta concitazione. Merito anche di Nadine Sierra (Maria) e Alek Shrader (Tony), voci liriche che grazie al microfono potevano concedersi – per una volta – di non forzare e fare bella mostra di sé. Meglio però andava con le parti di fianco non impostate (Tia Architto, Anita; Mark Stone, Riff; Aigul Akhmetshina, Rosalia; Kris Belligh, in diversi ruoli), e dunque di eloquio vocale molto più diretto e croccante, soprattutto negli spassosi stornelli, dove emergeva la prontissima elasticità e compenetrazione del Coro: il suo sapere stare sempre al gioco con accenti pertinenti, ironici e tragici.

Per l’atipica esecuzione in forma di concerto è stata autorizzata una versione molto tagliata, che coincide quasi con quella registrata su cd. Via dunque la maggioranza dei dialoghi parlati, compresi alcuni arricchiti con musiche di scena. Un “torso” che nel secondo atto risaltava ancora di più nella sua stenografica incompletezza. E la versione semiscenica – con opportune dislocazioni nello spazio dell’Auditorium del Coro e dei personaggi, efficace gestualità dei singoli, abiti “white” e di fantasia portoricana, luci da atmosfere e perfino il simpatico cammeo di Pappano che recita dal podio la parte del padre di Maria e del poliziotto Krupke con tanto di cappello e fischiato – non faceva che evidenziare il difetto: la tragedia, quando sono rappresentate, reclamano il loro giusto tempo per compiersi.

Andrea Estero («Classic Voice», novembre 2018)

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*

INTERPRETI Ismael Jordi, Roberto Frontali, Lisette Oropesa, Riccardo Zanellato, Alisa Kolosova, Irida Dragoti, Carlo Cigni, Alessio Verna, Saverio Fiore, Daniele Massimi, Nicole Brandolino; DIRETTORE Daniele Gatti; REGIA Daniele Abbado; SCENE e LUCI Gianni Carluccio; COSTUMI Francesca Livia Sartori ed Elisabetta Antico; movimenti coreografici Simona Bucci; Teatro dell’Opera

Glorificato sul campo prima che dalla corte operistica capitolina. Daniele Gatti, nominato direttore musicale dell’Opera quarantott’ore dopo i grandi applausi incamerati alla conclusione della serata inaugurale, nel *Rigoletto* ha fatto (quasi) tutto da solo. Visto che la compagnia di canto, fatta eccezione per Gilda, era più diligente che inappuntabile. E per il mancato dialogo con lo spettacolo. Solo in parte ipotizzato nel terzo atto, che comunque – e nonostante la sterile monumentalità e ingombranza scenografica – non dava conto del gioco interno-esterno basilare per la drammaturgia del quadro.

Se riappare camicie nere in scena (ma, anche, basta) poteva essere un’idea non banale considerata l’ideologia “politica” che attraversa l’opera – ma Verdi ci vedeva soprattutto il tragico strabismo sociale e affettivo del protagonista – negli spazi costruitissimi da Gianni Carluccio, la regia di Daniele Abbado non ha fornito un codice scenico-comportamentale esplicito, declinato in modo da to-

gliere ogni riferimento ai “soliti” *Rigoletti*: dare convincimento alla collocazione storico-politica e offrire una sponda visiva correlata e altrettanto forte all’interpretazione tutta di dettagli e inquietudini sottopelle che saliva dalla buca. L’esito musicale del lavoro di Gatti su *Rigoletto* è stato invece al di sopra delle migliori aspettative. Giustificando sia le ovazioni finali sia il profluvio di aggettivazioni suscitate da un’interpretazione ch’era sorprendente e “inedita”. Ma se, come si favoleggiava nell’intervallo, il suo debutto da direttore musicale sarà con *Les Vêpres siciliennes*, tra un anno, conviene che si dia da fare perché non sempre gli capiterà la fortuna di avere sui leggi una partitura “nuova” com’è suonato questo *Rigoletto*, uno dei testi verdiani più massacrati – anche a parole e buone intenzioni – dalla tradizione esecutiva vecchia e recente. Proviamo a spiegarlo. Anche chi per *Rigoletto* adotta l’edizione critica il più delle volte lo fa per operazioni (auto)propagandistiche e riduttive: il “tornare a Verdi” significa via qualche puntatura e non costringere il tenore all’acuto in più eccetera: roba buona per i rotocalchi e i guitti del melodramma «come lo voleva Lui». Oppure il più delle volte è uguale a concedersi chiacchiere preventive smentite in sede esecutiva dove ciò che si ascolta corrisponde solo in parte a ciò che è sul leggio. O ancora a equivocare i contributi di approfondimento sulle prassi esecutive dell’epoca che contrariamente a ciò che pensano gli allocchi non hanno bisogno di strumenti “antichi” né di cilici dinamici o canori per essere adempite.

Gatti ha invece lavorato sulla partitura di Verdi come fosse fresca d’inchiostro. E ci ha creduto fino in fondo. Come un secchione musicale sa fare: caparbiamente fino a trovare una ragione drammaturgica anche in soluzioni che tradizione e abitudine d’ascolto “fanno suonare” meno efficaci. Non cedendo alla tentazione di mischiare fedeltà all’autore e gusto personale, ha “redatto” un *Rigoletto* tanto più nuovo quanto più si fida del dettato verdiano originale. All’ascolto le regole filologiche e la soggezione al testo si sentono ma sono trasfigurate dall’istinto teatrale e dalla varietà di sensibilità timbrico-strumentale, dalla fantasia del fraseggiatore verdiano e dal miglior “concertatore di accompagnamenti” oggi ascoltabile. E così, ad esempio, diventa naturale non “alfieggiare” nel «Cortigiani, vil razza dannata» se il colore e le intenzioni li dettano i fiati e non lo stacco rampante degli archi; o ottenere il tono adatto a un colloquio malfamato (sottovoce e clandestino com’ha da essere quello Rigoletto e Sparafucile) se il narcisismo direttoriale dello spiccare la serpeggiante trama strumentale di sostegno si mette da parte per creare una tavolozza armonico-orchestrata sui cui le voci riposano con le tinte giuste, spinte a quasi “parlare”. E non occorre chiedere all’ottimo Coro di Roberto Gabbiani che espressioni e colori usare quando i tempi sono così “espressivamente giusti” come nel finale del primo atto e nel racconto del rapimento del secondo. E via elencando. Fin dal Preludio, trattenuto come una tragedia che deve rimanere compresa per due atti e forse con qualche prudenza di troppo nella festa del prim’atto, smunta nel carattere musicale – seppure non eroticamente depressa e grigia come in scena – ma già funeraria, Gatti ha lavorato sull’idea (non sua ma di Verdi) che la “maledizione”, come l’acanita fiducia nella resa affettiva del “gobbo che canta”, avesse bisogno di sfumature e di colori omogenei, nebbiosamente padani.

I contrasti, il maestro, li affida a scelte metronomiche giustificate dallo spessore e dallo stampo del tessuto orchestrale, e dall'urgenza drammatico-narrativa che scansa la ridondanza musical-gestuale. E scartando l'effetto comodo e sicuro, sfida le memorie loggionistiche. Ogni intenzione, riversata e restituita senza cautele né distrazioni dall'Orchestra, ha trovato un'interprete del tutto soddisfacente. La voce di Lisette Oropesa ha quel tanto di ingenuo ma inossidabile nel carattere volitivo femminile, come nella tenuta d'intonazione e nella rotondità del registro acuto, che, quasi senza che ce ne accorgiamo, la bambina-Gilda cantando diventa donna prima del tempo. Non solo perché cinguetta un po' meno ma perché l'Orchestra la sollecita a far capire che la domenica andando alla messa forse aveva riflettuto anche sul suo futuro di orfana reclusa, in età di sentimenti non solo rispettosamente (rassegnatamente) filiali. E così, quando il suo canto-dolore domina il quartetto, viene soltanto da chiedersi come mai non avvenga sempre così.

Non meno sofisticato è il lavoro di scavo sul protagonista (già che c'era poteva convincere il regista a non farlo fisicamente stortignaccolo e semiclaudicante: la "gobba" grava sul cuore in Rigoletto, non sulle spalle o sulle gambe) ma l'intelligenza vocale e abnegazione di Roberto Frontali reggono a fatica la prova fisica del palcoscenico. Introspezione gestuale e voce vorrebbero più quanto oggi possano; quindi intenzioni intimiste e accenti non beceri ci sono, ma classe e applicazione non sempre controllano insieme fiato e intonazione, squisitezza cupa e fraseggiante e sostanza baritonale. È invece la qualità intrinseca della voce del tenore Ismael Jordi, volume piuma e fraseggio imbambolato (in alcune repliche ci sarà Ivan Ayon Rivas, c'è da scommettere che il personaggio sarà più tondo) a non fargli dominare un Duca che Gatti intende come primo-tra-i-cortigiani, non gallo del pollaio (come la divisa da federalino di provincia che indossa suggerisce), quindi mette alle corde perché anche lui deve esercitarsi su volumi contenuti, su un'espressione più ambigua che vocalmente sfogata. Il resto del cast canta bene, evita i cachinni da cortigiano petulante e gutturalità da cattivo/a ma si capisce che è tutto calamitato dalla lettura del direttore, dal suo passo drammatico cupo e che tutto ispira e avvolge. Come la "maledizione" rigolettiana, appunto.

Angelo Foletto («Classic Voice», gennaio 2019)

Leonard Bernstein, *Trouble in Tahiti*

INTERPRETI Chiara Osella, Dario Ciotoli, Lucia Fillaci, Carlo Putelli, Luca Bruno; DIRETTORE Fabio Maestri; Ensemble Incanto; REGIA e SCENE Carlo Fiorini; Festival di Nuova Consonanza; Teatro Palladium

Non il miglior Bernstein, ma Bernstein. *Trouble in Tahiti*, di rara esecuzione in Italia, e nella versione per ensemble curata da Bernard Jannotta, ha inaugurato il Festival n. 55 di Nuova Consonanza, confermando che fare molto, e bene, con poco rimane la cifra progettuale della storica associazione dei compositori romani. Quando nel 1952 debutta questa *one-act opera in seven scenes*, il trentaquattrenne compositore e direttore è già affermato, ma sembra ancora alla ricerca

di una propria identità stilistica. Forse non la troverà mai, forse risiede nel suo eclettismo, forse siamo noi europei che faticiamo ad accettare il voluto polistilismo nel quale Bernstein era persuaso consistesse l'essenza stessa della musica nord-americana, nella fiducia sempre ribadita verso la capacità del sistema tonale di poter esprimere ogni intenzione, ogni affetto.

Due i protagonisti in scena, Dinah e Sam, coppia sposata con un figlio: quel giorno ha la recita a scuola, ma i genitori non ci andranno. Agiata *middle-class* bianca nell'America del boom post-bellico, tra voglia di affermarsi, incomprensioni, tentazioni di tradimento, elettrodomestici, villetta con giardino: incomunicabilità, diremmo noi orfani dei film di Antonioni. Ma qui, niente angosce. Semmai, uno psicoanalista. *Trouble in Tahiti* è un film che lei vede, restando turbata: dalle danze esotiche, dal bel fusto protagonista, dallo sbarco della Marina USA. Lo vuol vedere anche lui, ci ritornano assieme, la vita continua. Bernstein sorride e graffia. Diverte e fa riflettere. Il testo si adagia sul canto, i dialoghi parlati sono sostenuti con ritmo da commedia, ironia e malinconia si intrecciano, ma qui l'autore non dispone del genio di Robbins per le coreografie né quello di Sondheim per le *lyrics* come in *West Side Story*, e il soggetto non possiede quella fatale potenza drammatica, né la comicità del volterriano *Candide*.

La direzione di Fabio Maestri, esatta e brillante alla guida dell'Ensemble Incanto, ribadisce le qualità di un direttore di riferimento per tanti compositori del Novecento e contemporanei; e procede di concerto con la regia e l'impianto scenico essenziale e funzionale di Carlo Fiorini, che perfettamente restituisce a noi oggi il *mood* nordamericano di allora. Un trio jazz (le voci di Lucia Fillaci, Carlo Putelli, Luca Bruno) affianca il mezzosoprano Chiara Osella e il baritono Dario Ciotoli. Sembrano non esserci limiti alla maturazione delle qualità, anche interpretative, di un interprete versatile, puntuale, oggi nel mirino di numerosi compositori.

Sandro Cappelletto («Classic Voice», dicembre 2018)

Siena

Karlheinz Stockhausen, *Stimmung*

INTERPRETI Maria Chiara Ardolino, Sara Mazzanti, Elisa Pasquini, Anita Sisino, Ariel Bicchierai, Serena Marino, Anna Passarini, Caroline Voyat, Michele Bocchini, Damiano Malesardi, Luca Mantovani, Federico Viola, Sandro Degl'Innocenti, Gennaro Di Filippo, Kaveh Farajisavarabadi, Roberto Gelosa; DIRETTORE Lorenzo Donati; Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini"; Chigiana International Festival & Summer Academy; Chiesa di Sant'Agostino

Da alcuni anni, il festival estivo dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena ha mutato impianto: non più una Settimana iniziale di estrema densità, in cui concentrare impegnative produzioni e ospitalità, riservando poi il resto della programmazione agli illustri docenti titolari dei corsi, ma – anche per una revisione del budget a disposizione – una certa omogeneità e regolarità di distribuzione, puntando sul coinvolgimento di quegli illustri musicisti – e dei loro talentuosi allievi – in interazioni a geometria variabile, e su un filo conduttore teso lungo l'intera programmazione di quasi due mesi. Il fil-rouge di quest'anno è dedicato a Stockhausen, e forse la serata più corposa nella sua traiettoria era costituita dalla proposta di *Stimmung*, composto ed eseguito per la prima volta giusto 50 anni fa. All'interesse per questo vasto affresco vocale, si è aggiunta la curiosità di ascoltare cimentarvisi il Coro della Cattedrale di Siena "Guido Chigi Saracini": la prima parte della denominazione non deve trarre inganno, trattandosi di un ensemble vocale di professionisti, la cui vocalità è stata coltivata attraverso il canto barocco. Il Coro, o meglio l'ensemble vocale, si dedica perciò alla polifonia antica (proponendola anche in liturgia), accanto a un prezioso repertorio da concerto, per il quale il riferimento al fondatore dell'Accademia indica chiaramente l'apporto dell'istituzione musicale accanto alla magnifica chiesa senese.

La riuscita dell'operazione è stata piena, e ha mostrato il cospicuo lavoro vocale di Stockhausen sotto una luce peculiare: anziché le sei voci soliste microfonate (uno zoom sonoro da ricomporre in regia del suono), un ensemble di 16 cantori, disposti nel tipico cerchio comunitario; l'ensemble usa lo spazio della vasta Chiesa di Sant'Agostino come luogo di risonanza, di ascolto proprio e reciproco, quindi di fusione acustica concreta e "presente", attraverso l'indagine del compositore sugli armonici, sia come tecnica d'emissione, sia come mistura

verticale dalla quale – per transito di un armonico in nuovo fondamentale nascosto – si genera anche il percorso nella successione temporale. Il risultato è fascinoso, avvolgente, multidimensionale: permette ai partecipanti l’immersione, ma pure la focalizzazione dell’ascolto sulle articolazioni ritmiche dei singoli suoni o l’apprezzamento del trascolorare timbrico. L’allestimento dello spazio ha anche valorizzato i gesti verbali programmati da Stockhausen, intorno al suo pensiero unitario-plurale proiettato sulla molteplicità delle esperienze religiose storiche: i nomi degli esseri divini invocati diventano ugualmente materiale sonoro, e increspano un’esperienza del tempo che rimane aperta, collettiva, magico-intuitiva (il direttore, cantore e anello del cerchio egli stesso, chiama alcuni eventi, ma in sostanza non dirige, e la durata delle sezioni dipende perciò molto dai tempi di iniziativa dei cantori nei gesti verbali), nonostante la successione delle misture sia rigorosamente fissata.

Bravissimi i sedici performer, e – naturalmente – in capo a loro il preparatore e concertatore, Lorenzo Donati: notevoli l’intonazione, la penetrazione della partitura, e soprattutto la capacità di ascolto, e di calibrare l’affioramento degli interventi entro un assieme di lodevole compattezza. Risposta convinta e calorosa del pubblico.

Alessandro Mastropietro (www.giornaledellamusica.it, 17 luglio 2018)

Spoletto

Silvia Colasanti, *Minotauro*

INTERPRETI Gianluca Margheri, Benedetta Torre, Matteo Falcier; DIRETTORE Jonathan Webb; Orchestra Giovanile Italiana; International Opera Choir; REGIA e SCENE Giorgio Ferrara; COSTUMI Vincent Darré; LUCI Fiammetta Baldisserri; Festival dei Due Mondi; Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti

Il LXI Festival dei Due Mondi inaugura questa volta coraggiosamente con la musica contemporanea. E con una partitura nuova di zecca della romana Silvia Colasanti, in bella mezzaria tra tradizione e modernità, che riscrive, su testo di Giorgio Ferrara e René de Ceccatty ispirato a un racconto di Dürrenmatt, il mito del Minotauro e del suo labirinto. La mostruosa creatura, mezzo uomo e mezzo toro, figlio innaturale di Pasifae, viene infatti riletta nei contorni di uno spirito fragile, ingenuo, prigioniero delle sue stesse paure, isolato in una selva di specchi che gli rimandano implacabilmente la sua figura deforme. Stormi di sparvieri rapaci rappresentano le sue visioni e ansie che lo assediano da presso, con voci di allucinanti cori, e ne scandiscono la solitudine.

La partitura della Colasanti, che avrebbe forse potuto osare un po' di più musicalmente, sembra a volte rimandare alle bordate sonore di Varèse o Petrassi, ma riesce a mantenere costante la tensione drammatica pur senza raggiungere un climax sonoro esprimendo un senso di pietas per un essere "altro" che cerca amore nell'altro. A momenti tradizionali appartengono assoli di violino, frammenti motivici microtematici, e persino una anacronistica chiusa con una triade perfetta in re minore, che non si ascoltava forse dai tempi di Puccini.

Con l'inganno Teseo, che si mimetizza nei panni dello stesso Minotauro, e Arianna col suo filo rosso, lo trasformano da carnefice a vittima di inganno e falsità della moderna civiltà. La morale la canta il coro degli sparvieri: «la crudeltà di un mostro senza cuore / è più dolce dell'amore che si finge / più dolce dell'amore che vi sfugge».

Apprezzabile il tentativo della regia di Giorgio Ferrara di dare vita a questo mondo del subconscio psicoanalitico in una scatola scenica claustrofobica con gli estrosi costumi di Vincent Darré, surreali e onirici. Ottima la direzione musicale di Jonathan Webb sul podio dell'Orchestra Giovanile Italiana. Convincenti, pur in un clima estremamente statico, l'aitante ma interiore Minotauro di Gianluca

Margheri, la glaciale e finta Arianna di Benedetta Torre e il Teseo infingardo di Matteo Falcier. Alla fine calorosi consensi per una operazione coraggiosa e degna di un grande Festival.

Lorenzo Tozzi («Il Tempo», 1 luglio 2018)

Filippo Perocco, *Lontano da qui*

INTERPRETI Livia Rado, Daniela Nineva, Emanuela Sgarlata; DIRETTORE Marco Angius; Ensemble del Teatro Lirico Sperimentale e L'arsenale; REGIA, SCENE E LUCI Claudia Sorace/Muta Imago; DRAMMATURGIA Riccardo Fazi; VIDEO Maria Elena Fusacchia; Festival dei Due Mondi; Teatro Caio Melisso

Al Caio Melisso la novità del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto (in coproduzione con i Teatri di Reggio Emilia) era *Lontano da qui* di Filippo Perocco, che due anni dopo *Aquagranda* torna al teatro musicale in una dimensione cameristica (tre voci e ensemble), con un progetto elaborato insieme a Muta Imago, con Riccardo Fazi (drammaturgia), Claudia Sorace (regia, scene e luci), Maria Elena Fusacchia (realizzazione scene e video). Il tema indicato dai committenti (il terremoto del 2016) non è evocato in modo esplicito: ci sono una Figlia e una Madre in scena, la Natura in orchestra, e il breve testo cantato si basa quasi tutto su versi di Emily Dickinson (su fragile precarietà, sul tempo e altre suggestioni), mentre dialoghi di carattere quotidiano sono proiettati su uno schermo. Al centro dell'atto unico dobbiamo immaginare un evento naturale sconvolgente: il terremoto e la morte della madre non si vedono; ma sparisce il velo su cui erano proiettate immagini di un paese della Valnerina. Poi si tenta di rimettere ordine, riprendere la vita, tornando indietro nel tempo: alcuni frammenti di dialoghi vengono proiettati di nuovo in ordine rovesciato, mentre qualcosa muta nei colori della musica e nella parte vocale. Tornare indietro potrebbe consentire di liberarsi e andare "lontano". Lo spettacolo, coerente e suggestivo, finisce con la proiezione del volto della Figlia (la protagonista più impegnata) in primo piano.

La concezione teatrale rivolta alla riflessione e all'astrazione, non alla narrazione, si lega a una musica di sobria eleganza e controllata evidenza espressiva, incline a situazioni prevalentemente sospese, definite da rapporti non convenzionali tra voce e strumenti e da un lavoro sul testo che comporta ripetizioni e frammentazioni, sotto il segno di una tensione lirica forse più lineare che nelle prime esperienze vocali di Perocco. Un momento di voluto alleggerimento prima della catastrofe è la citazione di uno strambotto del secolo XV, mentre una valenza ossessiva assume la prolungata manipolazione di un salterello nella seconda parte. Con molta discrezione affiora l'elaborazione del suono di campane (lo studio delle campane delle chiese della Valnerina danneggiate dal terremoto ha offerto materia di riflessione al compositore). Eccellente la direzione di Marco Angius con un gruppo di strumentisti assai pregevoli, bravissime Livia Rado (Figlia), Daniela Nineva (Madre) ed Emanuela Sgarlata (Natura).

Paolo Petazzi («Amadeus», novembre 2018)

Johann Christian Pepusch: *The Beggar's Opera*

INTERPRETI Robert Burt, Beverley Klein, Diana Trapes, Kate Batter, Benjamin Purkiss; DIRETTORE Marie van Rhijn; Les Arts Florissants; IDEAZIONE MUSICALE William Christie; REGIA Robert Carsen; SCENE James Brandily; COSTUMI Petra Reinhardt; COREOGRAFIA Rebecca Howell; LUCI Robert Carsen e Peter van Praet; Festival dei Due Mondi; Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti

Versailles, Ginevra, Edimburgo, Liegi, Reims e tanti altri ancora. Basterebbe dare solo un'occhiata agli enti coproduttori di questa *Beggar's Opera* (Opera del mendicante) presentata al Teatro Nuovo di Spoleto per capire che si tratta di una delle più appetitose chicche del LXI Festival dei Due Mondi, uno di quegli spettacoli che fanno il pedigree di un festival internazionale. Si tratta in realtà di una pionieristica *ballad opera* andata in scena nel 1708 al Lincoln's Inn Fields Theatre di Londra, anticipatrice dei modelli dell'opéra-comique o del Singspiel (con parlati in luogo dei recitativi del melodramma coevo) con testo di John Gay e musiche scritte, assemblate e arrangiate da Johann Christian Pepusch (anche di Händel, Purcell e altri minori). Questa pièce di teatro e musica, anticipatrice del musical americano dei nostri tempi, deve il suo nome al celebre rifacimento compiuto esattamente duecento anni dopo, nel 1928, dalla premiata ditta Brecht-Weill (*L'opera da tre soldi*).

Del resto i temi di quest'opera eroicomica che in luogo di Dei, Re ed eroi del melodramma serio italiano coevo allora in voga in Inghilterra metteva in scena ladri, prostitute e uomini corrotti, sono davvero eterni: poveri e ricchi hanno gli stessi vizi, ma sono solo i poveri a pagare alla fine.

Questa satira, cinica e fortemente pessimista (nessuno si salva dal giudizio morale) è stata messa splendidamente in scena da Robert Carsen con tutti gli aggiornamenti (testuali) del caso alla situazione inglese del dopo Brexit. La supervisione musicale era quella di William Christie, che ha affidato a una decina dei suoi selezionati strumentisti de Les Arts Florissants il compito di accompagnare le vicende.

In scena una montagna di scatoloni di cartone (anche i leggi dell'orchestrina) che talora si aprono per mostrare scene di interni. Sulla scena la scatenata masnada della banda del bellimbusto donnaiolo Macheath appare incontenibile: recita, balla e canta magistralmente per raccontare una società in cui ricettatori e ladri, carcerieri e scippatori (di iPhone e Rolex) gareggiano tra loro per disonestà. Tutti sono intenti a illeciti guadagni e loschi affari. E l'amara satira non risparmia politici, donne, specie mogli e amministratori. E non manca neppure il lieto fine di rito col delinquentello poligamo Macheath, amato sia dalla scaltra Polly sia da Lucy, figlia del carceriere Lockit, salvato dall'impiccagione, non prima di un selfie, in seguito alla caduta del governo, e nominato Ministro della giustizia. E intorno a lui, nel nuovo governo, tutti i teppistelli della sua banda. Un finale in realtà non previsto nell'originale, ma molto in sintonia con i tempi nostri.

Stupore e grandi consensi finali, sia per la coraggiosa messinscena sia per il recupero di un'opera che ha segnato una svolta nella storia del teatro musicale.

Lorenzo Tozzi («Il Tempo», 9 luglio 2018)

Stresa

Concerti sinfonici e da camera

Musiche di Monteverdi, Castello, Merula, Uccellini, Enescu, Bartók, Mahler, Haydn, R. Strauss, Berlioz/Liszt, Debussy

INTERPRETI VARI; Stresa Festival; Palazzo dei Congressi e Salone degli Arazzi all'Isola Bella

È stata l'edizione degli anniversari per lo Stresa Festival, con i cento anni dalla morte di Claude Debussy e i cento anni dalla nascita di Leonard Bernstein, ma anche il concerto numero 2.000 del direttore artistico, il Maestro Gianandrea Noseda, andato a coincidere proprio con l'appuntamento finale del cartellone, la prima italiana del musical *Peter Pan* di Bernstein. Il Festival è cambiato molto durante i quasi vent'anni di direzione artistica di Noseda, anche nel nome (un tempo erano le Settimane Musicali di Stresa). È cambiato per necessità – la vecchia formula di un cartellone fatto di grandi solisti e grandi orchestre oggi non è più economicamente sostenibile – ed è cambiato per il desiderio di aprirsi al nuovo, alle sperimentazioni e alle contaminazioni. Non a caso l'edizione 2018 si intitolava «Paths crossing / Traiettorie incrociate» e forse mai come quest'anno lo Stresa Festival ha osato mescolare le carte, giocando sia sulle contaminazioni tra i generi musicali (nel mese di luglio, tra le altre cose, da alcuni anni c'è un preludio dedicato al jazz) sia sulle contaminazioni tra diverse forme di espressione artistica.

Tra i grandi solisti ospiti questa estate c'era Giovanni Bellucci, un pianista magari poco noto al grande pubblico ma dal virtuosismo incredibile oltre che per il vigore dei muscoli anche per la capacità di scavare sotto la superficie delle note alla ricerca di inauditi riverberi timbrici. Con il suo pianismo ruvido, scostante ed estremo Bellucci è l'interprete ideale per un mostro pianistico come la trascrizione listziana della *Sinfonia fantastica* di Berlioz; in questo vero e proprio diluvio di note si è lasciato andare come in un tuffo da grandi altezze, mettendone in luce la natura melodrammatico-teatrale come dimostravano il fraseggio esasperato e i vezzi timbrici del valzer del secondo movimento. È estremo in tutto, Bellucci. Estremo nel virtuosismo, nella paletta sonora, nella violenza con la quale suona i fortissimi, nell'agogica, nell'incandescenza di un pianismo inquieto e inquietante, con un ultimo movimento in cui si è preso, al suo solito, dei rischi pazzeschi, come un acrobata che volteggi senza reti. Nella seconda parte della serata ha

eseguito il balletto *Jeux* di Debussy, accompagnando la danzatrice e coreografa Eugénie Andrin che sul palcoscenico danzava immersa tra immagini preregistrate (c'era anche un suo doppio) realizzate con la computer grafica, con la regia multimediale di Gabriel Grinda: un progetto interessante, anche se la partitura di Debussy trascritta per pianoforte perde qualcosa del suo fascino timbrico.

Sul versante degli intrecci sono da ricordare, oltre al *Peter Pan* e al recital di Natalie Dessay, anche una rarità del cinema muto degli anni Venti, la rivisitazione cinematografica dell'opera *Der Rosenkavalier* firmata dal regista Robert Wiene, accompagnata dal vivo dall'Orchestra Verdi di Milano, che sotto la guida di Frank Strobel ha eseguito le musiche originali di Richard Strauss. Il film tende ad appesantire e a drammatizzare una vicenda i cui tratti nell'opera sono malinconici piuttosto che tragici, nello spirito delle *Nozze di Figaro* mozartiane per intenderci, e in questo senso è da apprezzare come un prezioso documento storico più che per il suo valore estetico. D'altra parte l'Orchestra Verdi è lontana dal possedere il suono sensuale e sontuoso ma anche le raffinatezze timbriche per rendere tutte le sfumature della musica di Strauss, con il risultato di un'esecuzione sostanzialmente piuttosto incolore.

Va anche detto che, come avvenuto nelle precedenti edizioni, il pubblico di Stresa non è in realtà sempre disposto a seguire fino in fondo queste sperimentazioni. A volte ha risposto con interesse, come per il film sul *Cavaliere della rosa* (in quell'occasione sul palcoscenico c'era però un'orchestra...), in altre serate, come nel caso del recital di Bellucci, al Palazzo dei Congressi sono rimaste parecchie sedie vuote. Sono invece andati tutti esauriti, o quasi, gli appuntamenti sinfonici più tradizionali al Palazzo dei Congressi e i concerti cameristici nel Salone degli Arazzi all'Isola Bella. Accanto alla serata inaugurale con Noseda, l'European Union Youth Orchestra e il pianista Seong-Jin Cho, è da ricordare la serata con la Budapest Festival Orchestra e il suo direttore storico Iván Fischer, una compagine di altissimo livello, reattiva, compatta, scattante e timbricamente ben amalgamata, in stato di grazia al Palazzo dei Congressi in un *Prélude à l'unisson* di Enescu da incorniciare e in una *Musica per archi, percussioni e celesta* di Bartók squadrata con assoluto rigore, spoglia e lunare nell'essenzialità timbrica e nell'incedere implacabile del fraseggio: facevano venire i brividi il terzo movimento, con le sonorità "acquatiche" di arpa e celesta e gli inserti taglienti di pianoforte e percussioni perfettamente calibrati, e il finale, realmente incisivo e non genericamente nervoso. Con la Quarta sinfonia di Mahler, nella seconda parte della serata, non si sono raggiunte le stesse vette, ma abbiamo avuto comunque un'esecuzione di grande intensità, per quanto l'acustica sorda del Palazzo dei Congressi attenuasse di molto sia il calore sia il colore degli archi. Era un'esecuzione giocata sulle mezze tinte e molto asciutta, come è del resto nello stile di Fischer, con poco vibrato e pochi portamenti e con delle vere e proprie magie timbriche nel finale del terzo movimento e in tutto il quarto movimento, in cui il soprano Christina Landshamer e la compagine orchestrale hanno trovato un perfetto amalgama sonoro.

Grandi emozioni sono arrivate all'Isola Bella dal Concerto Italiano di Rinaldo Alessandrini, capace di costruire un unico percorso musicale senza soluzione

di continuità lungo una scelta di madrigali monteverdiani, prevalentemente dal *Settimo libro*, inframmezzati da pagine strumentali di Dario Castello, Tarquinio Merula e Marco Uccellini, giocando sull'alternanza degli "affetti" secondo l'estetica barocca della varietà. Solisti erano i soprani Monica Piccinini e Sonia Tedla, il tenore Raffaele Giordani e il basso Salvo Vitale, capaci di far emergere tutte le sfumature delle singole parole in un repertorio in cui il testo oltre che "cantato" va anche "recitato". Il pubblico è rimasto rapito da un gruppo solidissimo e rigoroso dal punto di vista tecnico, ben amalgamato nel timbro, diretto con autorevolezza al clavicembalo da un Rinaldo Alessandrini puntiglioso e fantasioso. Un'ora e oltre di musica è scivolata rapidamente, lasciando come sempre accade con i concerti riusciti alla perfezione una sensazione di inappagamento, la nostalgia per quello che si era appena finito di ascoltare.

Sempre all'Isola Bella il Quatuor Hermès ha presentato la versione per quartetto d'archi delle *Ultime sette parole di Cristo sulla croce* di Haydn. Se il giovane quartetto francese non viaggia nell'iperuranio di perfezione del Concerto Italiano, ha comunque saputo cogliere il clima di raccolta e dolorosa meditazione di questi sette adagi, incorniciati da un'introduzione e un brano descrittivo (il «terremoto») posto in conclusione, composti da Haydn, come è noto, per il rito del Venerdì Santo della cattedrale di Cadice. Forse il primo violino dell'Hermès tende a emergere troppo, in ogni caso l'amalgama timbrico era apprezzabile e la tensione drammatica (penso proprio al «terremoto») era sempre molto alta.

Luca Segalla («Musica», ottobre 2018)

Taranto

Giovanni Paisiello, *Le gare generose*

INTERPRETI Marianna Mappa, Bruno Taddia, Manuel Amati, Giulia Mattiello, Stefano Marchisio, Maria Luisa Casali; DIRETTORE Giovanni Di Stefano; REGIA, SCENE e COSTUMI Isa Traversi; LIGHT DESIGNER Tommaso Contu; Giovanni Paisiello Festival; Chiostro di Sant'Antonio

Gioachino Rossini, *La cambiale di matrimonio*

INTERPRETI studenti del Dipartimento di Canto e Teatro musicale del Conservatorio Piccinni; DIRETTORE Giovanni Pelliccia; REGIA Domenico Colaiani; SCENE e COSTUMI studenti dei corsi di Scenotecnica e Costume per lo spettacolo dell'Accademia di Belle Arti di Bari; Giovanni Paisiello Festival; Chiostro di Sant'Antonio

Si può mettere in scena un'opera del Settecento in chiave moderna senza correre il rischio di snaturarne l'identità musicale? Certamente sì, purché nella realizzazione si mettano in campo idee originali, che alla polvere d'antico sostituiscano elementi di novità capaci di rinvigorire attenzione e interesse, soprattutto nelle nuove generazioni. Dare contemporaneità al teatro musicale dunque si può; nei recenti festival estivi di esempi ce ne sono stati diversi, a dimostrazione che questa è una strada percorribile. Ci ha provato, e con successo, anche il Giovanni Paisiello Festival con due allestimenti originali e divertenti: *Le gare generose*, opera inedita del compositore tarantino al quale è dedicata la rassegna, e *La cambiale di matrimonio* di Gioachino Rossini nel 150° anniversario della morte, entrambe rappresentate a Taranto nella bella cornice del Chiostro di Sant'Antonio. La prima è una produzione del Festival, il cui intento è la rivalutazione e la diffusione dell'arte musicale di Paisiello; la seconda è una produzione del Conservatorio di Musica Niccolò Piccinni di Bari realizzata in collaborazione con l'Accademia di Belle Arti del capoluogo pugliese. Non era mai successo che il Giovanni Paisiello Festival ospitasse un titolo estraneo al repertorio paisielliano. Tuttavia, la scelta si è rivelata un confronto assai propizio sul terreno del teatro buffo del quale entrambi i titoli sono espressione pregevole.

Le gare generose è un nuovo importante recupero che valorizza ulteriormente il percorso culturale fin qui compiuto dal Festival promosso dagli Amici della

Musica “Arcangelo Speranza”, con la direzione artistica di Lorenzo Mattei. L’opera è una commedia per musica in due atti su libretto di Giuseppe Palomba, composta nel 1786 per il Teatro dei Fiorentini; il Festival ha proposto in prima assoluta la versione rappresentata al medesimo teatro nel 1800, in un allestimento vivace, divertente, e anche pop. La vicenda ambientata a Boston è caratterizzata da un’agile alternanza fra il ridanciano e il serio che conferisce all’azione una gradevole alternanza di contrasti. Protagonista è la giovane Gelinda, in fuga in America col suo sposo Bastiano, sotto falsa identità per sfuggire alle persecuzioni del suo tutore. Durante la traversata la nave è assalita dai pirati e la giovane perde i suoi averi. All’arrivo in America i due sposi, creduti pirati, vengono condannati a schiavitù e messi a servizio in casa di Mister Dull il quale ha una figlia, Miss Nab, e una nipote, Meri. Su Gelinda e Bastiano si insinuano i sospetti di Don Berlicco che tenta di smascherarli; tra gelosie e ammiccamenti l’azione è agita con gradevole verve, intanto l’arrivo di alcuni documenti scioglierà le riserve sui due sposi che riacquisteranno libertà e dignità, e nell’esultanza generale il lieto fine è assicurato. La regia di Isa Traversi (firma anche scene e costumi) ha risolto scenicamente il gioco dei contrasti accostando la vivacità dell’azione all’esuberante vitalità e alle fantasie cromatiche della Pop Art. Una combinazione di immagini celebri faceva da sfondo alle scene sulle quali, scrutante, spiccava un’icona pop di Paisiello, ammirata, quasi venerata dai personaggi durante la divertente messa in scena. L’originale ambientazione non ha affatto impedito alla narrazione musicale di fluire coinvolgente, tesa a dar vigore alle peculiarità formali ed espressive del gesto compositivo dell’autore, che la puntuale direzione di Giovanni Di Stefano ha messo bene in luce. Alla testa dell’Orchestra del Giovanni Paisiello Festival, Di Stefano ha realizzato una esecuzione in perfetto equilibrio fra l’Orchestra e l’apprezzabile compagine vocale che ha dato vita ai personaggi. Su tutti si sono distinti Marianna Mappa nel ruolo di Gelinda, personaggio al quale Paisiello affida due arie di notevole eleganza melodica, risolte dal giovane soprano con voce agile e un vibrato lieve, denso di sfumature; al suo fianco Bruno Taddia è stato un Bastiano dal carattere assolutamente appropriato a un basso buffo napoletano. Apprezzabile per presenza scenica e qualità vocali anche la prova di Stefano Marchisio (Mister Dull), Manuel Amati (Don Berlicco), Giulia Mattiello (Miss Meri) e Maria Luisa Casali (Miss Nab), meritevoli di aver interpretato con gusto e abilità ogni momento della briosa vicenda. Nel clima di generale soddisfazione, lunghi e meritati applausi per tutti.

Il Giovanni Paisiello Festival si è concluso con la messa in scena della farsa giocosa *La cambiale di matrimonio* di Gioachino Rossini, prima opera buffa composta dal pesarese nel 1810, su libretto di Gaetano Rossi, per il Teatro di San Moisè di Venezia. Dopo due applaudite rappresentazioni a Bari, nell’auditorium “Nino Rota” del Conservatorio Niccolò Piccinni, l’opera è stata accolta con successo anche a Taranto. Per l’allestimento della farsa rossiniana sono scesi in campo giovani e talentuosi studenti del Dipartimento di Canto e Teatro musicale del Conservatorio Piccinni, per il cast vocale, e dei corsi di Scenotecnica e Costume per lo spettacolo dell’Accademia di Belle Arti di Bari che hanno disegnato le scene e i costumi.

Anche in questo caso l'aver dato all'opera un tocco di contemporaneità è stata una scelta ben riuscita; musica e azione hanno camminato in perfetta sintonia. Ruolo importante nell'esecuzione lo ha avuto la direzione magistrale di Giovanni Pelliccia che ha guidato con rigore i giovani cantanti e l'Orchestra del Conservatorio Niccolò Piccinni cesellando ogni dettaglio timbrico ed espressivo della partitura rossiniana che, per quanto giovanile, rivela già peculiarità evidenti nelle opere della maturità del pesarese. Oltre alla pregevole resa musicale, l'allestimento si è rivelato sorprendente anche per la sfavillante regia di Domenico Colaianni che ha colto appieno il senso giocoso dell'azione drammaturgica creando soluzioni sceniche di sicuro effetto burlesco e un clima carico di *humour* che i giovani cantanti hanno risolto con un'ottima caratterizzazione scenica. Nei diversi ruoli la compagine vocale ha altresì sfoderato qualità vocali apprezzabili, benché padronanza di emissione e di fraseggio siano ancora da affinare ma, come s'è detto, sono studenti e intanto hanno superato con merito l'impegnativo banco di prova offerto loro dalla produzione dell'allestimento e dal Festival paesielliano. Francesco Masilla ha reso molto bene il ruolo di Tobia Mill; buona la prova anche di Cao Peiyun e Angelo Congedo nei ruoli di Slook e Norton. Insieme a Donatella De Luca, convincente nella veste di Fannì, si sono distinti Luigi Antonio De Lorenz (Edoardo Milfort) ed Erika Mezzina (Clarina). Completavano il cast Giampiero Delle Grazie, Francesca Ganci, Carmine Giordano, Giuseppe Lucente.

Se *Le gare generose* è stata affidata a interpreti giovani, ma professionisti già in carriera, l'esecuzione de *La cambiale di matrimonio* ha offerto un'occasione ghiotta a giovani che stanno per avviarsi alla carriera e di misurarsi in un contesto importante qual è un evento di livello. E per giovani artisti questa è un'attenzione di notevole valore.

Gabriella Fumarola (www.amadeusonline.net, 1 ottobre 2018)

Terra di Siena

Concerti da camera

Musiche di Gershwin, Poulenc, Ravel, Debussy, Dohnányi

INTERPRETI Nicolas Dautricourt, Knut Erik Sundquist, Pascal Schumacher, Emmanuel Pahud, Alessio Bax, Ian Bostridge, Christian Poltéra, Lucille Chung, Daishin Kashimoto, Leif Ove Andsnes, Annabelle Meare, Lawrence Power; Incontri in Terra di Siena; Piazzale del Granaio del Belvedere (Castelluccio) e Teatro degli Avvaloranti (Città della Pieve)

Per celebrare il traguardo della trentesima edizione gli Incontri in Terra di Siena si sono concessi quest'anno un cartellone di gran lusso. In sette concerti comparivano gli interpreti che hanno caratterizzato le ultime edizioni del Festival fondato dal violoncellista Antonio Lysy e ora diretto dal pianista Alessio Bax: un cartellone quasi interamente fatto di artisti in residenza, i quali si sono esibiti in sette dei luoghi storici del Festival, il cui cuore rimane nella tenuta della Foce, in Val d'Orcia, a pochi chilometri da Chianciano.

Alcuni grandi interpreti del jet set musicale internazionale come il tenore Ian Bostridge, il pianista Leif Ove Andsnes e due delle prime parti dei Berliner Philharmoniker, il violinista Daishin Kashimoto e il flautista Emmanuel Pahud, si sono ritrovati in un contesto familiare e informale per proporre al pubblico della raffinata musica da camera. Agli Incontri si respirano infatti atmosfere antiche, atmosfere da serate musicali ottocentesche, con interpreti di fama mondiale che rinunciano a fare i solisti – il cartellone era tutto costruito intorno ad appuntamenti cameristici – per dialogare e confrontarsi tra loro davanti a un pubblico formato in gran parte da amici e sostenitori del Festival.

Indimenticabile è stato il concerto nel piccolo Teatro degli Avvaloranti a Città della Pieve, sia per la presenza sullo stesso palcoscenico del gruppo dei già citati interpreti da sogno, che avrebbero potuto tranquillamente reggere da soli un'intera serata, sia per il programma raffinato e prezioso, quasi tutto dedicato alla musica francese della prima metà del Novecento. Forse nessun altro flautista di oggi saprebbe rendere la leggerezza, l'eleganza e l'incanto della Sonata di Poulenc come riesce a fare Emmanuel Pahud, una pagina sfuggente e delicata come una brezza marina che nell'interpretazione di Pahud, con Alessio Bax al pianoforte, era immersa in un velo di nostalgia. Il primo movimento era puro

incanto sonoro, nel secondo affiorava invece una cantabilità più intensa mentre il finale scorreva rapidissimo e brillante: Pahud ha interpretato la Sonata come un polittico composto da tre pannelli distinti, ciascuno con una sua peculiare caratteristica sonora. A confermare la versatilità del flautista svizzero è arrivata, nella seconda parte del concerto, una *Syrinx* di Debussy dal suono profondo e timbrato, che nella sua avvolgente sensualità era tutto l'opposto dell'evanescenza del primo movimento della Sonata di Poulenc e che poi, a poco a poco, Pahud lasciava spegnere in un lungo e suggestivo pianissimo.

Altro è stato l'approccio di Daishin Kashimoto alla Sonata per violino e pianoforte di Debussy, affrontata con slancio e passione, con un bel vibrato – quasi un paradosso, vista la rarefazione timbrica e sentimentale di una pagina composta da un Debussy ormai malato pochi mesi prima della morte – e con un'intonazione quasi sempre immacolata. Impeccabile era il movimento finale, levigato da Kashimoto alla perfezione anche in virtù della presenza molto discreta di un pianista come Andsnes, un grande solista che all'occorrenza sa essere un camerista impareggiabile.

Una sorpresa si è rivelato il Quintetto op. 26 di Dohnányi, il secondo uscito dalla penna del compositore ungherese. Sembra immune dall'espressionismo e dallo sperimentalismo linguistico questa pagina del 1914, tutta immersa in un'atmosfera che diremmo brahmsiana se non, per certi passaggi armonici, addirittura mahleriana, una pagina percorsa dall'interno da un dolore soffocato, anche nel secondo movimento, un valzer cupo che stenta a prendere il volo, come un'immagine riflessa in uno specchio polveroso. Il Quintetto op. 26 si colloca insomma ancora nell'alveo dell'estetica tardoromantica, eppure non solo è un lavoro ben scritto ma è anche un lavoro originale e di grande intensità emotiva, nonostante le sue premesse estetiche non siano certo all'avanguardia. Questa intensità sembrava letteralmente esplodere nell'esecuzione ascoltata al Teatro degli Avvaloranti, in virtù dell'amalgama timbrico dell'insieme, del respiro del fraseggio, della concentrazione e dell'intesa tra gli interpreti, soprattutto nello sconvolgente finale, con il violoncello che attacca un tema di fuga, ripreso in ordine dalla viola, dal violino secondo e dal violino primo, una fuga che viene presto interrotta dall'intrusione improvvisa del pianoforte a cui è affidato un tema di corale per poi riprendere, come sospinta da un dolore lancinante, e quindi spegnersi in un rarefatto pulviscolo sonoro.

Il momento più alto di questa ricca serata cameristica è arrivato però con le tre sfuggenti e iper-raffinate *Chansons Madécasses* di Maurice Ravel, delle quali Ian Bostridge ha saputo cogliere con discrezione le più sottili sfumature in un'interpretazione di classe. Il folklore di Ravel è ingannevole, perché è sempre filtrato e sublimato, perfino in pagine come il *Bolero* o il Concerto in sol per pianoforte. Anche i riferimenti esotici di queste tre *Canzoni del Madagascar* sono in realtà appena dei brividi a fior di pelle in una partitura tutta fatta di cenni e allusioni, con una linea vocale a volte ondeggiante tra il cantato e il parlato. La voce di Bostridge diventava uno strumento tra gli altri strumenti, anche perché Pahud, Christian Poltéra e Lucille Chung riuscivano a creare una suggestiva bolla timbri-

ca in cui il tenore inglese poteva adagiarsi calibrando millimetricamente dinamiche e fraseggio, con la leggerezza raffinata e il distacco sentimentale di un dandy d'altri tempi, tra suggestioni timbriche di ogni genere (per esempio il dialogo iniziale tra il flauto e gli armonici del violoncello nella terza canzone) che il pubblico poteva cogliere fino in fondo in virtù dell'ottima acustica del Teatro degli Avvaloranti. Nel bis, anch'esso raveliano («La flûte enchantée» da *Shéhérazade*), Bostridge ha dato una prova della sua straordinaria versatilità di interprete trovando un timbro più scuro e un fraseggio più sensuale, senza però che la pulizia e il controllo dell'emissione venissero mai meno.

Decisamente più leggere sono state le atmosfere del concerto all'aperto nel Piazzale del Granaio di Belvedere, a Castelluccio, su un collina poco sopra La Foce con vista del Monte Amiata sullo sfondo. I francesi Nicolas Dautricourt e Pascal Schumacher e il norvegese Knut Erik Sundquist presentavano per la prima volta in Italia il loro progetto *Porgy and Bess Revisited*, alternando i più celebri *songs* di *Porgy and Bess* di George Gershwin ad alcune loro composizioni originali. Tutto in trascrizione, naturalmente, e tutto eseguito con garbo e con precisione, in un viaggio che era in primo luogo un'avventura timbrica, con il vibrafono di Pascal Schumacher a dare un tocco suggestivo e surreale. È stato un concerto piacevolissimo, in cui la componente improvvisativa era ridotta al minimo – del resto nel jazz di Gershwin l'improvvisazione gioca un ruolo piuttosto marginale – perché tutto ruotava piuttosto su una fantasiosa invenzione sonora, come dimostravano i pizzicati del violino nella rielaborazione di «Summertime» e l'attacco di «It ain't necessarily so» affidato al contrabbasso solo. Per finire, come bis, c'è stato anche un pizzico di virtuosismo, con una rielaborazione di *Escualo* di Astor Piazzolla.

Luca Segalla (www.rivistamusica.com, luglio 2018)

Torino

Giacomo Puccini, *Turandot*

INTERPRETI Rebeka Lokar, Jorge de León, Erika Grimaldi, In-Sung Sim, Marco Filippo Romano, Luca Casalin, Mikeldi Atxalandabaso; DIRETTORE Giandrea Nosedà; REGIA, SCENE, COSTUMI, COREOGRAFIA e LUCI Stefano Poda; Teatro Regio

Il nuovo allestimento di *Turandot* di Puccini, che ha aperto il 2018, è uno spettacolo sul quale il Teatro Regio ha puntato molto, interamente prodotto a Torino. Visibile per sei mesi gratuitamente sulla piattaforma OperaVision e ripresa in video per la realizzazione di un dvd, la sofisticata messa in scena reca la firma di Stefano Poda per regia, scene, costumi, coreografia e luci. Gli aggettivi onirico, metafisico e visionario sono alcuni fra i più utilizzati quando si prova a definire il lavoro di un regista che, in ogni suo spettacolo, va sempre alla ricerca di significati reconditi, attraverso un linguaggio simbolico fortemente accentuato, contaminato dall'ampia presenza di elementi coreografici di danza contemporanea, che pongano lo spettatore dinanzi a un viaggio visivo nell'inconscio. Sui risvolti psicoanalitici del libretto di *Turandot* si sono scritti fiumi di inchiostro, soprattutto nell'analizzare con risvolti freudiani il personaggio della protagonista, la principessa di gelo, la donna che dice di non essere cosa umana e che si nega all'amore per espiare la passata violenza subita da una sua ava, vendicandosi crudelmente per l'affronto subito contro ogni uomo che desideri possederla.

Lo spettacolo di Poda, il quarto a Torino, dopo *Thaïs*, *Leggenda* e *Faust*, va ben oltre il cliché della donna divoratrice e giustiziera di uomini. *Turandot*, come dicono le maschere stesse quando invitano Calaf a rinunciare saggiamente alla gara che ha già portato innumerevoli altri pretendenti a sbagliare la soluzione degli enigmi pena la morte, "non esiste", non è che la riverberazione della mente di Calaf che la vede replicata sulla scena da molte altre donne che la attorniano. Ecco perché *Turandot*, quando appare sulla scena, si confonde con i suoi doppi, come se il suo essere non sia fisico, ma solo frutto del sogno del Principe ignoto. Anche i danzatori seminudi, onnipresenti sulla scena, accompagnano passo dopo passo lo spettacolo e con i loro nervosi movimenti rappresentano l'anima della messa in scena, l'inconscio che si rende visibile in un turbinio di frenesia e calma, contribuendo a rendere l'intero spettacolo come la proiezione immaginaria di un uomo

alla ricerca di se stesso, un sognatore sul lettino d'analisi che vedrà il vero amore solo dopo aver assistito al suicidio di Liù, la donna vera, non immaginata, quella che col suo sacrificio gli mostrerà il lato autentico dell'amore, facendolo uscire dalle nebbie del suo inconscio. Ci vuole pertanto un sacrificio catartico perché tutto questo avvenga, perché il viaggio visuale "iniziativo" di Calaf abbia termine una volta sconfitto il mistero dell'«alterità conflittiva» di Turandot (così la chiama Poda), risolto tramite il sacrificio emozionale di una donna non immaginata ma in carne e ossa come Liù, che morendo insegna cosa si deve fare per compiere il passo che ci porta a uscire dai nostri nodi interiori, superando le barriere che ci impediscono di crescere.

Troppe sono però le elucubrazioni simboliche racchiuse in questo allestimento di *Turandot*, la cui struttura fiabesca, per quanto carica di significati crudeli, ha in fondo un lieto fine, seppure forzato, al quale Nosedà e Poda rinunciano, terminando l'opera con la morte di Liù, come la lasciò Puccini, avvolta nell'indefinitezza di un finale irrisolto perché il compositore stesso faticò non poco a mettere in musica lo "sgelamento" di Turandot e finì per lasciare l'opera incompiuta prima ancora di ammalarsi, nonostante i diversi tentativi di ultimarla. Non viene dunque eseguito alcun finale postumo, né quello di Alfano né quello più recente di Berio. Scelta che appare appunto calzante in rapporto alle scelte di uno spettacolo concettoso e cervelotico, registicamente inerte nella caratterizzazione dei personaggi, ma interessato alle proiezioni risolutorie della loro psiche.

Tutto questo è realizzato visivamente attraverso un arioso impianto scenico fisso, un grande contenitore di diafano biancore luminescente, con elementi che richiamano il mondo classico ma nella sostanza puntano all'indefinitezza più astratta, con costumi in bianco e nero e, ovviamente, depurato da ogni cineseria d'ordinanza. Ci sono un pavimento circolare rotante con figure geometriche a specchio, alcuni ingressi laterali e tre porte poste al fondo della scena, dalle quali, dopo la soluzione di ogni enigma, appare la loro plastica realizzazione visiva, mentre dalla parete di gesso del fondale sono visibili sagome bianche: le vittime di Turandot murate vive dopo essere state imbalsamate da Ping, Pang e Pong, veri ministri del boia quando, nel terzetto che precede la scena degli enigmi, ricordano la lunga lista di principi sacrificati e ne mummificano i cadaveri distesi su lettighe. Scelta, quest'ultima, fra le più azzeccate di uno spettacolo che sembra un'installazione visiva priva di regia, pretenzioso e autoreferenziale, sovraccarico di sollecitazioni figurative non facilmente comprensibili come spesso e volentieri avviene nei lavori di Poda.

La parte musicale ha l'indubbia carta vincente nella bacchetta di Gianandrea Nosedà, alla sua prima *Turandot* come direttore musicale di un'Orchestra del Regio in gran spolvero e di un Coro, istruito da Claudio Fenoglio, al massimo del suo rendimento, per una concertazione fra le più convincenti ascoltate sul palcoscenico del Regio dal direttore milanese. Il Novecento entra a porte spalancate fra le trame musicali di una partitura che Nosedà concerta con sonorità di indubbio respiro sinfonico, luminose più che mai, tese e asciutte, affilate e taglienti come la lama di un pugnale, aguzze e incisive fino al parossismo. Non è certo

né il primo né l'ultimo direttore consapevole di quanto questa partitura guardi alla contemporaneità del sinfonismo europeo contemporaneo a Puccini e a quello che verrà dopo di lui, ma una direzione dalle timbriche così "stravinskiane", capace di crescenti sonori addirittura travolgenti nei finali d'atto per la sferzante carica sonora ottenuta in orchestra, con dettagli di timbri e colori di iridescente splendore, raramente si era sentita; tutto a favore di un Puccini che anche quando fa vibrare la corda dei sentimenti lo fa senza abbandonarsi al sentimentalismo, come se sentisse l'amore redentivo di Liù consumarsi a fuoco freddo, con un filo di distaccato straniamento.

Nella compagnia di canto spicca la prova del soprano sloveno Rebeka Lokar, Turandot introspettiva più che algida e teutonica, eppure vibrante quanto basta in acuto, oltre che abile nel piegarsi con morbidezza a un canto non solo d'impeto, ma anche espressivamente ben rifinito. Lo spettacolo, secondo le scelte registiche, mette in ombra il protagonismo del personaggio, quasi lo confonde fra i doppi che ne replicano la visione, ma la voce della Lokar, in continua ascesa, anche su importanti palcoscenici come quello del Regio, è cantante da seguire con crescente interesse. Sicuro è anche Jorge de León, un Calaf sveltante in acuto, che ha ottima proiezione del suono e buono squillo. Qua e là la voce è un po' impastata e non si impegna più di tanto nel donare alla sua linea di canto un rilievo espressivo che sia più rifinito e vario, così che «Non piangere, Liù!» e «Nessun dorma», seppur eseguiti con slancio, scivolano via senza lasciare troppo il segno. Erika Grimaldi, Liù priva di sentimento, impermeabile a ogni emozione vocale, si accontenta di cantare bene, ma con la solita insipida correttezza, mentre sarebbe proprio a lei che Puccini, e nello specifico questo spettacolo, riservano, nella sua funzione di donna vittima per amore, il compito salvifico di commuovere con un lirismo affettivo che conduca Calaf al senso dell'amore, risvegliandolo dai sogni della sua mente. Un po' stinto il Timur di In-Sung Sim e ben assortito il terzetto delle maschere, con il magnifico Ping di Marco Filippo Romano, Luca Casalin, Pang e Mikeldi Atxalandabaso, Pong. Funzionali Antonello Ceron, l'Imperatore Altoum, e Roberto Abbondanza, un Mandarinino. Completano il cast Sabrina Amè, prima ancella e Manuela Giacomini, seconda ancella. Pubblico contento e plaudente, ma spettacolo certo non all'altezza delle attese.

Alessandro Mormile («L'opera», febbraio 2018)

Giacomo Puccini, *Turandot*
Teatro Regio

Grande successo, al Regio di Torino, per *Turandot* diretta da Gianandrea Noseda con la regia di Stefano Poda. Lo spettacolo è bello, fantasioso, tecnicamente accurato, ricco di effetti di massa, luci molto ben regolate, ma profondamente estraneo all'assunto principale su cui poggia la drammaturgia musicale di Puccini.

Secondo Poda, infatti, Turandot non esiste, ma è solo una proiezione della mente di Calaf. Presupposto del tutto arbitrario perché, nel progetto di Pucci-

ni, Turandot è un personaggio reale con un'esistenza condizionata da un vissuto concreto: ha visto un'antenata rapita e violentata, e da questo trauma psicologico deriva la sua gelida freddezza e il rifiuto di condividere con chiunque un sentimento amoroso. Per questo Turandot vive isolata, lontana, guardata con timore e tremore dal popolo che la venera come icona inattingibile di crudele e raggelante distacco. Proprio per la sua lontananza, quando compare, muta, «dall'alto della loggia imperiale», Turandot genera intorno a sé un clima di stupore, mistero e angosciosa attesa.

Il regista Poda, invece, la trasforma in un simbolo generico dell'anima femminile, e la raddoppia mettendola al centro di una quarantina di donne vestite come lei, che fingono di cantare con lei, e la annullano nel loro gruppo, sino a rendere impossibile per lo spettatore individuarne la presenza in scena. «Dov'è Turandot?» si chiedeva più d'uno nel secondo atto. Così, immersa nella folla, Turandot non è più lei e non fa paura a nessuno, tanto meno a Calaf che appare molto rilassato quando risponde agli enigmi, rischiando la vita sdraiato su una *chaise longue*. Il rapporto tra Turandot e gli altri, immerso da Poda nella sfera imprecisa del sogno, viene in tal modo a crollare, e la presa realistica del teatro pucciniano, severa come in tutto il grande melodramma italiano e garanzia di verità, è ribaltata in una fumosa dimensione allegorica, soffocata dai simboli: balletti, comparse maschili e femminili, vestite o ignude, niente Oriente ma una scatola bianca con qualche scultura astratta, i tre ministri mutati in infermieri di un obitorio che imbalsamano nove mummie bell'e pronte per il Museo Egizio.

Appare, comunque, sufficientemente in evidenza la morte di Liù, con cui lo spettacolo si interrompe in memoria della morte del compositore: Erica Grimaldi è molto garbata e il pubblico l'applaudisce con calore insieme a Rebeka Lokar, generosa Turandot, e Jorge de León, efficacissimo Calaf, tutti ben diretti dalla bacchetta duttile e animatrice di Gianandrea Noseda e sostenuti dal Coro, ottimamente istruito da Claudio Fenoglio.

Paolo Gallarati («Amadeus», marzo 2018)

Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*

INTERPRETI Mauro Borgioni, Monica Bacelli, Roberta Invernizzi, Luigi De Donato, Luca Tittoto; DIRETTORE Antonio Florio; REGIA Alessio Pizzzech; SCENE Davide Amadei; COSTUMI Carla Ricotti; COREOGRAFIE Isa Traversi; Teatro Regio

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*

INTERPRETI Davide Luciano, Marina De Liso, Carlo Lepore, Simone Del Savio, Francesco Marsiglia; DIRETTORE Alessandro De Marchi; REGIA Vittorio Borrelli; SCENE Claudia Boasso; COSTUMI Luisa Spinatelli; Teatro Regio

Monteverdi, che certo conosceva i primi frutti dell'opera fiorentina e del suo rigido "recitar cantando", con *L'Orfeo* fece il definitivo passo avanti che determinò la nascita, nel passaggio dall'epoca rinascimentale a quella barocca, del teatro musicale

come lo si intende oggi; e ciò che a quel tempo apparì agli ascoltatori come nuovo, oggi sembra ancora moderno, sia nella struttura sia nel linguaggio drammaturgico assai vicino alla nostra sensibilità. Certo, rispetto alle opere monteverdiane del periodo veneziano (*Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea*), nelle quali le passioni umane diventano protagoniste assolute, ne *L'Orfeo* prevale ancora il riferimento al mito antico, per di più legato a un personaggio che è simbolo di valori assoluti, in un misto di ideale bellezza poetica apollinea e potere dionisiaco di interazione, attraverso il canto, con le forze della natura. Ma la vera novità di quest'opera sta proprio nell'aver compreso come la musica, con una valenza tragica fino a quel momento sconosciuta al nascente teatro musicale, potesse dare respiro alla situazione scenica accentuando la drammaticità del soggetto e il significato che *L'Orfeo* viene ad assumere come percorso iniziatico di scoperta di se stessi tramite ciò che il protagonista dell'opera rappresenta, facendone il primo vero personaggio della storia dell'opera. È quello che vuole far comprendere Alessio Pizzech, che non solo si conferma regista di profonda ispirazione e consolidata esperienza col teatro musicale barocco, ma in questo suo nuovo allestimento, che vede *L'Orfeo* per la prima volta rappresentato sulle scene del Teatro Regio (lo si era già eseguito nel 1996, ma al Teatro Carignano, mentre la storia delle esecuzioni torinesi di quest'opera, puntualmente ricostruita nel programma di sala da Giorgio Rampone, ipotizza una sua presenza già nel 1610, tre anni dopo la prima assoluta a Mantova, e poche altre esecuzioni, in forma scenica o di concerto, ma mai per le stagioni del Regio), con scene di Davide Amadei, costumi senza tempo di Carla Ricotti (entrambi efficacissimi) e carnali coreografie di Isa Traversi (mai fini a se stesse, ma perfettamente integrate con il meditato sentire dello spettacolo), ha l'analiticità di pensiero di vedere nel protagonista il simbolo della grande contraddizione umana dinanzi al confronto con l'esperienza irreversibile della morte.

Ecco perché, in un viaggio fra natura e anima, lo spettacolo pone lo spettatore dinanzi alla necessità di riflettere su se stessi in rapporto alle scelte di Orfeo, il semidio, il poeta-cantore che con la sua cetra ha poteri incantatori assoluti, oltre che il coraggio di sfidare la morte per salvare l'amata Euridice, ma alla fine appare null'altro che un uomo che per rigenerarsi e crescere spiritualmente ha bisogno di fare esperienza sulla caducità del vivere e far sua l'idea della morte, anzi della perdita della amata, come male inevitabile. Così, alla fine dell'opera, potrà, grazie all'intervento salvifico di Apollo, ascendere in cielo, dove «Nel sole e nelle stelle» vagheggerà «le sembianze belle» di Euridice con una nuova cetra donatagli dal dio (la prima, spezzata in due dopo che Orfeo ha rinunciato sprezzantemente alla sua arte e all'amore, è tumulata insieme al corpo di Euridice, le cui esequie vengono celebrate ad apertura dell'ultimo atto), simbolo dell'acquisita esperienza di uomo maturo, divenuto adulto e consapevole di come la morte sia presenza integrante del mistero dell'esistenza. Questo non solo aiuta la favola pastorale in musica a essere più vicina all'umano sentire, scrostandola dalle implicazioni del mito, ma rende il percorso registico voluto da Pizzech emozionalmente palpitante, vero e sincero, costruito con una profondità di sentire assolutamente attinente alle scelte di un figurativismo che segue il percorso del mutare delle stagioni e

mostra un impianto scenico che alterna la visione di una primavera serena e lieta, dove l'amore sensuale trionfa, fra prati in fiore e quadri scenici agresti inondati dalla calda luce del sole, a un inverno avvolto dalle tenebre e irrigidito da un freddo glaciale all'interno del quale Orfeo, animato da lucida follia, si cala alla ricerca, negli Inferi, della perduta Euridice, quando ha ormai compreso che la vita non è solo gioia, ma anche esperienza della caducità del vivere, «malinconico autunno dell'anima» come la definisce il regista.

Tutto questo viene risolto con ingegnosa perizia visiva, in un mondo miracolosamente sospeso fra richiami di ambientazione classica e contemporanea, con preziosi pannelli lignei che scorrendo rivelano fondali luminosi; raffigurano pavimenti e soffitti a cassettoni di fattura rinascimentale, che delimitano un piano inclinato rettangolare sghembo proteso a punta verso il proscenio, quasi immerso nell'orchestra stessa, coperto da una distesa fiorita, mentre i quadri infernali, con la bellissima immagine della scafo scheletrito della barca di Caronte, donano agli Inferi avvolti dalla morsa del gelo una plasticità figurativa evidente nelle anime semi ignude di dannati impietriti, incapaci di reagire, vittime della loro condanna, ridotti a larve umane prive di speranza, trasportati con violenza nella barca come condannati a morte che ricordano le vittime dell'Olocausto.

Sul piano musicale la direzione è affidata a un barocchista di valore come Antonio Florio, che alla guida dell'Orchestra del Regio con la partecipazione dell'Ensemble strumentale La Pifarescha utilizza per il basso continuo gli strumentisti del suo complesso, Cappella Neapolitana, mentre il Coro è ben istruito da Andrea Secchi. L'edizione utilizzata è quella di Rinaldo Alessandrini, filologicamente fedele quanto più possibile all'originale e pronta a rispondere alla varietà dinamica e ritmica di un percorso strumentale espressivamente assai curato, pronto a cogliere l'intensità di un recitativo che si fa teatrale e ricco di respiro, ma sempre attento alla purezza fonica della parola e al significato che essa può avere nell'illuminare il senso interiore del testo. In tal senso la direzione di Florio raggiunge un equilibrio mirabile fra azione drammatica e invenzione musicale, utilizzando dissonanze e cambi di tonalità capaci di intensificare la dinamica degli affetti espressi per dare anima pulsante alla situazione scenica. Fantasiosa raffinatezza di tocco negli interventi pastorali in canzoni e parti strofiche, respiro corto ma efficace donano ai ritornelli strumentali, compreso quello più volte reiterato come simbolo del potere rasserenante dei suoni che sempre accompagna Orfeo nel suo "viaggio dell'anima", forza emotiva nel funesto racconto della morte di Euridice da parte della Messaggera e accurate timbriche donate ai suoni che caratterizzano i quadri dell'aldilà del III e IV atto non sono che alcuni esempi di un corredo musicale in piena sintonia con ciò che lo spettacolo mostra.

Anche la compagnia di canto è di tutto rispetto e raduna barocchisti d'eccezione. Il baritono Mauro Borgioni è un Orfeo davvero mirabile, dalla folta e lunga chioma bionda (la parrucca che indossa non gli è però del tutto congeniale), appassionato per intensità declamatoria più che aulico, con una patina tenorile che attraversa il bel timbro e gli dona la giusta dimensione di ambiguità timbrica propria a un semidio che sa esprimere sentimenti umani. Inoltre è irreprensibile sul

versante stilistico, con buone risorse vocalistiche nell'intonare un «Possente spirito» levigato e puntuale nelle fioriture, anche se forse corretto più che virtuosisticamente minuzioso. Roberta Invernizzi, nei panni della Musica e di Proserpina, mostra una vocalità pulita e luminosa, mentre Monica Bacelli, impegnata come Messaggera e Speranza, dona al feroce racconto della Messaggera nel secondo atto un pathos coinvolgente, autenticamente tragico quando entra in scena e le sue mani sembrano quasi dar l'idea di sorreggere il corpo morto di Euridice. Le voci gravi vedono primeggiare il Caronte per antonomasia dei nostri giorni, Luigi De Donato, voce di basso dalle ruvide sonorità sulfuree, espressivamente evocative di un personaggio che nessuno oggi sa forse risolvere meglio di lui. Assai bravo anche Luca Tittoto, un Plutone di gran lusso. Funzionali tutti gli altri: Fernando Guimarães, Apollo e Primo pastore vocalmente invero un po' esangue, Francesca Boncompagni, Euridice, Leslie Visco, la Ninfa, Joshua Sanders, Eco e Secondo spirito, Luca Cervoni, Primo spirito e Secondo pastore, Marta Fumagalli, Terzo pastore, Davide Motta Fré, Quarto pastore e Terzo spirito.

Ottimo successo, arreso anche all'ennesima e sempre gradita ripresa de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, messo in scena, in occasione dell'Anno Rossiniano, per quattro affollatissime recite, alternatesi a quelle de *L'Orfeo*, nel rodato allestimento tutto "made in Turin" firmato da Vittorio Borrelli, con scene di Claudia Boasso e costumi di Luisa Spinatelli: ormai un classico del repertorio del teatro torinese e che la regia farsesca e ricca di *gags* dell'esperto Borrelli rende, al di là di tutto, godibile e divertente. Sul podio dell'Orchestra del Regio ritorna Alessandro De Marchi, che regala una direzione effervescente, ispirata e fantasiosa nella cura dei dettagli strumentali e nella scelta dei tempi, oltre che sempre attenta al palcoscenico (al fortopiano, per i recitativi, la brava Jeong Un Kim). Ben assortito il cast, con il Figaro vocalmente ben definito di Davide Luciano, che si conferma cantante di indubbio interesse ma di Figaro non coglie ancora, al di là degli innegabili meriti, la capacità di dominare la scena con demiurgica esuberanza vitalistica. Stesso discorso per Simone Del Savio, misurato in tutto e preciso anche nel sillabato, ma calato con distrazione nei panni del vecchio tutore barboglio, al quale sembra sfuggire la giusta definizione comica del personaggio; e un Don Bartolo che non desta ilarità nel pubblico non può ritenersi completo. Chi invece domina la scena è Carlo Lepore, Don Basilio di gran pregio, vocalmente solido e sonoro, ma anche capace di fare della «Calunnia», cantata con espressività insinuante e attenta alla parola, un momento di autentico teatro. Un po' sottotono, rispetto al consueto, la Rosina di Marina De Liso, che canta con stile ma nasconde con difficoltà una certa fatica in acuto. Francesco Marsiglia, Il Conte d'Almaviva, si sforza in tutti i modi, talvolta anche riuscendoci (soprattutto in alcune emissioni a mezza voce), nel far dimenticare come la sua bella voce di tenore abbia davvero poco a che spartire col canto fiorito rossiniano; per questo fa bene a omettere il rondò dell'ultimo atto. Eccellente il Fiorello di Lorenzo Battagion, così come briosa e incisiva la Berta di Marta Calcaterra. Franco Rizzo, un Ufficiale, e Gianluigi Pizzetti, Ambrogio irresistibilmente divertente, completano la locandina degli interpreti.

Alessandro Mormile («L'opera», aprile 2018)

Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*

INTERPRETI Alex Esposito, Angela Meade, Francesco Meli; DIRETTORE Michele Mariotti; REGIA Stefano Mazzonis di Pralafra; SCENE Jean-Guy Lecat; COSTUMI Fernand Ruiz; Teatro Regio

I Lombardi alla prima crociata è opera di forti contrasti. L'accensione ruvida e marziale di alcune pagine, i risvolti patriottici di altre, i cori intesi come espressione di un popolo che esprime l'amor di patria e per la propria terra e il concepire i personaggi come simboli di una umanità che è riflesso di relazioni sempre tese e infiammate indicano come Verdi intendesse proseguire con bruciante evidenza musicale, dopo il fenomenale successo di *Nabucco*, il suo percorso ancora giovanile, soffermandosi però con più attenzione sui caratteri, cogliendone i drammi individuali e le relazioni impossibili; il tutto declinato attraverso sentimenti di gelosia fraticida, vendetta e desiderio di penitenza come pena per la colpa commessa, con implicazioni morali all'interno di un affresco di guerra connotato da grandi scene di massa e da una religiosità consolatoria intesa come rifugio alla tribolazione del vivere. Premessa necessaria, non per condurre il lettore a una analisi descrittiva dell'opera, bensì per soffermarsi su uno degli aspetti più interessanti emersi della proposta di quest'opera al Teatro Regio (mancava dal 1926): la direzione di Michele Mariotti.

Nato con Rossini e da sempre attento alla cura del repertorio del primo Ottocento italiano, il maestro pesarese va all'essenza della scrittura verdiana e non si sofferma alla sua crosta. Lunghi quindi dallo spingere il pedale dell'acceleratore sulla ritmicità ostinata e sul fragore che spesso rende il primo Verdi tanto superficiale – quale in realtà mai è, anche se lo sembra agli occhi di alcuni – Mariotti cerca e trova un equilibrio mirabile, anzi diremmo perfetto, fra i diversi climi dell'opera e i conseguenti ambiti drammaturgici dove l'opera si ambienta, con un'attenzione agli aspetti pubblici e privati, alla messa in contrasto fra Oriente e Occidente e al color locale che si insinua in alcune scene. Senza mai cadere nel banale, la sua direzione costruisce una teatralità compatta, eppure sensibile e umanamente tesa, dove il fraseggio orchestrale, accuratissimo, respira con le voci, sostenendole sempre e valorizzandole al meglio. Si dimentica il Verdi chiassoso e banalizzato dalla più scontata retorica risorgimentale, a favore di oasi liriche impregiate da una ricercatezza strumentale sfumata e da accensioni ritmiche comunque sempre attraversate da una percezione di cantabilità avvolgente, valorizzata da un'Orchestra che suona al suo meglio e da un Coro, istruito da Andrea Secchi, che offre una prova davvero ragguardevole.

È evidente che la compagnia di canto, almeno nelle sue componenti migliori, ne trae vantaggio, mentre gli elementi meno convincenti riescono comunque a cogliere tutto il sostegno espressivo necessario da una direzione sempre favorevole alle voci. È il caso di Alex Esposito, che debutta nel ruolo di Pagano e si affaccia così, con un pizzico di azzardo sperimentale, al suo primo ruolo verdiano. Inutile negare che la profondità espressiva dell'interprete non basta in questo caso a salvarlo da una prestazione certo non all'altezza della sua fama di mozartiano

e rossiniano. Puntare tutto sul fraseggio può essere una carta giusta da giocare, ma dinanzi a pagine che, nella parte di Pagano, devono esprimere la rabbia e la torbida gelosia del personaggio, come «Sciagurata! Hai tu creduto», seguita dalla cabaletta «O speranza di vendetta», la cavata di suono manca del tutto e la fatica si fa in più punti sentire, anche in emissioni costruite (la tessitura di basso-baritono è per di più assai acuta) per sopperire a ciò che la voce in natura non possiede. Quando il personaggio, nella scena della caverna come nel finale, cerca riscatto redentivo al suo pentimento nella compostezza sonora di un accento più aulico, l'interprete tenta senza successo di sopperire a limiti vocali che dovrebbero farlo riflettere sulle scelte di repertorio, che va selezionato con più prudenza e attinenza alla sua vocalità.

Discorso del tutto diverso per la Giselda davvero ragguardevole del soprano americano Angela Meade, vero asso nella manica del cast. La voce non solo è ampia e piena, oltre che autenticamente verdiana per peso specifico e accento, ma sa smorzare i suoni ad arte. Ecco dunque che dopo la delicata preghiera del primo atto, «Salve Maria!», intonata con sentito raccoglimento, il meglio lo si ha nel secondo atto, con un «Se vano è il pregare» dove non si sa se ammirare più la bellezza della voce o la capacità, nel legato e nelle mezzevoci, di piegare il suono a un lirismo pieno e commosso, per poi lanciarsi nella cabaletta «I vinti sorgono» con piglio sicuro, fiero e svettante, senza alcuna esitazione di sorta (se non per qualche nota acuta estrema attraversata da un lieve vibrato), ma con quell'ardita spericolatezza che tiene l'ascoltatore col fiato sospeso. Così nella cabaletta «Non fu sogno!», nella quale non teme il virtuosismo colorandolo di una tinta impetuosa sempre controllata nell'emissione. Insomma una prestazione sopranile del primo Verdi fra le più interessanti ascoltate in questi ultimi tempi, in virtù del mirabile connubio fra pieghe liriche, evidente anche nel calore affettuoso espresso nel duetto con Oronte del terzo atto, e impeto scalpitante di un cabalettismo al quale vengono donati l'energia e l'accento verdiani giusti.

Anche Francesco Meli, Oronte, è perfettamente in parte; il timbro è prezioso e i colori ben utilizzati ne «La mia letizia infondere», intonata con la voce del vero tenore romantico del primo Verdi, appassionata ma sorvegliata da uno stile capace di donare alla linea sfumature sempre pertinenti allo sgorgare sorgivo della melodia amorosa. E anche quando sembra che una lieve stanchezza si palesi qua e là, la classe con cui intona la cabaletta «Come poteva un angelo», ripresa a mezza voce nel da capo come solo un fuoriclasse sa fare, e la grande frase del terzetto «Qual voluttà trascorrere», dove il sospirare trepido di Oronte si fa intimo e carico di emozione, ne fanno un interprete di riferimento in questo ruolo, ancora adesso che le scelte del suo repertorio sembrano andare oltre la vocalità del canto romantico ottocentesco.

Nei ruoli di contorno questa edizione dei *Lombardi* riserva belle sorprese nel canto pastoso ed elegante di Alexandra Zabala, Sofia, nella luminosità timbrica di Lavinia Bini, Viclinda, e nell'autentica voce di basso di Antonio Di Matteo, Pirro, mentre ancora immaturo è l'Arvino del giovane Gabriele Mangione. Infine Joshua Sanders, un Priore della città di Milano, e Giuseppe Capoferri, Acciano.

Nel secondo cast Giuseppe Gipali è un onesto Oronte, anche se a encefalogramma espressivo piatto, mentre non brilla Maria Billeri, Giselda, vera voce verdiana, ma ormai troppo disomogenea e poco flessibile. Domina Marko Mimica, Pagano che sfoggia ampiezza di suono e sicurezza in acuto, denso e avvolgente. Gli manca ancora il dovuto approfondimento espressivo, soprattutto nel finale, ma è chiaro che si è dinanzi a un basso-baritono di gran lusso.

Lo spettacolo di Stefano Mazzonis di Pralafra è una rimodulazione, con i medesimi componenti scenici di Jean-Guy Lecat e i ricchi costumi di Fernand Ruiz che diedero vita alla *Jérusalem* andata in scena all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi, dove Mazzonis è abile e intraprendente direttore del locale teatro. Uno spettacolo chiaro nell'ambientazione dei diversi quadri dell'opera, con un impianto fisso formato da quinte e pareti in finto mattone; si passa dalla piazza Sant'Ambrogio di Milano ai richiami arabeggianti del recinto dell'harem; dalle scene dei campi di battaglia (evocate anche attraverso inserti filmici di *Alexander Nevsky* di Ejzenstejn) alla visione di una Gerusalemme magica, quasi fiabesca. La regia è funzionale, nel segno di una sicura gestione del palcoscenico, al servizio del dramma. Alla fine successo pieno per tutti.

Alessandro Mormile («L'opera», maggio 2018)

Wolfgang Amadeus Mozart, *Le nozze di Figaro*

INTERPRETI Simone Alberghini, Serena Farnocchia, Paolo Bordogna, Maria Grazia Schiavo, Paola Gardina, Manuela Custer, Fabrizio Beggi; DIRETTORE Speranza Scappucci; REGIA Elena Barbalich; SCENE e COSTUMI Tommaso Lagattola; Teatro Regio

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*

INTERPRETI Carlos Álvarez, Erika Grimaldi, Carmela Remigio, Juan Francisco Gatell, Mirco Palazzi, Rocío Ignacio, Fabio Maria Capitanucci, Gianluca Buratto; DIRETTORE Daniele Rustioni; REGIA Michele Placido ripresa da Vittorio Borrelli; SCENE e COSTUMI Maurizio Balò; Teatro Regio

Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte*

INTERPRETI Federica Lombardi, Annalisa Stroppa, André Schuen, Francesco Marsiglia, Lucia Cirillo, Roberto de Candia; DIRETTORE Diego Fasolis; REGIA Ettore Scola ripresa da Vittorio Borrelli; SCENE Luciano Ricceri; COSTUMI Odette Nicoletti; Teatro Regio

Significativo l'impegno produttivo che ha visto il Teatro Regio di Torino mettere in scena l'intera trilogia Mozart-Da Ponte per un totale di dodici recite, con l'esecuzione di ogni titolo per tre serate consecutive. Ed è così che si è conclusa una stagione con la quale il Teatro ha voluto affidarsi a spettacoli rodati e già visti su questo palcoscenico, dove sono nati. Un terzetto di direttori di richiamo e cast selezionati fra i migliori interpreti del panorama mozartiano hanno garantito,

almeno sulla carta, una qualità che conferma la volontà del Regio – ribadita anche in sede di presentazione della nuova stagione lirica – di offrire le opere del grande repertorio a livelli esecutivi di sicuro interesse o quanto meno affidabili, quand'anche gli allestimenti non abbiano sempre motivo di attirare l'attenzione degli estimatori a oltranza del teatro di regia.

Si parte con *Le nozze di Figaro*, riprese nella messa in scena che Elena Barbalich propose a Torino tre anni fa. Ne scrivemmo in maniera lusinghiera e nel riverderla – rimontata dallo stesso team, con scene e costumi bellissimi di Tommaso Lagattolla e movimenti scenici eleganti e accurati di Danilo Rubeca – si ammira quel percorso storicistico attraverso il quale la regista intende segnare la fine di un secolo, il Settecento, che affacciandosi alla Rivoluzione francese volge al tramonto dei suoi ideali illuministici, aprendo le porte all'affermarsi dei valori borghesi come riscatto della servitù dinanzi alla nobiltà. Senza forzare la mano in tal senso, come è in uso fare oggi sull'onda della modernità sempre suggerita dal messaggio teatrale mozartiano, lo spettacolo della Barbalich propone soluzioni spaziali che si ricompongono ininterrottamente, specchio del continuo mutare caratteriale dei personaggi alla ricerca di se stessi e della propria felicità nell'ordine supremo raggiunto in un finale illuminato da una luce ideale, dopo che per l'intero svolgersi dell'opera lo spettacolo fa ricorso a un intreccio di strutture formate da sagome ed elementi architettonici in continuo divenire, che creano ambienti e man mano si assottigliano fino ad affermare, con sognante involo utopico, l'affermazione della felicità dell'uomo nuovo. Suggerzioni pittoriche colte, che richiamano tele a olio settecentesche, luci morbide e dorate, domestici in livrea e quadri d'ambiente tratteggiati con classe raffinata offrono l'immagine di come alla Rivoluzione si arrivò dopo aver maturato quell'armonia cosmica interiore che aveva fatto trionfare i lumi della ragione, indirizzandola verso ideali massonici.

Il figurativismo estetizzante dello spettacolo, che non uccide ma leviga il pulsare incessante dei turbamenti della “folle giornata”, non trova nella pur brava Speranza Scappucci pari comunione di intenti espressivi. La sua bacchetta appare, fin dall'ouverture, squadrata in ritmica e dinamica, marziale e “militaresca” nel piglio, innervata di distaccata razionalità, attraverso la quale l'opera si risolve senza che la vita si colori di sentimento, senza che per un attimo la nostalgia pervada i personaggi e ne discopra il loro intimo sentire sotto lo scorrere frenetico degli eventi. Il fluire teatrale è garantito dalla scorrevolezza dei tempi, quasi sempre vorticosi e pieni di brio, ma manca quell'armonia superiore (necessaria alle arie della Contessa, al sublime duettino fra lei e Susanna nel terzo atto e al notturno dell'ultimo) capace di superare l'algido incedere musicale matematico del tutto.

Il cast vocale è di tutto rispetto. Tuttavia, al di sotto delle attese è il Figaro di Paolo Bordogna, che proprio non ha l'allure del cantante mozartiano. Gli manca il carisma dell'interprete e la capacità di far comprendere come Figaro non vada trattato come una maschera del teatro comico rossiniano, ma necessiti di più sfaccettature e di una spontaneità meno macchiettistica, in sostanza più sentita che esibita. Anche la voce ne risente sembrando talvolta dura e poco malleabile. Ottimo invece Simone Alberghini che, seppur qualche volta un po' opaco nell'e-

missione, tratteggia un Conte d'Almaviva misurato nei gesti, mai sopra le righe nell'esternare la gelosia del sospetto, corretto e puntale sempre. Gli va dato atto di aver intonato a mezza voce un «Contessa, perdono!» colmo di sincero sentimento. Fra le donne spiccano le prove del Cherubino squisitissimo di Paola Gardina, sfumato e insieme brillante nel declinare con equilibrio finissimo lo sbocciare di un'adolescenza ancora confusa dinanzi ai richiami dei sensi. Assai brava anche la Susanna di Maria Grazia Schiavo, che non solo sfoggia un timbro luminoso e intona nel notturno dell'ultimo atto un «Deh, vieni, non tardar» fresco e cristallino, ma ha l'intelligenza di cogliere sempre il personaggio al di fuori della sua condizione servile, tratteggiandolo con limpida femminilità. Serena Farnocchia canta le magnifiche arie della Contessa senza una sbavatura, ma fa mancar loro l'incanto del momento e i colori soffici e delicati di una malinconia che resta solo nelle intenzioni. Nel restante cast si ammira il Bartolo timbrato di Fabrizio Beggi, che sfoggia il suo bel timbro di basso nell'aria della vendetta. A Marcellina e Basilio vengono omesse le arie, ma Manuela Custer fraseggia a meraviglia e riesce comunque sempre a fare del suo ruolo un autentico personaggio, così come valido è pure Saverio Fiore. Ottimi tutti gli altri, a cominciare dalla Barbarina di Mariasole Mainini.

Per *Don Giovanni* viene ripreso per la terza volta lo spettacolo che Michele Placido firmò nel 2005, con scene e costumi di Maurizio Balò, rimontato da Vittorio Borrelli (direttore di palcoscenico del Regio) con la perizia e il mestiere che gli sono propri. Dalla Spagna seicentesca si passa alla Sicilia del tardo Ottocento, con atmosfere gattopardesche e richiami alla narrativa verghiana. Il funebre sipario di broccato, ornato da dorati fregi barocchi, si apre e si chiude svelando prospettive esterne di strade e giardini arredati con grandi vasi di fichi d'India, aperti su orizzonti di una Sicilia cupa e mafiosa più che solare. Le pareti rosso pompeiano del palazzo nobiliare, i giganteschi monumenti funerari nel quadro del cimitero e gli affreschi con opulenti nudi seicenteschi per la stanza finale schiacciano un poco i personaggi, rendendoli strumenti di un disegno scenico-registico più drammatico che giocoso, per un *Don Giovanni* dalle tinte scure e tetre.

Anche la bacchetta di Daniele Rustioni tiene in pugno l'Orchestra del Regio con un buon controllo del palcoscenico, ma è priva di fantasia, di colori e brio nelle pagine giocose, così come latita la tinta misteriosa e demoniaca che dovrebbe sprigionarsi con più evidenza nella scena del banchetto finale, quando il seduttore punito viene trascinato negli Inferi. La compagnia di canto ripresenta il protagonista già ascoltato nel 2013, Carlos Álvarez, per il quale si confermano le impressioni già emerse in quella occasione. Il suo è un Don Giovanni dal timbro baritonale caldo e nobilmente virile, ma il personaggio manca delle complicazioni tormentate dell'impenitente libertino, di quella malata ansia sensuale che lo renda più moderno, meno ancorato a una visione del personaggio che si rifà a modelli passati di interpretare il ruolo, forse non più al passo coi tempi. Quella vitalistica cavalcata a briglie sciolte e a nervi a fior di pelle verso il proprio anientamento, frutto di una patologia seduttiva incurabile e ricca di complicazioni psicoanalitiche, manca a una voce alla quale, anche quando al canto sono richie-

ste più sottigliezze espressive (come in «Là ci darem la mano» e nella serenata), difetta l'involto demoniaco e l'indole del seduttore sprezzante e mai pentito del suo agire. Al Don Giovanni un po' "casereccio" di Álvarez si affianca il Leporello di Mirco Palazzi, che fraseggia e canta assai bene per consegnare una visione del personaggio dai tratti intimiditi e gentili, per nulla scontati. Stilisticamente finissimo il Don Ottavio di Juan Francisco Gatell, che sembra memore dell'eredità lasciata da Luigi Alva e intona le sue magnifiche arie con garbo, eleganza e perizia nel canto a mezza voce davvero ammirevoli (la ripresa di «Dalla sua pace», con un soffio di voce, è da ricordare). Puntuale e simpatico il Masetto di Fabio Maria Capitanucci, anche se vocalmente un po' appannato nel timbro pur sempre prezioso. Meno convincente il settore femminile del cast, dove primeggia la Donna Elvira di Carmela Remigio, una mozartiana di classe superiore e di fraseggio magistrale. Non così può dirsi della spigolosa e impersonale Donna Anna di Erika Grimaldi e della Zerlina di femminilità poco fresca e di troppo temperamento, oltre che vocalmente problematica, di Rocío Ignacio. Eccellente il tonante e solido Commendatore di Gianluca Buratto.

Infine *Così fan tutte*, che viene riproposto nell'allestimento di Ettore Scola nato sulle scene del Regio nel 2003, poi rivisto nel 2012; segnò il primo approccio, credo unico, del grande regista scomparso nel 2016 con la regia d'opera. Oggi lo si ammira per la bellezza dell'impianto scenico, con scene di Luciano Ricceri e costumi di Odette Nicoletti, che ricostruiscono ambienti partenopei settecenteschi con dovizia di particolari e ricchezza di arredi. Sipari e fondali riproducono suggestioni visive del vedutismo pittorico attraverso immagini del golfo di Napoli, mentre spaccati scenografici di indubbia bellezza fanno il resto. Addirittura sontuosi, come già scrivemmo, sono il magazzino portuale sul quale si apre il primo quadro, il pergolato avvinto da una rigogliosa flora mediterranea e gli ambienti interni della casa delle due sorelle, con tendaggi che coprono fregi lignei scrostati dall'umidità su un fondale architettonico di scale e arcate barocche. L'apparato scenografico è insomma suggestivo, mentre la regia, ripresa anche in questo caso dal bravo Vittorio Borrelli, fa teatro di figurine e nella sovrabbondanza di belle immagini non aiuta a cogliere lo spirito della commedia, cogliendone solo la superficie e non andando a fondo del razionalistico gioco malizioso che rende quest'opera, al di là della burla, un'amara meditazione psicologica sui sentimenti amorosi.

Dal podio, Diego Fasolis regala una concertazione così ispirata e originale al punto da chiedersi perché tutti i titoli di questa trilogia Mozart-Da Ponte non siano stati affidati a lui. Segue la sua vocazione e, da affermato barocchista quale è, miniaturizza, scompone e assembla tutti i tasselli strumentali dell'orchestra in un arcobaleno di timbri che danno spirito e vivacità continua al dinamismo teatrale. Chiede anche al fortepiano, suonato mirabilmente da Carlo Caputo, di agire non solo nei recitativi, ma come una sorta di basso continuo, interagendo sempre con l'orchestra. Il flusso vitale e leggero che ne consegue è fantasioso nel dar croccante teatralità alla narrazione musicale anche quando in alcuni momenti non tutto fila per il verso giusto nel rapporto fra golfo mistico e palcoscenico. Su tutti svetta

lo splendido Roberto de Candia, al suo primo Don Alfonso, eppure già capace di imporsi come interprete di riferimento per questa parte, sia per il fraseggio illuminato da un senso della frase e della parola così approfonditi da evocare la lezione bruscantiniana sia per la suprema maestria nel reggere con gusto il gioco scenico e far venir fuori l'autentico spirito del personaggio: l'uomo che dall'alto della sua superiore esperienza non si limita a sentenziare moralmente, bensì dà lezioni di vita, osservando tutti dall'alto della sua saggezza, così da renderlo mai distaccato o cinico, ma bonariamente ironico nella consapevolezza che così van le cose della vita! Buone le donne, con Federica Lombardi, Fiordiligi, che ha risorse per divenire una mozartiana di riferimento al momento in cui l'interprete sarà pari alla cantante. Il registro grave è un po' debole, ma nei centri e in acuto sfoggia una voce di pastosa bellezza timbrica, che subito conquista. Stilisticamente più completa Annalisa Stroppa, Dorabella di gran lusso, impeccabile sulla scena e ben educata nella linea di canto. Il giovane e promettente Andrè Schuen, Guglielmo, deve ancora trovare un'emissione che gli proietti al meglio la voce, mentre Francesco Marsiglia, Ferrando, inizia bene, cercando anche di essere sfumato e vario in «Un'aura amorosa», poi incorre in qualche vistoso incidente (noi riferiamo della prima) sul finire dell'aria «Tradito, schernito!». Infine Lucia Cirillo, un'ottima Despina, vivace e astuta servetta che conosce i piaceri della vita, ma non ne esaspera la frivolezza. Successo senza macchia per tutti gli spettacoli e teatro straboccante di pubblico.

Alessandro Mormile («L'opera», luglio/agosto 2018)

Concerto sinfonico

Musiche di J. Strauss, R. Strauss, Ravel

DIRETTORE Gianandrea Nosedà; Festival MiTo; Teatro Regio

Sarebbe stato una tappa lungo un percorso consueto, invece è divenuto la fine di un ciclo. Il concerto diretto da Gianandrea Nosedà a capo della Filarmonica del Regio di Torino, nella sala del medesimo Regio per il Festival MiTo, si è trasformato nel congedo del maestro che ha guidato le sorti musicali del teatro fino alla primavera scorsa. Le dimissioni del sovrintendente Walter Vergnano l'hanno fatto decadere dall'incarico quale direttore musicale, l'immediata assenza di feeling con il nuovo sovrintendente William Graziosi gli ha fatto cancellare ogni futuro impegno con l'ente Regio. Né l'uno né l'altro erano presenti al concerto, a differenza dei collaboratori di Nosedà e di Giuseppe Lavazza, presidente della Filarmonica che riunisce in associazione autonoma i professori d'orchestra, fedeli a Nosedà al punto da ottenere che rimanesse quale direttore del loro sodalizio. Ma la prossima data sarà solo a maggio 2019.

L'attesa era dunque palpabile, visto che dalla rottura Nosedà non era più apparso pubblicamente in città. Per la fine, oltre che esausto, era visibilmente commosso, di fronte al calore del pubblico che gli ha tributato prolungati applausi ritmati, cui ha risposto con un profondo inchino dal podio. L'addio è

stato nel segno del valzer, in accordo con il tema di MiTo ispirato alla danza, ma di un valzer non sempre inteso come spensieratezza. L'ingegnoso programma era infatti una visione del valzer viennese dell'Ottocento da parte del Novecento francese di Maurice Ravel e quello tedesco di Richard Strauss, che non era parente degli Strauss di Vienna, ma elesse il valzer a emblema della città nella sua opera *Il cavaliere della rosa*.

Nosedà è uomo del Novecento, mette spesso in evidenza gli aspetti aspri e strutturali di una partitura, e così il punto d'arrivo della serata è deflagrato in tutta la sua modernità: *La valse* di Ravel non è il bel tempo che fu, ma la visione del valzer che si tramuta in tumulto ritmico. A quell'apice Nosedà è giunto dopo lo Johann Strauss del *Pipistrello* e delle incantate *Storie del bosco viennese*, dopo le argute deformazioni che Ravel opera nelle *Valses nobles et sentimentales* partendo da Schubert, dopo l'estasi e i valzer sottili o goderecci nel *Cavaliere* di Richard Strauss.

Giangiorgio Satragli («La Stampa», 18 settembre 2018)

Giuseppe Verdi, *Il trovatore*

INTERPRETI Rachel Willis-Sørensen, Diego Torre, Anna Maria Chiuri, Massimo Cavalletti, In-Sung Sim, Ashley Milanese, Patrizio Saudelli; DIRETTORE Pinchas Steinberg; REGIA Paul Curran; SCENE e COSTUMI Kevin Knight; LUCI Bruno Poet; Teatro Regio

Da un lato la moda dell'italianità e la convinzione che la musica italiana sia solo Verdi e non "anche" Verdi; dall'altro il teorema (in verità da dimostrare) che solo Verdi e Puccini fanno botteghino: il fatto è che non s'è mai programmato tanto Verdi come in questi ultimi mesi, specie in quei teatri il cui bilancio preoccupa. Come al Regio di Torino, dove la sobria serata inaugurale della stagione d'opera prende il via con le maestranze schierate in palcoscenico a leggere, tra gli applausi, un civilissimo comunicato di protesta e dove il titolo previsto – la rarità *Siberia* di Giordano – è stato prontamente sostituito dal più rassicurante *Trovatore*.

L'allestimento non è nuovo, data la situazione. Ma si poteva pescare meglio dal mazzo anziché riproporre lo sciapo spettacolo di Paul Curran che si vide a Bologna nel 2005. La cosa positiva è che il Verdi che si dirige oggi è mediamente molto migliore di quello di un decennio fa, quando molti interpreti volevano essere raffinati a tutti i costi. Quello di Pinchas Steinberg è tosto come il suo nome, invece. Ruvido, se occorre. Grintoso ma non volgare. Tale anche da indurre la compagnia di canto a offrire il proprio meglio. Emergono così le qualità rare per eleganza e vis drammatica di Rachel Willis-Sørensen, applauditissima Leonora, attorniata dal buon Conte di Luna di Massimo Cavalletti e dal discreto Manrico di Diego Torre. Un po' sfbibrata, disomogenea giunge invece la prova dell'Azucena di Anna Maria Chiuri. Su un punto di forza il Regio può porre però le basi della sua rinascita: l'Orchestra e il Coro (istruito da Andrea Secchi) sono di ottimo livello.

Enrico Girardi («Corriere della Sera», 13 ottobre 2018)

Musiche di Beethoven, Schumann, Prokof'ev
PIANOFORTE Daniil Trifonov; Conservatorio

«Monstrum»: prodigio, portentoso, miracolo. Così dice il dizionario latino. Mostruoso si può dunque definire Daniil Trifonov, il pianista nato a Nižnij Novgorod, Russia europea centrale, nel 1991 e, a partire dall'età di diciassette anni, vincitore di premi uno più prestigioso dell'altro. Ora è stabilmente insediato tra le stelle più fulgide del pianismo internazionale.

Durante la sua tournée italiana ha toccato Torino, ospite al Conservatorio dell'Unione Musicale, in un programma di altissima pretesa virtuosistica, iniziato con quell'*Andante «favori»* in fa maggiore WoO57 che Beethoven ha espunto dal suo catalogo e che ha dato modo al pianista di esibire doti di grazia, affabilità, delicatezza. Fraseggiando con una musicalità innata, Trifonov cambia continuamente il suono: piccoli crescendo, impalpabili diminuendo, disegni secondari che vengono improvvisamente in primo piano, forza e delicatezza alternate con gran gusto, trasformano ogni battuta in una sorpresa.

Ciò non toglie che il ragazzo possa ancora prendere qualche granchio, ossia travisare, ad esempio, il senso di una Sonata come l'op. 31 n. 3, che è uno dei documenti più probanti dell'umorismo beethoveniano, pieno di deliziosi, piccoli indugi, allusioni spiritose, ammiccamenti allo stile popolare, scoppi di vivacità, ritrosie improvvise e tenere melodie. Trifonov ne ha fatto un'occasione per correre a perdifiato attraverso tutta la partitura, appiattendolo ogni contrasto a favore della pur mirabile ginnastica digitale. Col tempo ristudierà e capirà.

Perfettamente in parte invece è sembrato nei *Bunte Blätter* (Fogli multicolori) assemblati da Schumann nel 1851, e poco praticati dai pianisti, forse per la loro difficoltà, anche di comunicazione: il virtuosismo talvolta estremo ne fa un testo talvolta aspro e quasi visionario nel trasformare il pianoforte in uno strumento nuovo. A Trifonov, evidentemente, i *Bunte Blätter* piacciono molto: si tuffa in questo tumulto di note districandole e stratificandole con una nettezza impressionante. Idem nella lunga Sonata n. 8 di Prokof'ev, aperta da una meditazione desolata, riuscita molto espressiva, poi sempre più sinfonica nel mimare gli effetti della grande orchestra. La potenza esercitata da Trifonov sulla tastiera del meraviglioso strumento fabbricato da Fazioli era di per sé motivo di ammirazione: non una nota brutta, sempre un suono pieno, rotondo, il che significa possedere un'arte del tocco riservata a pochi, anche perché capace di alleggerirsi, quando necessario, in suoni cristallini al limite dell'udibile. Insomma, un concerto che resterà nella memoria con due impressioni: ammirazione per la levatura del virtuoso e desiderio di riascoltarlo quanto prima, magari in programmi meno severi.

Paolo Gallarati (www.lastampa.it, 3 novembre 2018)

Trento

Roberto Vetrano, *Ettore Majorana*

INTERPRETI Lucas Moreira Cardoso, Ugo Tarquini, Pietro Toscano, Federica Livi, Alessandra Masini; DIRETTORE Jacopo Rivani; Orchestra Haydn di Bolzano e Trento; Coro OperaLombardia; REGIA Stefano Simone Pintor; SCENE E COSTUMI Gregorio Zuria; VIDEO DESIGN Studio Antimateria; Oper.a.20.21 della Fondazione Haydn; Teatro Sociale

Imbarcatosi la notte del 26 marzo 1938 su un traghetto da Palermo per Napoli, Ettore Majorana, grande fisico che aveva lavorato nel gruppo di Enrico Fermi (i famosi “ragazzi di via Panisperna”), scomparve misteriosamente nel nulla. Iniziarono subito le ricerche, sollecitate anche dallo stesso Enrico Fermi, da Giovanni Gentile, da Benito Mussolini, che ricevette una supplica dalla madre dello scienziato. Ma furono vane. Nacque allora un vero e proprio “caso Majorana”: forse il giovane scienziato si era suicidato gettandosi in mare, forse era stato assassinato, vittima dei servizi segreti o di una congiura di fisici (ipotesi di Umberto Bartocci), forse era vissuto come barbone, forse si era ritirato in un convento (ipotesi di Leonardo Sciascia), forse era fuggito segretamente in Germania per lavorare al soldo dei nazisti (ipotesi di Federico Di Trocchio), forse era andato a vivere in Sudamerica (ipotesi della procura di Roma, che ha così archiviato il caso, dopo anni di indagini, sulla base di una foto scattata in Venezuela nel 1955). Il maggior contributo alla scienza di Ettore Majorana è rappresentato dai suoi studi sulle particelle elementari (per primo avanzò l’ipotesi dell’interazione tra protoni e neutroni), sull’antimateria, sulla meccanica quantistica. E la sua «equazione a infinite componenti», base teorica dei sistemi quantistici aperti, mostra una sorprendente coincidenza con la vasta casistica di congetture sulla sua scomparsa. Questa formula dimostra come una stessa particella possa contemporaneamente muoversi avanti e indietro nello spazio e nel tempo, possa avere contemporaneamente due o più stati tra loro opposti, capaci di coesistere e relazionarsi all’interno di uno stesso sistema fisico.

Da un’idea analoga sono partiti il librettista Stefano Simone Pintor e il compositore Roberto Vetrano per l’opera *Ettore Majorana*, messa in scena al Teatro Sociale di Trento, nell’ambito di Oper.a.20.21 della Fondazione Haydn. Partendo dal libro di Sascia *La scomparsa di Majorana*, Pintor ha studiato la vasta letteratura sul caso Majorana, e con l’aiuto di Erasmo Recami, massimo biografo di Majorana, ha iniziato a scrivere il libretto in stretto contatto con Vetrano. Ne è risultata

una drammaturgia spiraliforme, molto originale, capace di contemplare le diverse ipotesi sulla scomparsa del fisico catanese, tutte plausibili e valide contemporaneamente. Un'opera dove il contenuto aderiva alla forma, dove la vicenda era narrata in maniera non lineare, ma con una struttura circolare e frattale, con un tempo che si riavvolgeva mettendo in scena le diverse ipotesi della scomparsa dello scienziato («Tutta l'opera ha una sua macrociclicità» spiega Pintor «perché è concepita come una sorta di torre verticale, una struttura ispirata al mondo matematico, con più variabili di uno stesso avvenimento, declinato in tutte le sue ipotetiche versioni»).

La musica di Vetrano mescolava stili diversi ma con un "colore" comune, dato da precisi campi armonici e da una sapiente orchestrazione, e giocava su due procedimenti: una sorta di "sbriciolamento" del materiale tra i diversi strumenti e una struttura compositiva "a terrazze", basata su stratificazione di elementi contrastanti. Il risultato era una partitura solida, articolata in dieci scene distinte, strumentalmente ben scritta, con una perfetta calibrazione dei tempi teatrali, ricca di invenzioni timbriche, ben evidenziate dalla direzione di Jacopo Rivani. Nella prima metà dell'opera (che descriveva lo straniante viaggio in nave di Majorana, come una sorta di grande incubo che culminava nel suo suicidio) emergevano alcuni elementi ricorrenti, come una sinistra fascia armonica (di fiati gravi, percussioni, arpa e pianoforte) che evocava la Sirena della nave, e la «Ballata dei trenta giorni», una melodia orecchiabile, intonata dalla cantante sulla nave (Alessandra Masini). Si apprezzavano anche le transizioni tra parti vocali e zone timbriche sospese, le metamorfosi nelle parti corali, come il rosario bisbigliato del coro di frati, che si trasforma in una trama di fonemi (il testo della preghiera prosciugato dalle vocali) e quindi nel teorema di Majorana, recitato dal coro sulle trame secche, pulsanti e percussive dell'orchestra. Teatralmente efficaci anche gli innesti dell'elettronica, le voci registrate (come il notiziario radiofonico che, con un improvviso salto indietro nel tempo, riportava all'agosto del 1906, alla nascita di Ettore Majorana), gli effetti strumentali sibilanti ottenuti con tubi corrugati. Meno interessante è parsa invece la scrittura vocale, dominata da un declamato un po' indistinto, nonostante l'ottima prova dei cantanti, soprattutto Lucas Moreira Cardoso (Ettore Majorana), Ugo Tarquini (L'Antimajorana), Pietro Toscano (Dio) e Federica Livi (La Fisica).

Dell'opera *Ettore Majorana*, Stefano Simone Pintor ha curato anche la regia («Il libretto si è sviluppato di pari passo con la progettazione dell'opera, tenendo conto simultaneamente della musica e della messinscena. La gestazione dell'intera opera è avvenuta infatti come un processo unitario, perché allo stesso tempo il compositore influenzava la regia, la regia influenzava il libretto, il libretto influenzava la musica»), dominata da una chiara idea di teatro totale, dove tutto ruotava intorno al protagonista, e al suo moltiplicarsi, insieme alle ipotesi sulla sua fine. Un teatro straniante, basato su uno spazio scenico semplice e astratto (scene e costumi di Gregorio Zuria), che rappresentava luoghi diversi, grazie a una passerella aggettante verso la platea, alle proiezioni di un mare tempestoso, al *video mapping* (video design dello Studio Antimateria): così il teatro appariva come l'interno di una nave o come un *planetarium*, dove scorrevano formule, pensieri, nebulose, trasformandosi in un vortice nel quale alla fine Majorana scompariva.

Gianluigi Mattietti (www.amadeusonline.net, 30 gennaio 2018)

Val Sella

Concerto da camera

Musiche di Piazzolla, Ziegler

PIANOFORTE Pablo Ziegler; SASSOFONI Marco Albonetti; Marco Albonetti Trio;
Fucine di Arte Sella; Malga Costa

L'antro ha forgiato una nuova opera. Anche per quest'anno la Fucina di Arte Sella ha regalato un'esperienza artistica privilegiata, portando sulle montagne del Trentino, tra le mura di Malga Costa, il fuoco del tango argentino con Pablo Ziegler, pianista di Astor Piazzolla nonché egli stesso autore di musiche appassionanti. Assieme a lui, interpreti di un arrangiamento che esula dal tradizionale bandoneon, il sassofonista Marco Albonetti e il suo trio, formato con lui dalla violoncellista Aya Shimura e dal contrabbassista Virgilio Monti.

Protagonista da quarant'anni del nuovo tango argentino, Ziegler fa il suo ingresso al centro di quella che fu una stalla di alpeggio, ora trasformata da Mario Brunello in luogo di performance musicali, con un incedere silenzioso. La seduta al pianoforte è bassa e il suo busto non evade dallo spazio geometrico disegnato dalle spalline della giacca. Le mani, grandi e nodose, paiono anch'esse immobili sulla tastiera, e invece fluttuano tra tanghi e milonghe con eleganza felina. Anche il suo viso non tradisce emozioni, ma quando le note cominciano a scaldarsi, la sua musica ti travolge. E allora noti lo sguardo, quell'occhio ceruleo che si alza dai tasti solo per catalizzare l'attenzione degli altri musicisti, guidando le entrate come passi di danza, con la sicurezza e l'impercettibilità del gesto di un grande maestro.

Il concerto offre grandi classici di Piazzolla (*Michelangelo 70, Años de Soledad, Fuga y Misterio, Oblivion*) accanto alle altrettanto famose musiche di Ziegler, dalla *Milonga del Adios*, dedicata ad Astor nell'anno della sua morte, al *Bajo Cero*, ispirato dai momenti difficili vissuti dal popolo argentino nel nuovo millennio, dall'intensa *Milongueta* al suo opposto, il delicato duo col violoncello *Nana para un niño dormido* e altro ancora. «Piazzolla, quando mi sentiva suonare, me lo diceva sempre» ci racconta Ziegler alla fine del concerto «che dovevo comporre musica della mia città, della mia esperienza, cosa che ho fatto. E sono molto felice di questo consiglio, perché ogni mia musica è un pezzo della mia emozione, della mia ispirazione, dei miei amici, della storia tragica di Buenos Aires, come in *Bajo Cero*, che è come un'orazione, una messa».

I suoi compagni di viaggio sono di grande livello, a partire dal leader del gruppo, Marco Albonetti, ora suadente ora graffiante tra sax soprano e contralto. Nella sua performance si incontrano due anime, quella di un eccezionale musicista e quella di un grande conoscitore del nuovo tango argentino, approfondito a partire dal 2000 durante un lungo periodo di permanenza a Buenos Aires, in occasione del suo dottorato alla Michigan State University sull'interpretazione del tango di Piazzolla.

La Fucina Verde di Arte Sella ha inaugurato la prima mondiale della tournée italiana di questo progetto, che proseguirà nelle prossime due settimane tra Parma, Faenza e Ferrara. «Sono un grande estimatore di Piazzolla e del Quinteto Nuevo» ci ha spiegato Mario Brunello, direttore artistico delle Fucine di Arte Sella «e appena ho saputo che Ziegler stava creando un progetto nuovo mi sono subito fatto da parte e ho lasciato posto a loro. Qui è prevalso il sistema Fucina, ossia il fatto che quando qualcuno viene qui è per creare qualcosa».

Monique Ciola (www.giornaledellamusica.it, 5 giugno 2018)

Varese

Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata K 282 e K 330

Ludwig van Beethoven, Sonata op. 110; Sonata op. 111

PIANOFORTE Mikhail Pletnev; Salone Estense

Qualcosa è avvenuto, in Mikhail Pletnev. Il suo pianismo si è inabissato in regioni remote, alla ricerca di un assoluto rigore formale e di una sconvolgente intensità emotiva. Il pianista dai mezzi tecnici poderosi, celebre per le epiche interpretazioni di Čajkovskij, dal Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 fino agli arrangiamenti – dal virtuosismo iperbolico – dello *Schiaccianoci* e della *Bella addormentata*, sembra aver lasciato il posto a un interprete austero e misurato. In realtà sarebbe meglio dire che Pletnev si è sdoppiato, perché resta ancora l'immenso virtuoso capace di scuotere il pubblico quando affronta senza alcun timore il Concerto di Čajkovskij, mentre nei recital riesce a scendere sotto la superficie delle note di Beethoven oppure di Liszt e di Mozart come in pochissimi oggi sanno fare.

Lo scorso maggio, al Conservatorio di Milano, aveva folgorato la platea in un recital in cui il Liszt di *Funérailles*, del *Sonetto 104 del Petrarca*, della *Ridda di folletti* e di pagine tarde come *Nuages gris* – solo per citare alcuni titoli del programma – si alternava al Beethoven delle *Trentadue variazioni in do* e dell'«Appassionata». A Varese, invece, si è immerso nell'oceano di pece delle due ultime Sonate beethoveniane, fatte reagire come forse nessuno oserebbe fare con due pagine mozartiane leggere e disimpegnate come la Sonata in mi bemolle maggiore K 282 e soprattutto la Sonata in do maggiore K 330. E dal suo pianoforte – l'inseparabile Shigeru Kawai che lo segue su tutti i palcoscenici – è uscita ancora una volta una musica inaudita, lontana, transumanata.

Come nel caso del recital milanese gli stacchi di tempo erano lenti, a volte anche lentissimi, il suono era lavorato in ogni dettaglio, il fraseggio assomigliava a una lunga e uniforme pennellata su una tela e venivano messi in luce tutti i risvolti dell'intreccio tra le linee melodiche. È stato senza lusinghe il suo Mozart, senza brillantezza, quasi senza luce. Quando Pletnev ha attaccato, all'inizio del recital, le prime note della Sonata in mi bemolle maggiore K 282 si è capito il motivo per cui abbia accostato due pagine mozartiane così semplici, anche sul fronte dell'impegno virtuosistico, a due giganti quali le Sonate op. 110 e op. 111 di Beethoven: il motivo è che con lui tutto diventa profondo, tutto sconvolge.

Le sue dita affondano poco nei tasti e ne sortisce un suono strano e straniato, ombroso e pallido anche nei fortissimi. Il fraseggio è continuamente rallentato, a catturare l'attenzione e i sensi dell'ascoltatore. Con lui nemmeno gli abbellimenti, in Mozart, sono brillanti, perché non cerca un suono né sottile – il vecchio “perlato” degli interpreti mozartiani – né elegante, piuttosto cerca un suono espressivo, un suono che abbia un “senso” nel significato originario del termine, vale a dire una direzione ben precisa in un fraseggio in cui ogni nota conduca ineluttabilmente alla successiva, senza che si verifichi, nemmeno per un istante, alcuna caduta di tensione. Con lui la musica sembra acquistare un enorme spessore nello spazio, perché ogni singola linea della tessitura possiede un colore diverso e una diversa intensità, in modo che noi possiamo percepirle tutte, come nel recital vareseño è successo nella fuga alla fine della Sonata in la bemolle maggiore op. 110 di Beethoven.

Tra le mani di Pletnev il dramma della musica di Beethoven sembra acuirsi all'inverosimile, ma a differenza di quanto accade con un altro grande pianista russo di oggi, Grigory Sokolov, quello di Pletnev è un dramma tutto interiore, un dramma scevro da ogni teatralità. Nel recital milanese i re bemolle ribattuti del primo movimento dell'«Appassionata» beethoveniana sembravano provenire da un altro mondo, tanto erano lenti e misurati, e la stessa impressione si è avuta a Varese ascoltando le celebri battute iniziali della Sonata in do minore op. 111, che quasi tutti i pianisti eseguono con un piglio eroico e che invece in questo caso risuonavano cupe e tormentate, per non dire della successiva Arietta, tutta immersa in un infinito gioco di chiaroscuri. Cosa si può eseguire, dopo la Sonata op. 111? Dovrebbe esserci solo il silenzio. Invece Pletnev ha concesso il bis più inatteso, una sonata in modo minore di Domenico Scarlatti, che per un'ultima volta ha spalancato le porte su un vertiginoso abisso.

Luca Segalla (www.rivistamusica.com, 12 novembre 2018)

Venezia

Concerto di Capodanno

Musiche di Verdi, Puccini, Donizetti, Beethoven

SOPRANO Nadine Sierra; TENORE Francesco Meli; DIRETTORE Myung-Whun Chung; Teatro La Fenice

Ma il professore d'orchestra della Fenice che risiede nel comune di Dolo dovrà pagare anche lui la tassa d'ingresso in città, come il ricco turista cinese che è riuscito ad assicurarsi un biglietto di platea? L'argomento del giorno tiene banco, tra mille perplessità, durante il Concerto di Capodanno 2019: quattro repliche, altrettanti esauriti. Concerto che inizia con passo felice grazie ai bambini della Scuola media multietnica a indirizzo musicale Grimani di Marghera impegnati nel coro dal quarto atto della *Carmen* di Bizet. Indossano tutti la maglietta UNICEF, di cui il direttore Myung-Whun Chung è «ambasciatore di buona volontà». Poi, diventa difficile trovare un senso musicale al programma proposto, penalizzato da due coreografie poco adatte alla circostanza augurale. La prima, sul «Fuoco di gioia» da *Otello*, è ambientata negli spazi dell'Arsenale: le donne appaiono quali streghe uscite da *Macbeth*, gli uomini ne sono terrorizzati. La seconda ha l'ardire kamikaze di far ballare il preludio dal primo atto di *Traviata*, piuttosto funereo. Ma i danzatori ridono, prima che appaia, inatteso, un bambino, quasi un Monello alla Chaplin. Si implora una rilettura della trama dell'opera, o forse è il figlio segreto di Violetta Valéry?

Il soprano Nadine Sierra e il tenore Francesco Meli sono ottimi artisti, ma è improbabile possano sostenere, nello stesso concerto, ruoli che richiedono vocalità molto diverse. Violetta e Gilda dal *Rigoletto* per lei, Nemorino da *L'elisir d'amore* e Mario da *Tosca* per lui: seducente belcantista, ma scarsamente espressiva la Sierra, mentre Meli, intensamente disperato in Puccini, è privo di fascino in quel viaggio di sola andata verso l'estasi lirica che è *Una furtiva lagrима*. Inoltre Chung – che in un lungo saluto augurale è sembrato voler prendere le distanze dall'impaginazione del concerto – non aiuta scegliendo tempi lentissimi. Poi, i tradizionali «Va, pensiero» e il brindisi da *Traviata*: non festoso il coinvolgimento del pubblico. Assai più convincente il maestro coreano nella Settima sinfonia, dove si conferma acuto interprete di Beethoven. Efficace la regia televisiva di Rai Uno capace, con calibrata sensibilità musicale, di evi-

denziare la ricchezza dell'orchestrazione dei brani operistici eseguiti. Altro che soltanto *zum-pa-pa*.

Sandro Cappelletto («La Stampa», 2 gennaio 2019)

Franz Lehár, *Die lustige Witwe*

Nadja Mchantaf, Christoph Pohl, Franz Hawlata, Adriana Ferfecka, Konstantin Lee; DIRETTORE Stefano Montanari; REGIA Damiano Michieletto; SCENE Paolo Fantin; COSTUMI Carla Teti; LUCI Alessandro Carletti; Teatro La Fenice

No, non è solo una storia di soldi. Ma è proprio l'ufficio di una banca, minuziosamente ricostruito da Paolo Fantin, tra lampade, casse e divani anni Cinquanta, al posto dei rituali saloni dell'immagineria ambasciata del Pontevedro, a permettere di scandagliare il cuore vero della *Lustige Witwe*, in scena alla Fenice. Così anche nelle repliche è trionfo, coi battimani ritmati della sala al completo. C'è persino un vescovo, seduto in platea e vestito di tutto punto, che alla fine si sbraccia di gioia, correndo fino alla buca dell'orchestra.

Finto? Sì, perché è Carnevale e Venezia pullula di maschere (nelle chiese si vieta di entrare mascherati...). Ma l'aspetto che esce più intenso, in questa nuova regia di Damiano Michieletto, in coproduzione con l'Opera di Roma, è la girandola di affetti che la ricca ereditiera trascina intorno a sé, a scompaginare la banale routine di un ufficio anni Cinquanta. Molto modello Fantozzi, tra direttore tiranno, grossolano, auto-incensatore, impiegati servili, in gruppo, e il ribelle sempre in ritardo, giacca aperta, senza cravatta, e la bottiglia nascosta in mano. La scena è in perenne ed esatto movimento, come nel teatro di prosa: ed è questo il cambio di prospettiva. Perché di solito operetta significa isole di incanti musicali, ritagliate su mari piatti di parlato. Qui i piani si ribaltano: è dal teatro di parola a sgorgare il canto. Prepotente, necessario.

Come la danza. Del resto è lo stesso libretto di Leo Stein a dircelo, quando fa sussurrare alla Vedova la sublime definizione del valzer: danza dell'anima. Così va benissimo che ce ne sia poco da vedere in scena, solo qualche frammento, dove le coppie lo tratteggiano stando pericolosamente nel minuscolo spazio di rotondi tavolini da balera, anche questi anni Cinquanta. Con l'orchestrina che suona in fondo, nel teatrino, stereofonico rispetto all'orchestra. Qui l'impiegato bello e ritardatario, fu conte Danilo, si produrrà in un rabbioso assolo di chitarra elettrica, improvvisato, sul valzer della Vedova.

Non previsto, è vero. Ma coerente con lo stile dell'operetta, libera e sorprendente. Questo scongelarla dai rituali da teatro per le zie, questo rivestirla di abiti uno più bello dell'altro, di Carla Teti, femminili e colorati, perfetti sulle ballerine ma anche sulle coriste, la rende attrattiva e divertente. *Lustige*, appunto, come vuole il titolo. In quell'intraducibile aggettivo, che non vuol dire allegra (che banale!) bensì piena di vita, di gusto, di velocità. A proposito, solo il valzer dei due vecchietti, perciò, avremmo evitato. Ma gli affezionati sanno che il tasto nonni è il punto debole di Michieletto...

Cast strepitoso, per recitazione-danza-canto: tutt'uno. Con Nadja Mchantaf, incantevole Hanna Glawary, Christoph Pohl, un Conte da cinema, Franz Hawlata, buffo autentico Barone Zeta, Adriana Ferfecka, vellutata e puntuta Valenciennes, e Konstantin Lee, passionale Rossillon. Un ruolo speciale lo spettacolo affida a Njegus, Karl-Heinz Macek, col suo ventaglio magico e le luci di Alessandro Carletti, vinto però dalla concretezza delle donne.

Nulla starebbe in piedi di questa "Vedova rock-and-roll" senza la concertazione di Stefano Montanari, che con naturalezza supera lo scoglio del valzer: basta un gesto tondo, per tenerlo incalzante nel tempo e insieme melodicamente delibato. L'orchestra lo segue elegante e leggera, mentre con robusto carattere popolare tratteggia le danze ungheresi, gustose, più moderne che mai.

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

Tomaso Albinoni, *Zenobia, regina de' Palmireni*

INTERPRETI Jimin Oh, Danilo Pastore, Alfonso Zambuto, Naoka Ohbayashi, Giuseppina Perna, Federico Fiorio, Dima Bakri, Luca Scapin, Francisco Bois; DIRETTORE Francesco Erle; Orchestra barocca del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia; REGIA Francesco Bellotto; SCENE Massimo Cecchetto; COSTUMI Carlos Tieppo; LUCI Vilmo Furian; Teatro Malibran

Bisogna essere riconoscenti allo sconosciuto autore dell'unico manoscritto esistente dell'opera barocca *Zenobia, regina de' Palmireni*, conservato alla Library of Congress di Washington. Si tratta, come suol dirsi, di una "copia d'uso" del primo lavoro melodrammatico di Tomaso Albinoni, cioè della partitura utilizzata per un'occasione esecutiva. Non sappiamo se si tratti della prima assoluta, avvenuta al Teatro di San Giovanni e Paolo durante il Carnevale 1694, debutto operistico dell'autore allora ventitreenne, o di una replica avvenuta in seguito. Quello che appare certo – almeno secondo uno studioso autorevole della musica veneziana di quell'epoca come Michael Talbot – è che la partitura disponibile è «pesantemente tagliata». Bisogna essere riconoscenti all'antico ignoto *editor*, perché in questa veste l'opera diventa una sorta di sintesi che dura meno di due ore (ben diversamente dalle consuetudini dell'epoca), ma conserva intatto non solo il senso drammatico della vicenda ma anche e soprattutto il fascino dell'invenzione musicale di Albinoni, la ricchezza delle sue soluzioni, la seduzione delle melodie e dei colori. E soprattutto afferma con evidenza incontrovertibile che a 23 anni il musicista veneziano destinato a essere stimato anche da Bach aveva già ben appuntite quasi tutte le frecce al suo arco, era già un grande.

Lo si può ben dire ora, che la *Zenobia* è stata riesumata e presentata al Malibran di Venezia in prima rappresentazione nei tempi moderni. E in questo caso sappiamo benissimo chi ringraziare per questo momento di alta cultura musicale: il progetto di ricerca "OperaStudio" del Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, curato da Franco Rossi (fra l'altro, uno specialista di Albinoni per averne pubblicato il catalogo tematico delle composizioni all'inizio degli anni Duemila)

e il direttore-musicologo vicentino Francesco Erle, che ha guidato l'esecuzione e prima di essa ha lavorato a fondo sulla trascrizione del manoscritto oltre che sulla preparazione degli interpreti, tutti o quasi, strumentisti e cantanti legati alla scuola musicale veneziana o veneta.

Che poi la Fenice abbia accolto questa produzione nel suo cartellone operistico è solo una dimostrazione in più del momento di costruttiva efficacia sinergica che la musica sta vivendo a Venezia, dimostrata anche dal patrocinio dell'Università di Ca' Foscari.

L'idea-guida dello spettacolo, nella lettura del regista Francesco Bellotto, è che la *Zenobia* abbia costituito al suo apparire nel 1694 una sorta di tributo operistico alla figura del doge-condottiero Francesco Morosini, l'eroico resistente di Candia, il conquistatore della Morea, di Patrasso e di Atene, morto il 6 gennaio di quell'anno. Il dramma di Antonio Marchi musicato da Albinoni mette a confronto l'imperatore romano Aureliano con l'orgogliosa regina di Palmira, Zenobia, che sfida la morte per non piegarsi al conquistatore della città, peraltro perdutamente innamorato di lei, e ottiene salva la vita e restituito il regno grazie alla sua magnanimità. Questa storia era nata per i palcoscenici teatrali nel corso del Seicento (un dramma di Calderón è del 1625, poi arrivarono quelli in francese di D'Aubignac, 1647, e Magnon, 1660) e probabilmente il libretto di Marchi ne è la prima versione di ambito operistico. Quasi un secolo dopo, sempre a Venezia, il plot sarebbe stato ripreso da Gaetano Sertor per un'opera di Pasquale Anfossi (1789), a sua volta modello per Felice Romani quando aprontò il libretto di *Aureliano in Palmira* per l'opera di Gioachino Rossini, in scena alla Scala nel 1813.

Per tornare alla *Zenobia* di Albinoni, in realtà la protagonista è ovviamente lei, la regina di Palmira, che anche se vinta alla fine trionfa sul vincitore. Fra l'altro, quando nel 1717 l'opera fu ripresa al Teatro di Sant'Angelo (fatto eccezionale) e il libretto ristampato, fu intitolato proprio *Il vinto trionfante del vincitore*. L'imperatore Aureliano è invece personaggio ondivago e tutt'altro che coerente (ma in quanto tale molto melodrammatico): all'inizio dell'opera le sue pene d'amore sono causate dalla seducente palmirena Filidea, ma durano per il tempo necessario che il padre di lei, Ormonte, tradisca i suoi concittadini e permetta ai romani di conquistare la città. Poi il condottiero resta sedotto da Zenobia, che è però inflessibile nel respingerlo, anche aspramente, tanto da indurlo a ipotizzare una sanguinosa vendetta. Si ricrederà solo quando vedrà la regina respingere sdegnosamente le proposte del traditore Ormonte (che lui invece aveva accettato). Solo allora scatterà il lieto fine di prammatica.

Che in un simile personaggio gli autori volessero adombrare (e il pubblico di allora vedesse) la figura del popolarissimo doge-condottiero in un insolito tributo post-mortem è un'ipotesi interessante ma non comprovata. Quel che conta, però, è che lo spettacolo di Bellotto funziona benissimo, grazie anche all'apporto dello scenografo Massimo Cecchetto e del costumista Carlos Tieppo. Si tratta di una sorta di asciutta e intelligente *mise en espace* che vede i cantanti agire quasi esclusivamente sui praticabili realizzati davanti e intorno alla buca dell'orchestra,

riservata peraltro solo al direttore Erle e a una parte degli strumenti di continuo. Il grosso degli strumentisti è schierato sul palcoscenico, e tutti sono abbigliati alla maniera dei senatori veneziani del '600, mentre il gioco illuminotecnico e delle proiezioni intorno a loro (il light designer è Vilmo Furlan) accenna efficacemente alle mura di Palmira o ai suoi giardini o alla reggia. I costumi, di grande fascino pittorico, completano il quadro di un fastoso immaginario barocco che vede il personaggio di Aureliano deporre la berretta dogale all'inizio, appena comparso in scena, e indossarla nuovamente alla fine.

Se l'allestimento rispetta e sottolinea l'immagine di un dramma per musica nato alla fine del Seicento, quella sua atmosfera da "palazzo incantato" che è metafora spesso impiegata nei decenni del melodramma nascente, non da meno è l'esecuzione musicale, concertata da Erle con la passione, l'energia e la fantasia che fanno di questo interprete uno specialista autentico. Un musicista, cioè, che commisura il rigore filologico con la libertà espressiva che era elemento fondante di quel modo di fare musica e teatro.

In questa logica va considerata la sua scelta di affiancare al rigoglio dell'invenzione timbrica e melodica di Albinoni – qui a una prima prova di prodigiosa maturità, nella quale le alchimie del belcanto si combinano con l'eleganza poetica dei colori strumentali in un unicum di superba "venezianità" – una specifica ricerca sulla musica "turchesca". Scelta che discende dalla natura del dramma non meno che dal suo contesto e dal suo supposto rapporto con la figura di Morosini. Il risultato è che il già ricco florilegio strumentale del basso continuo si arricchisce, quando in scena sono Zenobia e i suoi concittadini, delle esotiche inflessioni assicurate da ritmi arabeggianti e da colori di strumenti etnici come il qanun (con le sue corde pizzicate), il ney (a fiato), l'oud (famiglia dei liuti). È il "maraviglioso" barocco che prende forma musicale pensando a un contesto multietnico e aperto come quello della civiltà della Serenissima, dove le guerre con i turchi non impedivano i commerci e un fervido dialogo culturale. Difficile dire se così fu eseguita la *Zenobia* nel 1694. Facile riconoscere il fascino di una soluzione che ha tocchi di stupefacente modernità e una sensibilità barocca implicita nell'esaltazione del valore materico del suono, della melodia, del colore. Tutti elementi che del resto Albinoni dimostra di maneggiare benissimo, se si pensa alla sequela di arie con strumenti obbligati di ogni tipo, nelle quali i dialoghi fra voce e strumenti sono un autentico incanto. Per non parlare della prodigiosa aria di Aureliano, «Notte di te più cara», con un basso ostinato che esalta con forte impatto espressivo la tenerezza della morbida linea vocale.

Dopo un inizio un po' contratto, che ha sacrificato qualcosa della brillantezza della Sinfonia avanti l'opera, l'Orchestra barocca del Conservatorio Benedetto Marcello si è fatta apprezzare per musicalità, duttilità espressiva e accortezza stilistica, sollecitata da Erle a un ampio ventaglio di soluzioni dinamiche e a grande incisività ritmica.

Decisamente notevole la compagnia di canto, a dimostrare quanto le scuole venete di musica antica siano state decisive nell'analizzare e concretizzare tecnicamente al meglio la prassi esecutiva senza la quale tanta musica barocca resterebbe

lettera morta. Jimin Oh è stata una Zenobia fiera e appassionata, dalla coloratura riccamente espressiva. Altrettanto si può dire per il contraltista Danilo Pastore (Aureliano) e il soprano Federico Fiorio (Lidio), interpreti nei quali la pienezza timbrica è completata dalla sapienza interpretativa distribuita sia nel cantabile sia nella coloratura, sempre impeccabile. Da citare comunque tutto il resto del cast. Si sono fatti valere in scena, precisi anche nella gestualità ben studiata, il tenore Alfonso Zambuto, Ormonte, che ha risolto al meglio anche la scena di (finta) pazzia di cui è protagonista, “topos” caratteristico dell’opera secentesca; il soprano Naoka Ohbayashi, seducente e frivola Filidea dal timbro chiaro e aggraziato; il soprano Giuseppina Perna, nitida linea di canto nella parte di Cleonte, attendente dell’imperatore; il basso Luca Scapin, che ha dato rilievo alla parte del servo saggio Liso, Dima Bakri nei panni di Silvio e infine il basso Francisco Bois, voce del messo.

Dopo due repliche per le scuole, alla rappresentazione in cartellone per «Opera Giovani» al Malibran il pubblico era folto e le accoglienze sono state entusiastiche.

Cesare Galla (www.lesalonmusical.it, 24 febbraio 2018)

Jacques Offenbach, *Les deux aveugles*

Florimond Ronger detto Hervé, *Le compositeur toqué*

INTERPRETI Raphaël Brémard, Flannan Obé; PIANOFORTE Christophe Manien;

REGIA, SCENE e COSTUMI Lola Kirchner; LUCI Cyril Monteil; Palazzetto Bru Zane

Per il Carnevale 2018, il Centre de Musique Romantique Française ha portato nella propria sede centrale di Palazzetto Bru Zane a Venezia un delizioso spettacolo che ha già fatto una lunga tournée in Francia e che si vedrà alla fine della primavera a Parigi. Si tratta di due operette di maestri del genere, Jacques Offenbach e Louis-Auguste-Florimond Ronger, detto Hervé. In Italia, l’operetta francese è poco conosciuta. I soli titoli che trovano, di tanto in tanto, spazio nei cartelloni di teatri grandi e piccoli sono le maggiori operette di Offenbach: *Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène*, *La Périochole* e *La Grande-duchesse de Gérolstein*. Di Hervé, un paio di anni fa, il Malibran ha ospitato *Les Chevaliers de la Table Ronde*, che, prodotto dal Centre de Musique Romantique Française, per oltre ventiquattro mesi ha girato in numerosi teatri europei.

Queste, però, appartengono tutte al genere delle “grandi operette” in tre atti, un genere affermatosi nella seconda metà dell’Ottocento e caratterizzato dall’esigenza di grandi allestimenti (a volte con interventi del corpo di ballo) e con una vis spesso di satira politica e sociale. Sono molto differenti da gran parte delle operette francesi, concepite per piccoli teatri, o per chioschi in giardini come quello degli Champs-Élysées, e dirette a un pubblico semplice e popolare. Un decreto di epoca napoleonica (1807) ne fissava i limiti: non più di tre cantanti-attori. Gli autori più smaliziati li aggiravano, utilizzando mimi e anche figurini in cartone o cartapesta. I cantanti-attori dovevano dare prova di grande maestria perché tra un’aria e l’altra c’erano esilaranti dialoghi che richiedevano

capacità mimica, nonché gag da varietà. L'accompagnamento variava a seconda delle possibilità del teatro: dal solo pianoforte a una decina di strumenti a una vera e propria piccola orchestra. Le piccole orchestre erano più frequenti in provincia (dove si utilizzavano bande locali) che a Parigi, dove si era più ligi alla stilizzazione, alla essenzialità e al minimalismo imposti dal decreto del 1807 e, data la competizione con altre forme di teatro musicale, l'equilibrio costi-ricavi era fondamentale.

Oltre al valore intrinseco delle due operette, con la loro spogliata messa in scena e con l'accompagnamento unicamente del pianoforte, lo spettacolo è un contributo importante per fare conoscere in Italia e al pubblico italiano un capitolo significativo di storia della musica: nel Romanticismo, oltre due terzi dei titoli del repertorio francese era costituito da operette in un atto (oggi raramente rappresentate), non da grand-opéra od opere liriche.

Lo spettacolo viene presentato con un allestimento il più possibile fedele agli stilemi di metà Ottocento: in un salone per una settantina di spettatori al massimo, con elementi scenici facilmente trasformabili a vista per essere nella prima parte (*Les deux aveugles*) un ponte sulla Senna nel centro di Parigi e nella seconda (*Le compositeur toqué*) il palcoscenico e la buca d'orchestra (costituita solo dal pianoforte) di un teatrino, costumi sgargianti che i cantanti-attori cambiano a vista. Nella prima parte il pianoforte è dietro gli spettatori; ciò dà interessanti effetti stereofonici; nella seconda, invece, è a lato della scena (e il pianista è truccato come gli attori) in quanto parte integrante dell'azione.

Non c'è intervallo tra la prima e la seconda parte. In tal modo l'azione è velocissima e piena di ritmo. Nella Francia dell'Ottocento, spesso in una serata, lo stesso cast metteva in scena tre operette con elementi scenici e costumi essenziali che con pochissimi aggiustamenti sembravano fatti su misura per ciascuna delle tre brevissime buffonerie. In effetti, si tratta piuttosto di sketch che di farse del genere di quelle che alimentavano il teatro in musica comico dell'Italia tra la fine del Settecento e l'inizio del Novecento.

In *Les deux aveugles* lo sketch riguarda due mendicanti che fanno finta di essere ciechi e tentano di rubare "clienti" l'uno all'altro su un ponte di Parigi: la "disfida" non può concludersi che con un buffissimo duello. L'intreccio, che è stato ripreso anche in film muti, aveva un aspetto anche di amabile satira politica perché nella Parigi del Secondo impero in fase di sventramento e nuova pianificazione urbanistica (quella del barone Haussmann), la mendicizia era un male da debellare o, quanto meno, da non far vedere. L'ironia si estende anche agli aspetti musicali: l'ultimo dei quattro numeri musicali è una parodia di *Robert le diable* di Giacomo Meyerbeer. Pieno di ironia sferzante *Le compositeur toqué* (Il compositore suonato): una presa in giro sarcastica, con sei numeri musicali, dei vanagloriosi compositori "seri" di epoca romantica.

Molto bravi i due tenori che recitano, e cambiano abiti, con grande abilità (e rapidità). Ottimo l'accompagnamento. Molte risate durante lo spettacolo e applausi calorosi al termine.

Giuseppe Pennisi («Musica», marzo 2018)

Giorgio Battistelli, *Richard III*

INTERPRETI Gidon Saks, Sara Fulgoni, Annalena Persson, Christina Daletskaja, Urban Malmberg, Paolo Antognetti, Philip Sheffield, Christopher Lemmings, Simon Schnorr, Zachary Altman, Till von Orłowsky, Szymon Chojnacki, Matteo Ferrara, Francesco Milanese, Jonathan De Ceuster; DIRETTORE Tito Ceccherini; REGIA Robert Carsen; SCENE e COSTUMI Radu e Miruna Boruzescu; LUCI Robert Carsen e Peter van Praet; REGIA DEL SUONO Davide Tiso; DRAMMATURGIA Ian Burton; Teatro La Fenice

L'arena di Riccardo III è sbilenca come lo era la sua schiena, secondo una tradizione che dalla poesia di Shakespeare pochi anni fa è arrivata alla verità storica del regale scheletro trovato sotto il parcheggio di un supermercato a Leicester. Ai piedi dei gradoni arrugginiti di un circo abbandonato, tutti i personaggi si muovono sopra una distesa di sabbia rossa. Ci sono schiere di boia (o di soldati, o di cortigiani pronti a tradire) che sono in realtà muniti delle pale dei becchini. Quando scorre il sangue – e avviene in tragico, sconvolgente crescendo – questa sabbia viene sollevata, spostata, lanciata in alto: un effetto speciale che non ha bisogno di tecnologia per diventare l'immagine-simbolo di *Richard III*, l'opera di Giorgio Battistelli che finalmente è approdata in Italia, alla Fenice, tredici anni dopo il debutto di Anversa.

Lo spettacolo è firmato da Robert Carsen ed è un assoluto del teatro musicale degli ultimi decenni. La scena (Radu Boruzescu) allude alle consuetudini rappresentative inglesi dell'epoca di Shakespeare ma è anche un esplicito riferimento all'antichità classica, ai teatri greci e romani, con gradinate di un opprimente color antracite, ingressi coperti con lamiere ondulate. Uno scenario distopico, per molti aspetti senza tempo (anche se i costumi di Miruna Boruzescu alludono forse all'epoca vittoriana): un rudere che è anche il primo e maggiore simbolo di una drammaturgia avvincente sulla tragedia del potere.

In realtà, a differenza di quello che spesso avviene anche nei migliori esempi della regia di oggi, il simbolismo delle immagini (sottolineato dalle luci disegnate dallo stesso Carsen e da Peter Van Praet) è solo una cornice e una pre-condizione rappresentativa. Da subito, e in un crescendo avvincente, è il gesto a essere protagonista. Un gesto teatrale scabro ed essenziale, che affianca, sottolinea e accompagna il gesto musicale di Battistelli. Che vive di cangianti dettagli rivelatori, che racconta con l'evidenza del linguaggio del corpo la natura proteiforme dell'usurpatore salito al trono d'Inghilterra in un terrificante bagno di sangue: uno psicopatico per il quale la violenza e la morte sono insieme la causa e l'effetto del potere; un uomo mai amato, disperato nella sua solitudine, respinto dalla sua stessa madre che lo maledice con orrore; un mostro fisico e morale, che si vendica orrendamente dell'infermità e della deformità che il destino gli ha apparecchiato.

Carsen non sposa nessuna di queste tesi, ma tutte le mescola: la luciferina potenza del suo protagonista ne esce ingigantita e ancor più inquietante. Il suo Riccardo III è un feroce guitto che rappresenta se stesso e nello stesso tempo ne prende le distanze, lucido e grottesco al contempo; uno che recita la deformità,

quando gli serve, ma che soprattutto dice cose terribili e induce a nefandezze spaventose, perché mai egli si sporca le mani di sangue, se non durante la battaglia che gli costerà la vita. Uno al cospetto del quale i cortigiani, i pari, i suoi stessi fratelli e nipoti provano un terrore che sconfinava nell'attrazione fatale, come se assistessero a qualcosa di spaventevole dal quale fallacemente si sentono al sicuro. Riccardo III, come dice il memorabile verso che Shakespeare affida a sua madre, la duchessa di York, è «un ragno nella bottiglia»: lo spettacolo del Male da cui ci si crede protetti. E invece il veleno fa ugualmente il suo lavoro.

Evidenza di una realizzazione nata dall'interazione fra tutti i suoi creatori, lo spettacolo di Carsen ha il ritmo incalzante e la forza suggestiva del libretto di Ian Burton, che ha dovuto giocoforza lavorare non di lima ma di mannaia sullo sterminato dramma shakespeariano, quasi mai lasciando scoprire i punti di sutura rispetto al plot, e sempre conservando l'energia icastica della parola, anche quella originale. Su di essa lavora con rapinosa forza comunicativa anche Giorgio Battistelli, che conferma il suo multiforme talento teatrale con una partitura di ricchezza a volte quasi stordente. Una musica libera da vincoli tonali ma non arbitrariamente astrusa, che spazia nell'armonia con duttilità e grande forza teatrale. Rendendo di fatto inutile ogni interrogativo sullo stile e sui suoi legami storici.

Ci sono grandi pagine sinfoniche, in questa partitura, specie nel primo atto, di impatto perfino brutale, quasi di marchio espressionistico, ma anche trasparenze di insinuante eleganza, grazie a uno strumentale molto ampio e duttile, pronto a scendere nei dettagli. Il climax drammatico che porta al finale del primo atto, quando Lord Hastings viene mandato a morte, è uno dei momenti più alti dell'opera e culmina in una pagina corale di formidabile sapore "arcaico", che prontamente Carsen sviluppa portando i cantori a muoversi come il coro di una tragedia greca. La scrittura vocale è declinata secondo una multiformità che passa dal canto spiegato al declamato, dal recitativo al parlato vero e proprio, sempre mantenendosi dentro alla parola ed esaltando la sua drammaticità con immediatezza di forte impatto comunicativo.

La compagnia di canto è ammirevole sia sul piano musicale sia su quello teatrale. Il baritono Gidon Saks è un Richard III di formidabile tenuta scenica, un mattatore a tutti gli effetti, che affascina e inquieta per come si muove, per il gesto, per gli sguardi (o le smorfie) non meno che per una tenuta vocale che spazia lungo tutta la vasta tessitura disegnata da Battistelli, fino al perfetto raggelante acuto che segna la sua morte in battaglia. Intorno a lui, nel foltissimo cast, autorevoli e intensi il Buckingham sornione e astuto di Urban Malmberg, ultimo a cadere sotto la violenza del suo re, e l'Hastings di Simon Schnorr; desolato e attonito l'Edoardo IV di Philip Sheffield, rassegnato il Clarence di Christopher Lemmings. Fra le donne, spicca l'amareggiata Lady York, la madre di Richard, disegnata da Sara Fulgoni: nella gran scena della maledizione al figlio ha l'altera disperazione dei grandi personaggi melodrammatici ottocenteschi. Annalena Persson è una Lady Anne di ottima caratterizzazione scenica ma di vocalità un po' forzata, specie nella zona acuta (ma bisogna tenere conto che la scrittura della sua parte è particolarmente spinta). Precisa Christina Daletskaja, dolente Lady Elisabeth. Impecca-

bile il Coro istruito da Claudio Marino Moretti: ottimo nei movimenti di scena, anche complessi, che Carsen gli affida; musicale e preciso nel dare conto dei vasti passaggi corali delineati da Battistelli, che lo impegnano anche fuori scena. Dal podio, Tito Ceccherini ha dipanato la complessa ma non astrusa materia sonora con grande energia, forti accensioni dinamiche, dettagli ben distinti nello strumentale (in cui grande evidenza hanno le percussioni) ottenendo dall'Orchestra della Fenice una risposta di grande efficacia.

Teatro al completo, accoglienze trionfali per tutti. Resterebbe da chiedersi perché un lavoro di tale importanza, con musica di un autore italiano, abbia dovuto attendere tredici anni prima di essere rappresentato in Italia, grazie alla Fenice. Ma è inutile: la risposta sarebbe tristemente ovvia.

Cesare Galla (www.lesalonmusical.it, 29 giugno 2018)

Bellini, *Norma*

INTERPRETI Mariella Devia, Carmela Remigio, Stefan Pop, Luca Tittoto; DIRETTORE Riccardo Frizza; REGIA, SCENE e COSTUMI Kara Walker; LIGHT DESIGNER Vilmo Furlan; Teatro La Fenice

Raramente la superiorità morale femminile ha trovato nel repertorio operistico una celebrazione sublime come quella di *Norma*. Ho ascoltato il capolavoro di Bellini alla Fenice il 19 maggio, alla terza e ultima replica, quella dell'annunciato congedo dalle scene operistiche di Mariella Devia (che farà ancora concerti e ha ricevuto a Venezia il premio «Una vita per la musica»). L'elogio di circostanza sarebbe riduttivo e fuori luogo: la bellissima interpretazione musicale cui ho assistito meritava davvero l'eccezionale calore degli applausi con cui è stata accolta e a nessuno sarebbe venuto in mente che la protagonista avesse bisogno di sconti per i 70 anni che non dimostrava (non soltanto dal punto di vista vocale): il congedo è avvenuto ai massimi livelli, nulla offuscava la sicurezza di una magistrale lezione di stile, frutto di un esemplare professionismo che è profonda, autentica dedizione all'arte, estranea a ogni forma di divismo, concentrata tutta sui problemi dell'interprete.

E quale interprete: non si finirà mai di elogiare la nobiltà, la ricchezza dei colori e delle sfumature, la purezza espressiva con cui Mariella Devia ha interpretato *Norma*, che è entrata nel suo repertorio non molti anni fa. Tutti gli aspetti della complessità del suo personaggio e della sua vocalità erano intensamente definiti, forse con vertici assoluti nelle pagine più liriche. Accanto a lei, come nelle memorabili rappresentazioni di Bologna del 2013, c'era una Adalgisa ideale, Carmela Remigio, perfetta nella purezza della linea del canto e nella trepida, intensa sensibilità: così l'intero ruolo, e in particolare i duetti con Norma, erano proposti come Bellini li aveva pensati e scritti, con Adalgisa soprano, e non con il mezzosoprano imposto dalle tradizioni del secondo Ottocento (capita forse solo nel mondo dell'opera che consuetudini arbitrarie sopravvivano in eterno per pura forza d'inerzia).

Sul podio Riccardo Frizza assicurava una tensione di misurato vigore e un respiro sempre pertinente nell'accompagnare le voci. Che formavano un insieme pregevole: citiamo l'ottimo Oroveso di Luca Tittoto e il tenore Stefan Pop, un Pollione che si è apprezzato in misura crescente nel corso della rappresentazione. Allestimento noto dal 2015, quello dell'artista americana Kara Walker (coinvolta in collaborazione con la Biennale), che non è una regista e che ha ideato scene e costumi di taglio africano, talvolta non privo di suggestioni ma lontanissimo dal mondo di Bellini e Romani.

Paolo Petazzi («Amadeus», luglio 2018)

Astor Piazzolla, *María de Buenos Aires*

INTERPRETI Victoire Bunel, Ruben Pelsoni, Daniel Bonilla-Torres; DIRETTORE e BANDONÉON Marcelo Nisinman; STRUMENTISTI Stefania Santangelo, Massimo Felici, Stefano Mammarella, Antonio Anselmi, Federica Vignoni, Silvio Di Rocco, Fernando Caida Greco, Giancarlo De Frenza, Massimo Di Rocco, Gianluigi Provinciali; Biennale Musica; Teatro alle Tese

Un tango intriso di lacrime e whisky, una milonga triste e fumosa, un valzer sfatto; l'atmosfera di *María de Buenos Aires* è questa, ma non solo. Astor Piazzolla nella sua unica opera va oltre, complice il libretto perfetto di Horacio Ferrer, contaminando i generi, plasmandoli in qualcosa di nuovo dopo averli scomposti e dando vita a una prova di teatro in musica forte quanto un pugno in pancia.

Una storia di vinti, quella di María, che «...nació un día que estava borracho Dios», figlia negletta di un dio ubriaco, vittima del mondo, ma capace di tornare nello stesso mondo, dopo la morte.

È il Duende a tenere le fila dell'azione, non quello infiammato e pazzo di García Lorca, ma un Duende malinconico, portatore di sogni disattesi, comunque testimone impotente di una realtà infelice ma forse in cerca di riscatto. È un sottomondo quello di María, fatto di ladri e puttane, mendicanti e spiritisti, eppure a suo modo forte di una dignità altra. La glorificazione della protagonista, che da morta ritorna come ombra, sarà completa alla fine dell'ultima scena, quando si autoproclamerà anima stessa del tango e di Buenos Aires, in un'identificazione totale e intima con le radici profonde di una terra, di una danza e di una città.

Realizzata in collaborazione con l'Accademia Musicale Pescarese la produzione andata in scena nell'ambito della Biennale Musica 2018 con un complesso italo-franco-argentino di ottimo spessore. Su tutti la direzione di Marcelo Nisinman, virtuoso di bandonéon, questo sì animato da un Duende incalzante. Lo strumento appare connaturato all'esecutore in un rapporto simbiotico da cui si genera un dialogo continuo fra forma e sostanza. Nisinman procede per scarti ritmici repentini, aprendo all'improvviso squarci narrativi ampi e inattesi. Victoire Bunel possiede la voce perfetta, calda e ombrosa, per creare una María dal forte impatto emotivo e poi all'Ombra di María, se possibile ancor più intensa, anche se il doversi affidare a spartito e leggio toglie qualcosa.

Magnifico Ruben Peloni, che dà voce e corpo al triplice ruolo dell'Analista, del Ladrón e del Gorrio, il tutto con un'ammirevole aderenza al testo prima ancora che alla musica.

Mattatore della serata è Daniel Bonilla-Torres, il Duende onnipresente, filo conduttore, attore e spettatore nel racconto della vita, o meglio delle vite, di María, quella terrena e l'altra.

Successo pieno e meritatissimo per tutti, con ovazioni per Nisinman e Bonilla-Torres. Resta un dubbio: María de Buenos Aires, eseguita spesso nei suoi cinquant'anni di vita nei teatri del mondo e incisa in disco, appartiene oramai da lungo tempo alla storia; ha senso una sua collocazione all'interno della Biennale Musica?

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 2 ottobre 2018)

Laura Bianchini, *Luna doppia* per computer, *Terra* per Feed-Drum®
 Michelangelo Lupone, *Canto di madre* per computer, *Coup au vent* per tre SkinAct
 IDEAZIONE Laura Bianchini, Michelangelo Lupone; STRUMENTI AUMENTATI
 FEED-DRUM®, SKINACT Philippe Speisser; LIVE ELECTRONICS Silvia Lanzalone;
 Biennale Musica; Teatro alle Tese

Un viaggio alle radici del suono in cui si parte dalla percussione, intesa come molteplicità di declinazioni, per ritornare a forme primigenie della materia sonora, ma anche un addentrarsi nella produzione del suono attraverso un uso geniale e *in progress* dell'elettronica, scavando alle origini del "rumore" e della sua percettibilità.

Già nel titolo le intenzioni di Michelangelo Lupone e Laura Bianchini, fondatori di quel pilastro della sperimentazione musicale che è il CRM – Centro Ricerche Musicali – sono evidenti; «Le chant de la matière» definisce perfettamente il perimetro, amplissimo, entro il quale il CRM si muove e che qui trova sua piena espressione nei quattro pezzi proposti da Lupone e Bianchini in un programma di esemplare simmetria fra elettronica e percussioni aumentate e in unione con un percorso visuale che, illuminando gli strumenti aumentati presenti in scena, un Feed-Drum® e tre SkinAct, inquadra ulteriormente la natura del suono stesso che si fa colore e viceversa, in un processo di osmosi sensoriale.

In prima esecuzione assoluta Laura Bianchini propone la versione per computer di *Luna doppia*, che, nei suoi nove minuti di suoni diafani ma densi e infinitesimi slanci dinamici nei quali la gravidanza dell'evocazione è costantemente presente, parla di luce fuggevole che si riflette su una superficie mobile e mutevole. Il computer si fa mezzo e fine nelle mani di Silvia Lanzalone. In *Terra* (2017), composto dalla Bianchini su commissione del Festival Aujourd'hui Musique di Perpignan, il Feed-Drum® assurge a strumento globale attraverso cui sperimentare con contatti differenti i limiti estremi della membrana in vibrazione. Philippe Speisser, eccelso percussionista, mostra, anche grazie a uno schermo che rimanda al pubblico una ripresa dall'alto dello strumento, la costruzione stessa del

suono. Il Feed-Drum® è accarezzato in tutta la sua superficie con un panno rosso, colore tutt'altro che casuale, percosso con dita e bacchette seguendo un disegno che riporta alle notazioni musicali antiche ma anche alla pittura, il tutto a produrre un suono di primitiva intensità e al contempo proiettato in una dimensione futura. Una poetica complessa fa da filo conduttore a *Canto di madre* (1997) di Michelangelo Lupone. Suoni liquidi, ritmi di nenie infantili, una tavolozza sonora ricca di colori ora decisi ora tenuissimi, che entrano in punta di piedi nella percezione dell'uditorio per dilagare improvvisi a creare sensazioni di totale straniamento.

Pezzo forte del programma il monumentale *Coup au vent* (2015), in cui Lupone, complice Speisser e una regia del suono calibratissima, supera il concetto stesso di percussione, trasformando i tre SkinAct, che cambiano colore, grazie alla mutevole e pregnante retroilluminazione delle membrane, in strumenti capaci di sonorità polimorfe, in cui percosso e percussore si scambiano i ruoli fino a divenire un unicum. Speisser si fa a sua volta strumento in una performance che diviene danza e rito. La ricerca qui veleggia alta in un percorso di esemplare e coinvolgente circolarità, che parte dal suono primo e che a esso ritorna dopo un percorso affabulante di elaborazione, variazione e riproposizione.

Pubblico concentrato e partecipe, successo pieno e meritatissimo.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 13 ottobre 2019)

Giuseppe Verdi, *Macbeth*

INTERPRETI Luca Salsi, Vittoria Yeo, Simon Lim, Marcello Nardis, Stefano Secco; DIRETTORE Myung-Whun Chung; REGIA Damiano Michieletto; SCENE Paolo Fantin; COSTUMI Carla Teti; Teatro La Fenice

Per Shakespeare, e Verdi lo assolutizza scrivendo la sua opera irrinunciabile, *Macbeth* è una tragedia classica. Il protagonista è un uomo, di suo non abbastanza malvagio, che il fato (le streghe e la Lady sposa sua) spingono a essere assassino per «voluttà del soglio». Per Damiano Michieletto che firma, a servizio dell'elevata lettura musicale di Myung-Whun Chung, l'avvincente *Macbeth* inaugurale della Fenice, conta di più la ferita non rimarginata della perdita d'una figlia. La "paternità negata" – tema per altri versi, e opere, ossessionante in Verdi – in Shakespeare è accennata; nel bellissimo spettacolo domina come la chiave per condividere le tortuosità umanissime del protagonista. Di qui le moltiplicate figure infantili che in scena controbattono l'inesorabile pragmatismo "politico" della Lady e danno corpo all'assillo di Macbeth per-e-contro i bambini: nunzi dei vaticini e di affetti (im)possibili. Un nemico-ostacolo da rimuovere.

L'idea è notevole. Non eccentrica ma limitante. Sterilizza il testo a misura piccolo-borghese – dramma strindberghiano non tragedia sofoclea – minimizzando il «fantastico» preteso da Verdi e la violenza gratuita e metodica indotta dall'appetito di potere. Ma è messa in scena con coerenza e virtuosismo registico. Assillante e meno efficace se tende a "spiegare" tutto, la regia insegna cose nuove-vere e invoglia a pensare: infatti, pur di non farlo, parte del pubblico l'ha contestata.

In più Michieletto si fida della creatività della sua eccezionale squadra. Difficile desiderare da Carla Teti costumi più inquietanti per dare rilievo allo stato di larve morte-viventi delle streghe o alla finzione giuliva del cupo banchetto-brindisi, e s'imprime il segno scenografico rivelatore di Paolo Fantin. Sul palcoscenico vuoto, soggioga il gioco di medusoidi e giganteschi velari-placente in nylon, quasi una lattiginosa eco degli indimenticabili "respiri" di seta rosso-sangue di Luciano Damiani. Scorrendo sugli alti binari della scatola scenica scandita alle pareti di neon, i sipari si gonfiano e alitano: "quarta parete" ora semitrasparente ora traslucida che tutto rimescola e scandisce. Inghiottono e restituiscono le dita delle streghe e i pugni dei sicari; stracciati diventano sudario per gli uccisi che volti e abiti biaccati e minacciosamente sgocciolanti (bianco, qui, significa sangue e morte) predicono e computano.

L'ambiguità e gli sdoppiamenti non toccano l'interpretazione musicale. Al suo primo *Macbeth*, Chung lo concerta e dirige con la certezza che sia un gigantesco poema orchestrale. Fin dalla prima battuta del preludio il passo teatrale rimodella la drammaturgia verdiana per cui il dialogo Macbeth-Sicario suona come un inaspettato "grottesco shakesperiano" e «La luce langue» il vero cuore dell'opera. Più del sonnambulismo. Sonorità aggressive e tempi dilatatissimi cesellano i dettagli d'una scrittura d'autore ch'è avanzata e rifinita ma non *Otello* come quasi riesce a convincerci. Lascia la voglia di riascoltarlo da capo, subito. Nello spettacolo vocale la perfettibile ma sicura Vittoria Yeo è più intrigante del "solito" applauditissimo Luca Salsi. Poco mordente nel duetto ma poi rinfrancato è Simon Lim, adeguati Marcello Nardis e Stefano Secco. E bene il Coro, molto bene le signore-streghe nelle parti "elfiche", ma il «Patria oppressa» orientato in chiave quasi-brahmsiana da Chung alla prima non ha incassato un applauso.

Angelo Foletto («La Repubblica», 25 novembre 2018)

Sebastian Rivas, *Aliados*

INTERPRETI Nora Ptrocenko, Lionel Peintre; DIRETTORE Léo Warynski; Ensemble Multilatérale; REGIA Antoine Gindt; Biennale Musica; Teatro Goldoni

Biennale College

Ignacio e Jorge Ferrando, *El Sueño de Dalí en una noche de Picasso*

Sofia Avramidou, *Rodi, rodi! Morsicchia! La casina chi rosicchia?*

Elisa Corpolongo, *Tristofa*

Alvise Zambon, *Push!*

INTERPRETI vari; DIRETTORE Francesco Bossaglia; Ensemble Novecento dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Biennale Musica; Teatro Piccolo Arsenale

Negli ultimi due giorni della Biennale Musica il concerto dell'ottimo Quartetto Untref, argentino (ricordiamo i lavori di Gabriele Manca e Julio Estrada), si incuneava tra *Aliados* (2013) del franco-argentino Sebastian Rivas (1975), Leone d'argento, e i quattro lavori di Biennale College.

Aliados (Alleati, 2013), ben diretto da Léo Warynski con efficace regia di Antoine Gindt e ottimi interpreti, rievoca l'incontro (realmente avvenuto a Londra nel 1999) tra il generale Pinochet e Margaret Thatcher, che lo volle ringraziare per l'aiuto nella guerra delle isole Falkland/Malvine. Nel dialogo tra i due ormai lontani dal potere (e assistiti nella loro decadenza senile da un aiutante di campo e da una infermiera) i luoghi comuni enunciati con apparente pacatezza rivelano un agghiacciante cinismo, grazie anche agli interventi di un quinto personaggio dalla vocalità aggressiva e violenta. È un soldato argentino mandato al macello nella assurda guerra delle Falkland: lo vediamo subito, cadavere coperto da un lenzuolo, e la sua voce irata e disperata conferisce particolare intensità all'inizio dell'opera e ai momenti in cui ritorna. Nel delineare il cinismo dei due vecchi protagonisti la musica fa ampio uso di allusioni a linguaggi diversi (e talvolta di citazioni), sempre con una funzione drammaturgica evidente, con bravura ed efficacia, anche se forse è rimasto qualcosa di didascalico nell'impegno politico di *Aliados*, che suscita la massima adesione morale unita a un vivo interesse per i lavori più recenti di Rivas.

Il grottesco, o il comico surreale, era purtroppo il tema obbligato per i quattro brevissimi atti unici di Biennale College Musica: questo obbligo e il limite dei venti minuti di durata, uniti a ingenuità e inesperienza, rischiano di spingere a esiti banali o davvero improponibili. Tra i testi la proposta meno improbabile era forse la trovatina del gioco surreale con Dalí e Picasso di Ignacio e Jorge Ferrando (valorizzato dalla regia di Irene Di Lelio), che però si accontentavano di idee musicali vecchiotte e poco interessanti. Colpiva invece la musica della greca Sofia Avramidou (1988) nel gioco tra le voci leggere di Hänsel e Gretel e il piccolo ensemble (l'ottimo Ensemble Novecento di Santa Cecilia); ma bisognava ascoltarla prescindendo dalla maldestra ingenuità di testo e drammaturgia nella rivisitazione della celebre fiaba posta in rapporto con l'alienazione televisiva. E solo ignorando la concezione di *Tristofa* si potevano apprezzare le qualità musicali di Elisa Cropolongo (1992). Ci si domanda se non sarebbe meglio lasciare piena libertà, durate doppie e un tempo di elaborazione adeguato (più di un anno, non pochi mesi) per le prossime edizioni.

Paolo Petazzi («Amadeus», novembre 2018)

Claudio Monteverdi, *Vespro dell'Assunta*

DIRETTORE Marco Gemmani; I Solisti della Cappella Marciana; Basilica dei Frari

Il 19 maggio 1518 la grande pala dell'*Assunta* del Tiziano viene collocata dove ancora oggi si trova: alta sul Presbiterio, dietro l'Altare maggiore della veneziana Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari. Il 15 agosto del 1640, festa dell'assunzione di Maria, è eseguito qui il cosiddetto *Vespro dell'Assunta* di Claudio Monteverdi. «Pareva che s'aprissero le cateratte dell'harmonia celeste et ella diluviasse da i chori angelici», racconta un testimone del tempo.

L'occasione celebrativa appare dunque imperdibile e già un'ora prima dell'inizio una folla, molto composita, di veneziani e turisti, di devoti, appassionati

e curiosi, attende che il portale della Chiesa si apra. Ascoltare Monteverdi nel luogo dove la sua musica è risuonata e dove il Maestro è sepolto rimane emozione impareggiabile.

I Solisti della Cappella Marciana – 14 cantori, 2 violini, 1 tiorba, 1 organo, diretti da Marco Gemmani – prendono posto alla sommità del Coro dei Frati collocato al centro della navata mediana e dominato da due organi settecenteschi. Tutto è pronto per ascoltare quel *Vespro*, del quale non possediamo una edizione di riferimento e che viene qui ricostruito, con inevitabile arbitrarietà, scegliendo tra le musiche pubblicate postume nel 1650 dall'editore veneziano Alessandro Vincenti.

L'acustica della vastissima Chiesa è sfuggente, dispersiva; i cantori, riuniti lì in alto, sembrano aver sottovalutato il rischio. Le loro voci sono sovrastate dalla potenza dell'organo, mentre violini e tiorba si percepiscono a fatica. Intervallati da brevi episodi di Canto Patriarchino, diffuso un tempo tra i Patriarcati cristiani di Aquileia, Grado e Venezia, si susseguono, tra altri numeri del *Vespro*, *Laetatus sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem* a 5 voci, *Sancta Maria succurre* per 2 soprani, fino al conclusivo *Magnificat* a 8 voci e 2 violini. Ma diventa difficile distinguere un episodio dal precedente e dal successivo: il passo è concitato, le limpide entrate richieste dalla polifonia ai diversi registri vocali rimangono indistinte, mentre i solisti stentano a emergere e le differenze di dinamica e fraseggio sono penalizzate da una dizione confusa: «pareva che diluviasse da i chori angelici». Il pubblico inizia a smarrirsi, l'effetto di inebriante suggestione che si raggiunge quando le voci si rincorrono e si fondono nello spazio rimane un desiderio insoddisfatto.

Al di là della circostanza non felice, è tempo di interrogarsi sullo stato di salute delle cappelle musicali che operano nei nostri principali luoghi di culto, eredi di una tradizione oggi raramente riconoscibile.

Sandro Cappelletto («Classic Voice», ottobre 2018)

Rossini, *Semiramide*

INTERPRETI Jessica Pratt, Teresa Jervolino, Alex Esposito, Enea Scala; DIRETTORE Riccardo Frizza; REGIA Cecilia Ligorio; SCENE Nicolas Bovey; Teatro La Fenice

La *Semiramide* di Rossini aveva avuto a Venezia la prima rappresentazione nel 1823, e a Venezia è tornata in edizione integrale come ultimo spettacolo della stagione: tra le proposte per ricordare i 150 anni dalla morte era questa in Italia la più impegnativa. Con la *Semiramide* Rossini si era congedato dai teatri italiani e l'aveva concepita come una grandiosa sintesi, in cui, lasciandosi alle spalle le sperimentazioni più ardite degli anni napoletani, sembrava ritornare a una articolazione più tradizionale, con una grande sinfonia, sei arie e quattro duetti accanto ai vasti blocchi della introduzione e dei due finali d'atto. L'ascolto integrale dell'opera (che dura circa 4 ore) fa comprendere la straripante ricchezza musicale e il carattere monumentale delle architetture costruite da Rossini in ognuno dei pezzi, che offerse, almeno dal punto di vista formale, modelli imprescindibili

a tutti i compositori italiani fino a metà del secolo XIX. Affascinante è la complessità dell'atteggiamento del compositore di fronte a una materia drammatica cupa e incandescente (tra rimorsi, angosce, lotte per il potere e speranze d'amore, con un potenziale incesto e un matricidio inconsapevole voluto dal destino) di cui accoglie con rara intensità molteplici stimoli senza tradire l'equilibrio delle grandiose strutture che ha concepito.

Ciò rende particolarmente difficile il compito del direttore d'orchestra, che Riccardo Frizza ha saputo affrontare in modo non sempre del tutto persuasivo, perché la sua energia non era talvolta immune da una certa pesantezza, ma con esiti di buon livello nel delineare e sostenere il vasto respiro dell'insieme. I protagonisti vocali erano in complesso il punto di forza dell'allestimento, soprattutto l'Arsace di Teresa Jervolino, davvero impeccabile, in particolare nei momenti più voluttuosi della sua vocalità, e il sinistro (a volte fin troppo caricato) Assur di Alex Esposito, memorabile nella stupenda scena (degnata di Macbeth) in cui crede di vedere il fantasma di Nino. Jessica Pratt non ha forse la voce per una Semiramide ideale; ma padroneggiava con sicurezza la sua impervia parte. Il tenore Enea Scala era un Idreno disinvolto e spericolato, stilisticamente un po' sommario. Simon Lim (Oroe) e Marta Mari (Azema) completavano validamente la compagnia.

La regia di Cecilia Ligorio aveva il pregio della sobrietà, ma restava un poco generica, incerta tra naturalismo e astrazione nel poco significativo impianto scenico fisso di Nicolas Bovey.

Paolo Petazzi («Amadeus», dicembre 2018)

Verbania

Johann Strauss figlio/Arnold Schönberg, *Kaiserwalzer* op. 437

Johann Strauss figlio/Alban Berg, *Wein, Weib und Gesang* op. 133

Johann Strauss figlio/Anton Webern, *Schatzwalzer* op. 418

Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire* op. 21

VOCE RECITANTE Maddalena Crippa; DIRETTORE Nuno Coehlo; TAVOLE ORIGINALI Massin; DIREZIONE ARTISTICA e REALIZZAZIONE MULTIMEDIALE Benedetta Saglietti e Valentina Manchia; Stresa Festival; Il Maggiore

Massin è un artista francese, un grafico e tipografo geniale che tra le sue benemeritenze ha l'aver ideato la veste inconfondibile della collana Folio delle edizioni Gallimard, di cui è stato direttore artistico, e di aver collaborato nientemeno che con Raymond Queneau per gli *Exercices de Style* e i *Cent Mille Millions de Poèmes*, oltre ad aver realizzato un'edizione memorabile della *Cantatrice Chauve* di Eugène Ionesco. Infaticabile sperimentatore, Massin (il cognome è diventato il suo pseudonimo), ha affrontato anche la musica e l'ha fatto con un testo capitale del Novecento, il *Pierrot Lunaire* op. 21 composto da Arnold Schönberg nel 1912. Il libro che ne ha tratto ha avuto una gestazione di quarant'anni e sei differenti versioni, arrivando a compimento nel 2007. Due giovani studiose, la storica della musica e germanista Benedetta Saglietti e Valentina Manchia, dottore di ricerca in semiotica ed esperta delle dinamiche di interazione tra verbale e visivo, hanno avuto l'idea di realizzare uno spettacolo che mostrasse le tavole di Massin scorrere in contemporanea con l'esecuzione della partitura schönbergiana.

Scritto per voce e ristretto gruppo di strumenti, *Pierrot Lunaire* è uno dei primi lavori atonali (o pantonali, per usare il termine preferito dal compositore) mai composti e mette in musica ventun poesie del belga Albert Giraud nella traduzione tedesca di Otto Erich Hartleben. Protagonista è il malinconico poeta Pierrot, che espone i propri mutevoli stati d'animo riferendosi in continuazione alla pervasiva presenza della luna. Per la prima volta, Schönberg adotta qui lo *Sprechgesang*, in cui il parlato si fonde con il canto, e l'interpretazione di *Pierrot Lunaire* è stata volta a volta affidata ad attrici o a cantanti liriche: un'edizione di riferimento diretta da Pierre Boulez vede protagonista il soprano Christine Schäfer, mentre l'interprete della prima berlinese del 1912 fu Albertine Zehme, sia cantante sia attrice, che aveva commissionato il lavoro; Schönberg scelse poi un'altra cantan-

te e attrice, Erika Stiedry-Wagner, per una registrazione che si può ascoltare su YouTube. La scelta dell'interprete vocale è quindi libera (potrebbe essere anche un uomo), l'importante è che sia rispettata la prescrizione del compositore: nello *Sprechgesang* «deve essere ben chiara la differenza tra il parlare comune e un parlato che operi in una forma musicale». Una differenza che è apparsa davvero ben chiara nell'interpretazione di Maddalena Crippa, che in uno degli ultimi appuntamenti dello Stresa Festival ha proposto il lavoro di Schönberg, Massin, Saglietti e Manchia in prima esecuzione assoluta, con lo Stresa Festival Ensemble efficacemente diretto da Nuno Coehlo.

La serata del 31 agosto, intitolata «Mettila una sera al cabaret», proponeva in apertura tre valzer di Johann Strauss figlio, il *Kaiserwalzer* op. 437, *Wein, Weib und Gesang* op. 333 e lo *Schatzwalzer* op. 418 nelle versioni approntate rispettivamente da Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. In una sede dall'estetica e dalla funzionalità piuttosto discutibili, il centro multifunzionale Il Maggiore di Verbania, si è poi assistito al *Pierrot Lunaire* in presenza, tra l'altro, dello stesso Massin, vispo novantatreenne molto partecipe. Le sue tavole, che sono state proiettate in sincrono con la musica, consistono in una trascrizione tipografica del testo cantato, dove l'altezza delle note è indicata dal colore dei caratteri (le più acute sono in giallo chiaro e le più basse in porpora), la durata dalla lunghezza della sillaba, mentre l'intensità della voce dallo spessore della scrittura; le tavole sono arricchite anche da immagini di stile espressionista fortemente rielaborate. Mentre i responsabili della sincronizzazione svolgevano in modo lodevole il loro non facile compito, Maddalena Crippa ha dominato il palcoscenico con la sua tempra da protagonista, mettendo in gioco una gestualità evocativa, una musicalità genuina e una vasta e mutevolissima gamma di sfumature, accenti, inflessioni, dal falsetto al parlato più grave, in una tavolozza vocale che si specchiava in quella tipografica. Alla fine, molti applausi da parte del pubblico, avvinto da uno spettacolo singolare, raffinato, molto godibile, che merita senz'altro di essere riproposto.

Patrizia Luppi (www.lesalonmusical.it, 6 settembre 2018)

Verona

Brad Mehldau, *Three pieces after Bach*

PIANOFORTE Brad Mehldau; Teatro Ristori

Bach è l'Alfa e l'Omega. La serata comincia da lì: Preludio in do diesis maggiore dal primo Libro del *Clavicembalo ben temperato*, suonato tale e quale è scritto, con la sua melodia ondeggiante ma ben ancorata ad alcuni rassicuranti riferimenti armonici; e finisce lì: Fuga in la minore dal secondo Libro, ugualmente in purezza, con quel piccolo tema di quattro note che rimbalza e s'impenna come un'affermazione di principio, un motto, un "credo". Nel mezzo, un'ora e mezzo di musica durante la quale Brad Mehldau ha confermato di essere forse il protagonista più sofisticato e colto della scena jazzistica internazionale. *Three pieces after Bach* – questo il titolo del concerto, che ha avuto al Teatro Ristori di Verona la sua prima nazionale, seguita da solo altre due serate italiane a Torino e Roma – è un progetto di meditazione ambiziosa non tanto nella sua impalcatura generale (sempre più spesso il mondo del jazz si confronta con quello della "classica"), quanto nel rapporto fra i presupposti analitici e quelli creativi. Questi tre pezzi – Rondò, Ostinato e Toccata – finiscono infatti per rappresentare una sorta di distillato dell'estetica di Mehldau oggi, in quanto autore. Derivano "da" Bach, arrivano "dopo" Bach. Hanno un'indubbia aria di famiglia rispetto al capolavoro, ma ne sono anche lontani, per come vengono sviluppati i presupposti contenuti in nuce nel grandioso monumento per la tastiera della prima metà del Settecento. Tengono conto di una storia che attraversa il secolo romantico (particolarmente caro al pianista americano), ma anche quello del jazz e delle sue rifrazioni multiple, senza dimenticare la complessa modernità del XX secolo.

Il quarantasettenne interprete di Jacksonville, Florida (peraltro di casa in Europa), non è "solo" un pianista jazz, ma un creatore di mondi musicali complessi, nei quali ogni volta il colore del suono, la sua dimensione melodica e la sua caratura armonica sono elementi primordiali e insieme punto di arrivo, in una creatività circolare, sorvegliata e insieme esuberante, sofisticata e vagamente introversa. Nel confronto con la dottrina e l'invenzione bachiana, il suo processo creativo sembra mettere a fuoco inizialmente solo pochi elementi costitutivi ma subito li riallinea secondo un ordine nuovo, e li moltiplica incessantemente. Può essere l'impulso ritmico del Preludio in do diesis, spostato in tempi dispari e in

collocazioni subalterne, fino a diventare l'elemento ripetitivo del Rondò fuori posizione, mentre l'armonia si spinge in territori ricchi di asperità. Oppure il singolare elemento in sei note uguali ripetute che chiude il soggetto della Fuga in sol minore, che dopo la lettura in versione originale immediatamente si trasforma nel basso ostinato di una sorta di variazione integrale spiraliforme, capace di spostare le coordinate "cartesiane" del contrappunto per inglobarle in un discorso unificato dal "pedale" eppure inesorabilmente in allontanamento dal centro focale del rigore bachiano. Oppure, infine, la ricchezza della vasta, complessa e magistrale pagina intitolata *Toccata*, che fa del leggero *walking bass* sotto la rarefatta invenzione melodica del Preludio in re minore (primo Libro) il punto di partenza per una formidabile incursione nella natura del suono pianistico. Qualcosa che non esalta solo il germe ritmico dell'originale ma si distende a tratteggiare piani coloristici in mutazione, sorretti da armonie inclusive e dinamiche, in continuo sottile divenire. In ogni caso, originalità, studio e rispetto per il magistero bachiano costruiscono insiemi diversi, svelano prospettive nascoste, rivelano paesaggi sonori insospettabili.

Quasi per esaltare la complessità del pensiero musicale "fissato" in queste partiture (il disco intitolato *After Bach* – edizioni Nonesuch – amplia il ventaglio dei "confronti" offerti dal vivo), in concerto Mehldau costruisce intorno a questa musica un percorso improvvisativo originale. Le tre improvvisazioni ascoltate al Ristori parlavano ovviamente lo stesso linguaggio del progetto generale, ma in certo modo regalavano un plusvalore proprio nello scarto inventivo di immediato appeal, che un jazzista anomalo come Mehldau altrove sembra concedersi con parsimonia. In questo caso, poi, il sapore dell'ascolto derivava anche dal confronto che l'esecutore continuamente rinnova con la tastiera e le sue diverse regioni espressive. Ne è uscito un Bach visto più da vicino, ma ne è uscito anche un Mehldau più estroverso e comunicativo. E non è un caso che l'ultima improvvisazione si sia annidata fra il Preludio e la Fuga in la minore (secondo Libro) affermando definitivamente la natura di un gesto creativo-esecutivo che "discende" da Bach ma ne rappresenta anche un presupposto, una sorta di ideale introduzione.

Il Ristori era gremito di un pubblico forse inizialmente un po' circospetto, poi sempre più coinvolto e infine definitivamente riscaldato dal ricco apparato di bis, tre pezzi del Mehldau più "tradizionale", meno sperimentale e più accattivante, ugualmente lucido e profondo, comunque dedito all'esaltazione dell'universo chiamato pianoforte. Conclusione fra le ovazioni.

Cesare Galla (www.vvox.it, 17 febbraio 2018)

Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*

INTERPRETI Francesca Tiburzi, Elia Fabbian, Sung Kyu Park, Romano Dal Zovo, Andrea Giovannini; DIRETTORE Francesco Ivan Ciampa; Orchestra e Coro dell'Arena di Verona; REGIA Graham Vick; SCENE Andrew Hays; COSTUMI Kimm Kovac; MOVIMENTI MIMICI Ron Howell; LUCI Giuseppe Di Iorio; Teatro Filarmonico

A rivederla oggi al Filarmonico di Verona, sette anni dopo il debutto, la messin-scena della *Manon Lescaut* pucciniana curata da Graham Vick fornisce l'ennesima conferma della statura del regista inglese, lucido e impietoso come nessun altro nel dipingere la durezza e la cattiveria che governa le vicende umane quando una regola, qualunque regola, viene infranta. Non s'era mai vista una Manon così "innocente" nel voler conciliare l'inconciliabile – passione d'amore e ambizioni sociali –, che paga in modo tanto esemplare le proprie "colpe". Talmente esemplare – muore di stenti in una discarica – che lo spettacolo assume proprio la forma di una dura lezione morale alla quale i discenti di un college dovranno assistere. Un gesto poetico – la "studentessa" che getta una stella filante sul cadavere di lei – non riscatta il male del ricatto, del possesso, del potere. Lascia però un barlume di speranza. Duro, acido, esemplare a sua volta ma anche commovente è questo spettacolo. Permanentemente contemporaneo.

Si squaderna però in una veste esecutiva modesta, perché Francesco Ivan Ciampa la governa come se *Manon* fosse una *Cavalleria* come tante: sguaiata, pesante, veristica in quel modo in cui nemmeno le opere davvero veristiche si vogliono più ascoltare. Sta al direttore inoltre di correggere la vocalità generosa ma stilisticamente fuori registro di un tenore potenzialmente bravo come Sung Kyu Park, mentre Francesca Tiburzi svetta negli acuti ma fatica ad appoggiare il suono nei medi. Anche i coprotagonisti Elia Fabbian e Romano Dal Zovo non garantiscono il meglio. Comunque applausi.

Enrico Girardi («Corriere della Sera», 8 marzo 2018)

Antonio Vivaldi, *Juditha Triumphans*

INTERPRETI Marianne Beate Kielland, Rachel Redmond, Marina De Liso, Lucía Martín-Cartón, Kristin Mulders; DIRETTORE Jordi Savall; Le Concert des Nations, La Capella Reial de Catalunya; Teatro Ristori

«La vera felicità consiste sempre nella pace» canta suadente Giuditta a Oloferne, ma si sa come va a finire: appena quello si addormenta ubriaco, lei gli sfilta la spada e la usa per staccargli la testa dal collo, con destrezza insospettabile in una debole vedova. Il macabro trofeo sarà il simbolo della vittoria. Nel Settecento europeo, la pace era quella che si raggiungeva quando la parte "giusta" vinceva la guerra. E l'eroina biblica, per secoli icona della cultura occidentale fra pittura, letteratura e musica, era personaggio ideale se si avevano scopi più o meno velatamente patriottici (e politici), oltre che artistici. Così, a Venezia nell'anno di grazia 1716, nel pieno dell'ennesimo conflitto con il Turco, la storia esemplare di Giuditta si prestava magnificamente a essere adattata in versi latini dal poeta Giacomo Cassetti per un *Sacrum Militare Oratorium* affidato al genio musicale di Antonio Vivaldi e caratterizzato da trasparente significato allegorico. Ogni personaggio biblico (Cassetti si è premurato di specificarlo, alla fine) corrispondeva infatti a uno dei protagonisti di quelle vicende belliche. Giuditta, naturalmente, era la Serenissima Repubblica, Oloferne il sultano di Costantinopoli. Il testo di Cassetti non è preci-

samente la celebrazione di una vittoria, il che fra l'altro aumenta l'incertezza sulla datazione precisa della prima esecuzione, avvenuta (e questo è invece assodato) nel celebre Ospedale della Pietà dove Vivaldi prestava servizio come maestro di concerti. Dato che il coro finale si conclude – senza più allegoria – con parole che sono più che altro un auspicio («Sconfitto il barbaro trace / trionfi la Regina del mare / e, placata l'ira divina / Adria viva e regni in pace»), si può pensare che l'Oratorio sia stato scritto ed eseguito durante la Quaresima del 1716, quando le sorti della guerra non erano per nulla tranquillizzanti (dopo varie sconfitte, Corfù era stata cinta d'assedio). In questo caso, la prima esecuzione avrebbe avuto una funzione di sostegno del “fronte interno”, con lo scopo di fortificare gli animi e rassicurarli sull'inevitabilità della vittoria veneziana.

Durante l'estate di quell'anno, però, l'andamento del conflitto si rovesciò rapidamente a favore della Serenissima proprio a Corfù. Se l'esecuzione avvenne dopo questi fatti, cioè durante l'Avvento, la *Juditha* assunse il carattere di “rappresentazione metaforica” di una vittoria raccontata nei sacri testi. Ma questa ipotesi appare meno plausibile proprio per il carattere dei versi conclusivi di Cassetti. È certo invece, e singolare, il fatto che la riscoperta moderna di questa partitura, dopo un oblio durato oltre due secoli, avvenne in Italia (a Siena) nel 1941, nel cuore di un'altra guerra. Di nuovo l'allegoria si poteva intendere nel suo senso più evidente, come un auspicio di future vittorie. In quel caso, non sono mai arrivate.

Oggi, trascurando la bizzarra idea (arrivata nelle aule politiche regionali ma per ora stoppata) di chi vuole utilizzare l'ultimo coro dell'Oratorio come “base” per un inno ufficiale del Veneto di cui francamente non si sente alcun bisogno (mutate le parole in «Na bandiera, na lengoa, na storia»), la *Juditha Triumphans* vede come unico vincitore Antonio Vivaldi, che porta al trionfo l'estetica vocale e strumentale del Barocco musicale, in un tripudio di colori che può trovare l'unico appropriato parallelo nella grande pittura veneziana di quella stessa epoca.

Grandiosa partitura “d'effetto”, nata per stupire e affascinare un pubblico mai sazio di melodramma (e infatti «melodramma travestito» è stata definita), la *Juditha* richiede una particolare consapevolezza storica e filologica, sia per ricostruire il sontuoso affresco strumentale degli accompagnamenti orchestrali sia per ricreare in ambito vocale lo stile delle “putte” dell'Ospedale della Pietà (prime leggendarie esecutrici dell'Oratorio), che era poi la prassi esecutiva del teatro per musica di quell'epoca.

Da questo punto di vista, l'edizione dell'oratorio vivaldiano che al Teatro Ristori di Verona ha inaugurato la bella rassegna intitolata «Barocca» aveva tutto per risultare vincente.

Sul podio è salito Jordi Savall, riconosciuto “guru” della musica antica, in controllo di ogni dettaglio, energico e meditabondo fra sottili ed eloquenti sfumature dinamiche e di fraseggio, pronto ad afferrare la viola da gamba soprano per unirsi al consort di “viole all'inglese”, previsto da Vivaldi per accompagnare l'aria di Giuditta giunta al momento fatale. Sul palcoscenico si è fatto apprezzare il suo fedele ensemble, Le Concert des Nations, duttile e omogeneo nel dispiegare i colori della sbalorditiva panoplia di strumenti prescritti da Vivaldi, fra i quali il prodigioso salmoè dal suo-

no di tortora (e poi tiorbe, mandolino, flauti diritti, clarinetto, trombe, oboi, viola d'amore, organo...). Il coro era quello della Capella Reial de Catalunya a sbalzare sapidamente, in educatissime voci solo femminili (come a Venezia nel 1716), i pezzi d'insieme che il "prete rosso" usa per incorniciare l'azione.

E infine, a proscenio si è proposto un gruppo internazionale di soliste di assoluto livello, tutte stilisticamente impeccabili nel delineare il modo di cantare dell'epoca, come risulta da fonti e documenti: belcanto inteso come virtuosismo, sottigliezza espressiva, seduzione timbrica, fantasia e qualità negli abbellimenti prescritti per ogni da capo all'interno delle arie, immancabilmente tripartite.

Giuditta era il mezzosoprano Marianne Beate Kielland, capace di una dolcezza espressiva di bella qualità teatrale, non incrinata dalla sensazione di attenuata drammaticità e "peso" nei passaggi più tesi, ma complessivamente molto convincente nel colore ambrato del suo timbro. Un momento di straordinaria poesia musicale il suo dialogo quasi imitativo con il salmoè concertante nell'aria «Veni, mi sequere fida». Vagaus, servo di Oloferne, ha visto trionfare Rachel Redmond, soprano dall'agilità affascinante (svettante nella sua celebre aria di furore in sottofinale) e dalla gamma dinamica ed espressiva articolata con sapienza e sottolineata al meglio da fiati, colori e legato. Marina De Liso è stata un Oloferne di sorvegliata incisività, con una linea di canto di elegante forza comunicativa, mentre Lucía Martín-Cartón, timbro chiaro e raffinato, ha realizzato la parte della serva fedele di Giuditta, Abra, con solare sensibilità. Ieratica Kristin Mulders, che ha delineato con colore scuro e fraseggio accurato la parte di Ozias, allegoria del sommo pontefice. Tutti impeccabili gli strumentisti, sugli scudi il primo violino Manfred Kraemer, che ha imbracciato anche la viola d'amore, e Lorenzo Coppola, magistrale al salmoè.

Teatro esaurito da mesi, pubblico avvinto, alla fine trionfo per tutti.

Cesare Galla (www.lesalonmusical.it, 12 ottobre 2018)

Vicenza

Antonio Lotti, *Polidoro*

INTERPRETI Davide Giangregorio, Anna Bessi, Federico Fiorio, Danilo Pastore, Maria Elena Pepi, Luca Parolin, Patrizio La Placa; DIRETTORE Francesco Erle; REGIA Cesare Scarton; COSTUMI Giampaolo Tirelli; LUCI Andrea Grussu; Vicenza in Lirica; Teatro Olimpico

Le volute del destino si intrecciano a dar vita a esiti inaspettati, come se tutto fosse congiunto da legami invisibili eppure reali.

Nel 1983, a inaugurare il Festival Mozart in Italia, fu la prima esecuzione in tempi moderni del *Nascimento dell'Aurora* di Tomaso Albinoni; alla testa dei suoi Solisti Veneti era Claudio Scimone. A lui, che ha operato per quasi sessant'anni per il recupero e la diffusione del repertorio barocco, il Festival Vicenza in Lirica ha voluto dedicare la première del *Polidoro* di Antonio Lotti, che torna sulla scena a trecentoquattro anni dalla sua creazione al Teatro Grimani di Venezia.

Opera interessante il *Polidoro*, occasione per accendere, o meglio riaccendere, le luci su un compositore tanto celebrato in vita da destare invidie non indifferenti fra i colleghi suoi contemporanei, Benedetto Marcello in primis, quanto dimenticato ai giorni nostri.

Alla luce dei fatti le ragioni del successo dell'opera e del compositore, favorito del Principe Elettore di Sassonia, tra l'altro, sono perfettamente comprensibili. La musica di Lotti è rassicurante, facile all'ascolto, costruita su impianti armonici solidissimi e non manchevole di originalità, ma a tratti priva di quel guizzo mordace che invece caratterizza la produzione di altri suoi contemporanei. A Lotti difettano la "follia" di Vivaldi, la capacità di stupire di Albinoni, la teatralità di Händel; tutto corre sui binari di una placida discorsività, nella quale le arie di furore non sono così furenti e quelle di vendetta non eccessivamente vendicative. Il punto di forza sta nei recitativi e negli insiemi, questi sì strutturati con sapienza. Il libretto di Agostino Piovene poi è intrigante nella lingua ma farraginoso nella trama.

La rinascita del *Polidoro* è onorata da un'esecuzione musicale di primissimo ordine, una volta si sarebbe detta "discografica", a far principio dalla direzione impeccabile di Francesco Erle, che della partitura lottiana è revisore e autore della riuscita cifratura del basso continuo, affidato a cembalo, violoncello, tiorba e a un fagotto inaspettato e assai efficace.

Alla testa dell'Orchestra Vicenza in Lirica, Erle stacca tempi sempre appropriati a sottolineare al meglio la linea melodica a sostegno dei quali pone dinamiche stringenti e soluzioni ritmiche convincenti. Magnifico il lavoro sui recitativi.

Tutta da lodare la giovane compagnia di canto, a cominciare da Federico Fiorio, che nel *rôle-titre* creato all'epoca dal Senesino mostra di possedere una padronanza ammirevole della sua corda contratenorile unita a una linea di canto vellutata.

A lui contendono la palma gli altri due controtenenori in scena, ovvero Danilo Pastore, dalla voce percorsa da una maliosa vena notturna, nei panni di Deifilo e Luca Parolin, che disegna con bel fraseggio e agilità sicure Pirro, l'unico vero "cattivo" dell'opera.

Anna Bessi tratteggia un'Iliona dolente e insieme indomita mentre Maria Elena Pepi è Andromaca nobile e disperata.

Magnifiche le voci gravi: Davide Giangregorio – Polinestore – esibisce un fraseggio rigoglioso conferendo la giusta vena al personaggio, mentre Patrizio La Placa dà voce e corpo a un Darete autorevole.

Cesare Scarton firma una regia essenziale e rispettosa dell'Olimpico, lasciato saggiamente "nudo" e ulteriormente nobilitato dall'essenzialità del gesto scenico, che si richiama direttamente alla tradizione barocca e soprattutto dai meravigliosi costumi di Giampaolo Tirelli nonché dalle parrucche fantastiche di Alessio Aldini e dal trucco di Riccardo De Agostini. Il disegno di luci di Andrea Grussu latita nei primi tre atti ma diventa allusivamente intrigante nel quarto e nel quinto. Pubblico attento, applausi alla fine di ciascuna aria e successo pieno a conclusione di una bellissima serata di musica.

Alessandro Cammarano (www.lesalonmusical.it, 8 settembre 2018)

Giuseppe Verdi, *Falstaff*

INTERPRETI Ambrogio Maestri, Tassis Christoyannis, Eva Mei, Sylvia Schwartz, Laura Polverelli, Yvonne Naef, Xabier Anduaga, Francesco Pittari, Stuart Patterson, Giovanni Battista Parodi; DIRETTORE Iván Fischer; Budapest Festival Orchestra; À la c'ARTe Choir; REGIA Iván Fischer e Marco Gandini; IMPIANTO SCENICO Andrea Tocchio e Róbert Zentai; COSTUMI Anna Biagiotti; LUCI Tamás Bányai; Vicenza Opera Festival; Teatro Olimpico

Il praticabile di legno leggermente sollevato si allunga parallelo alla *frons scenae* del Teatro Olimpico fino all'altezza della Porta Regia, poi svolta e subito si biforca, inoltrandosi verso il lato sinistro del palcoscenico, quasi a disegnare una sorta di Y. A proscenio, una piccola pedana si sporge sulla platea, dalla quale è accessibile con ripide scalette. L'impianto scenico – se così vogliamo definirlo – è quello della produzione originale di questo *Falstaff*, nata nella capitale ungherese dalla collaborazione fra Budapest Festival Orchestra e Müpa, ma certo al cospetto della monumentalità palladiana fa un effetto particolare, diverso. Sembra quasi un suggerimento: le semplici strutture lignee del teatro elisabettiano calate dentro all'algido manierismo decorativo con cui nel 1585 il Rinascimento si congela

ripensando lo spazio teatrale degli antichi romani. Esperimento senza seguito, è ben noto, e per questo ancora più “sfidante” al giorno d’oggi.

La prova che negli ultimi anni attrae sempre più interpreti dell’opera è quella di calare il teatro per musica dentro uno spazio nato per un teatro di parola nel quale la musica era elemento implicito quanto ampio, secondo l’interpretazione che nel ’500 si dava della tragedia greca. Al proposito, è vero quello che si è premurato di chiarire Iván Fischer introducendo questa sua nuova avventura musicale legata all’Olimpico, il Vicenza Opera Festival realizzato insieme alla Società del Quartetto: all’inizio, negli anni in cui gli accademici vicentini pensavano al loro teatro coperto e “stabile”, le strade dell’opera e della prosa correvano parallele e vicinissime, s’intersecavano spesso, si condizionavano senza alcun problema di commistione fra generi. Oltre all’opera delle origini, quindi, il genere melodrammatico che più si attaglia “anche” all’Olimpico è quello in cui parola e musica più strettamente sono legate, a prescindere dall’epoca e dallo stile. Di qui la scelta del direttore ungherese: l’ultima opera di Verdi, *Falstaff*, sorpassa di colpo una tradizione formale (non solo italiana) plurisecolare, rinuncia alle forme chiuse, genera un flusso continuo di canto in conversazione (e in complessa sovrapposizione polifonica), lascia che la melodia emerga solo a tratti, quasi in controluce, affermandola a rimbalzo fra le voci e gli strumenti, lasciandola sospesa, intuitiva ma non meno accattivante. Qualcosa che non di rado riecheggia da un punto all’altro del meraviglioso meccanismo drammatico congegnato da Arrigo Boito intorno al personaggio di Shakespeare. Nata alla fine dell’800, è una partitura innovativa che guarda all’antico per trovare nuovi meccanismi di drammaturgia musicale.

Inserito nell’Olimpico, il sistema di praticabili importato da Budapest si è dimostrato miracolosamente congruo a una sorta di ampliamento dei piani rappresentativi, offrendo una buona soluzione per la sistemazione della complessa “macchina sonora” necessaria all’esecuzione, probabilmente mai sperimentata prima. Una parte dell’orchestra – gli archi – ha preso posto nelle “anse” delle passerelle; tutto il resto – legni, ottoni, arpa, timpani e grancassa – si è sistemato in platea, in pratica alle spalle di Fischer, che di fatto non aveva podio, ma una postazione spesso nel mezzo dell’azione. I personaggi gli giravano intorno (e talvolta lo chiamavano in causa, trovandolo sempre disposto a interagire, quasi a interloquire). La regia, firmata dallo stesso direttore insieme a un esperto di questo spazio come Marco Gandini, ha così potuto rendere ragione della dinamica inesauribile che muove i personaggi di questa “folle journée alla Verdi”, senza perdere granché negli effetti (che troppo spesso in quest’opera vengono puntati, sbagliando, sul farsesco) e guadagnando enormemente – e in maniera fascinosa – sulla “messa a fuoco” del meccanismo drammatico e del suo perfetto corrispondente musicale.

Il clou si è avuto nel terzo atto, quando l’orchestra non è stata solo la protagonista strumentale della notte delle burle incrociate e del «tutti gabbati», ma ha assunto un ruolo scenico preciso, con gli strumentisti agli archi che si sono trasformati in figuranti misteriosamente rilucenti (alcuni di loro si sono anche uniti al Coro À la c’ARTE istruito da György Philipp) e hanno fatto la parte di spiriti, folletti, elfi e compagnia burlante, con gli archetti branditi contro il grassone

sbeffeggiato e incorreggibile, nella famosa scena del «pizzica, stuzzica». Non fosse chiaro il messaggio, la stessa misteriosa Quercia di Herne intorno a cui l'opera trova la sua conclusione era una sorta di scultura componibile affollata di strumenti musicali più o meno "trasfigurati".

Come si capisce, la riuscita dello spettacolo dipendeva in parte notevole della qualità non solo musicale dell'orchestra, chiamata a una presenza scenica fondamentale oltre che a una "elasticità" esecutiva tale da farla andare oltre le difficoltà logistiche, con numerose parti chiamate a suonare solo intuendo il gesto del direttore. E riuscita piena è stata, con la Budapest Festival Orchestra sugli scudi per qualità timbrica, compattezza e articolazione degli insiemi, omogeneità complessiva. La sintonia con il direttore-fondatore Iván Fischer è parsa istintiva, profondamente musicale, eloquente. Uno strumento perfetto per la linea interpretativa di Fischer, improntata a una estroversa chiarezza di spirito mozartiano nei tempi e nelle dinamiche, ma anche a una densità di colore e di espressione capace di delineare bene la complessità dell'ultimo stile di Verdi. Su tutto, la virtuosistica precisione del fraseggio, lucida anche nei momenti più concitati, straordinaria nella trasparenza dell'ardua tessitura polifonica delle celebre fuga conclusiva, «Tutto nel mondo è burla».

La compagnia di canto (abbigliata spiritosamente dalla costumista Anna Biagiotti: anni Cinquanta le donne, stile popolare caricaturale per il protagonista) ha mantenuto quello che lo *standing* internazionale dei nomi prometteva, non senza il valore aggiunto dell'equilibrio, che non era così scontato nella presenza di tante stelle sulla scena. Ambrogio Maestri è oggi il Falstaff per antonomasia del mondo operistico e si è capito perché: piega la sua voce torrenziale a un'interpretazione sofisticata, ricca di sfumature fra il parlante e l'arioso, teatralmente e musicalmente esente dalla maniera, eppure capace di andare in profondità nella rassegnata cialtroneria, che è il carattere più autentico del formidabile personaggio inventato da Shakespeare e "adottato" da Verdi alla fine della sua carriera. Tassis Christoyannis ha disegnato il personaggio di Ford – marito che teme il tradimento coniugale – con vocalità di immediata efficacia drammatica, ricca di una risentita energia nella pienezza del suo timbro baritonale, mentre il tenore Xabier Anduaga ha affidato all'innamorato Fenton una linea di canto elegante ed espressiva. Intorno a loro, efficacemente paradossali, sorta di versante elisabettiano di certe maschere della Commedia dell'arte, si sono mossi con grande scioltezza i vari Francesco Pittari (Cajus), Stuart Patterson (Bardolfo) e Giovanni Battista Parodi (Pistola). Brillante ed equilibrato il quartetto delle voci femminili, con Eva Mei nei panni di un'Alice spiritosa e astuta, Laura Polverelli in quelli di una Meg Page di ben misurata ironia, Yvonne Naef a dare spessore alla parte di Quickly, senza mai andare oltre le righe della caratterizzazione, ma giocando bene tutte le carte vocali che Verdi le affida. Infine, ottima anche Sylvia Schwartz, una Nannetta sospirata e delicata, con acuti ben timbrati e morbidi.

Teatro al gran completo, numerosi applausi a scena aperta e alla fine accogliente trionfali, con conclusiva *standing ovation* indirizzata soprattutto, è parso, a Iván Fischer.

Cesare Galla (www.lesalonmusical.it, 12 ottobre 2018)

XXXVIII Premio della Critica Musicale “Franco Abbiati”

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

Milano, 14 aprile 2019. La commissione della 38esima edizione del Premio “Abbiati” (Alessandro Cammarano, Luca Della Libera, Paola De Simone, Andrea Estero, Carlo Fiore, Angelo Foletto, Enrico Girardi, Giancarlo Landini, Gianluigi Mattiotti, Gregorio Moppi, Carla Moreni, Alessandro Mormile, 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 2018

SPETTACOLO *La bohème* (Bologna, Teatro Comunale)

PREMIO SPECIALE *Fin de partie* di György Kurtág (Milano, Teatro alla Scala / Milano Musica)

DIRETTORE Antonio Pappano

NOVITÀ PER L’ITALIA *Richard III* di Giorgio Battistelli (Venezia, Teatro La Fenice)

REGIA Deborah Warner (*Billy Budd* – Roma, Teatro dell’Opera)

SCENE Leslie Travers (*Francesca da Rimini* – Milano, Teatro alla Scala)

COSTUMI Giuseppe Palella (*Orlando furioso* – Venezia, Teatro Malibran; *Giulietta e Romeo* – Martina Franca, Festival della Valle d’Itria)

SOLISTA Enrico Onofri

CANTANTI Federica Lombardi, Ildar Abdrazakov

INIZIATIVA MUSICALE *Ghislierimusica* (Pavia)

PREMIO “PIERO FARULLI” Caravaggio Piano Quartet

PREMIO “FILIPPO SIEBANECK” Max & Maestro



Spettacolo

La bohème (Bologna, Teatro Comunale)

direttore Michele Mariotti, *regia* Graham Vick

scene e costumi Richard Hudson, *luci* Giuseppe Di Iorio

Per la nuova, autentica lettura di Graham Vick, che ha restituito un tempo contemporaneo e insieme assoluto al teatro della giovinezza di Puccini in sinergia con scene, costumi e luci, e l'ha consegnato a una ideale squadra bohémienne, con le voci di Mariangela Sicilia, Francesco Demuro, Matteo Lippi, Nicola Alaimo, Sergio Vitale, intrecciato in perfetto dialogo con la concertazione analitica e sfaccettata di Michele Mariotti, nello spettacolo di apertura di stagione.



Premio speciale

Fin de partie di György Kurtág (Milano, Teatro alla Scala / Milano Musica)

Portati a termine dopo una lunghissima gestazione, le «Scene e i monologhi da *Fin de Partie* di Beckett», prima opera di teatro musicale di György Kurtág, sono uno dei raggiungimenti più alti del suo percorso artistico. La trama sensibilissima di ombre sonore e sfingei impulsi timbrici tenuti in sofisticato e miracoloso equilibrio tra sensi poetici e musicali caratterizza una partitura capitale che il Teatro alla Scala, e il suo sovrintendente, hanno avuto il merito di portare in scena dispiegando eccezionali sforzi artistici e produttivi, e in virtuosa collaborazione con Milano Musica che ha programmato un festival monografico coinvolgente e imprescindibile intorno alla storica “prima”.



Direttore
Antonio Pappano

Per il “Progetto Bernstein” con i complessi artistici dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in occasione del centenario della nascita dell’autore. Per aver restituito al pubblico l’idioma tutto particolare di *West Side Story* con autorevolezza e profonda adesione a un linguaggio nel quale convergono tradizioni e stili diversi, grazie anche alla profonda sintonia maturata con l’orchestra e il coro.



Novità per l'Italia

Richard III di Giorgio Battistelli (Venezia, Teatro La Fenice)

Nella bellissima rappresentazione che l'ha fatta ascoltare in Italia a tredici anni dal debutto, *Richard III* di Giorgio Battistelli si è confermata una delle sue opere migliori. Nata dall'intenso rapporto con la tragedia di Shakespeare nella magistrale riduzione di Ian Burton, con un linguaggio aperto a soluzioni diverse, dove tra l'altro era impressionante e affascinante la scrittura orchestrale; risolutiva nel creare un clima di opprimente cupezza e nel conferire all'angoscioso incalzare degli eventi una serrata continuità, in magnifica corrispondenza con l'intensità, la rapidità e l'essenzialità dello spettacolo di Robert Carsen.



Regia

Deborah Warner (*Billy Budd* – Roma, Teatro dell’Opera)

Per la regia del *Billy Budd* di Britten rappresentato all’Opera di Roma, in cui Deborah Warner ha saputo conferire profondità psicologica e umana ai personaggi delineati dalla musica, trasformando in pura poesia il realismo di un allestimento straordinario e moderno dalla potenza evocativa quasi shakespeariana: una parabola laica sul bene e il male che conserva tratti di ambiguità e universalità dell’esperienza umana.



Scene

Leslie Travers (*Francesca da Rimini* – Milano, Teatro alla Scala)

Nelle scene della *Francesca da Rimini* di Zandonai al Teatro alla Scala, tra richiami allo Jugendstil e al Medioevo “cortese”, Leslie Travers rappresenta con efficacia l’annientamento dell’amore che soccombe alla violenza ferrigna della torre irta di cannoni. Gli echi dannunziani come la statua muliebre del Vittoriale e il relitto del biplano del volo su Fiume rimandano a un ulteriore omaggio al testo letterario, sottolineando allo stesso tempo l’azione e la musica.



Costumi

Giuseppe Palella (*Orlando furioso* – Venezia, Teatro Malibran; *Giulietta e Romeo* – Martina Franca, Festival della Valle d'Itria)

Nell'*Orlando furioso* al Teatro Malibran di Venezia e nel *Giulietta e Romeo* al Festival della Valle d'Itria Giuseppe Palella ha dimostrato la sua cifra di costumista geniale, capace di affabulare attraverso uno studio acuto del dettaglio in cui la forma diviene sostanza. Se nell'opera vivaldiana il Settecento incontra il liberty in un tripudio di colori, nel dramma di Vaccaj emerge la maestria nell'uso del nero in ogni sua più riposta declinazione, cogliendo la natura più intima delle due opere.



Solista

Enrico Onofri

Virtuoso del violino – tanto da solista, quanto da maestro concertatore e didatta – Enrico Onofri rappresenta l'ideale prosecuzione della scuola violinistica italiana compresa tra Corelli e Paganini. La sua assidua attività concertistica internazionale, in Italia per esempio all'Oratorio del Gonfalone di Roma e al Festival Purtimiro di Lugo di Romagna, coniuga lo studio e la pratica delle prassi esecutive storiche con un senso di artificio e naturalezza capaci di riportare in auge l'antico concetto di "sprezzatura".



Cantante

Federica Lombardi

Fiordiligi nel *Così fan tutte* al Teatro Regio di Torino, Contessa nelle *Nozze di Figaro* al Teatro dell'Opera di Roma e Donna Anna nel *Don Giovanni* al Teatro Comunale di Bologna, il giovane soprano Federica Lombardi si è messa in luce come interprete mozartiana di riferimento, per il nobile rigore dello stile, la morbida linea vocale e la pastosa malia timbrica.



Cantante
Ildar Abdrazakov

Timbro di basso di singolare bellezza, Ildar Abdrazakov ha messo al servizio del canto verdiano la sua voce preziosa nel timbro, morbida nell'emissione, sicura in tutta la gamma, sostenuta da una tecnica eccellente. La dizione nitida e scandita, il fraseggio incisivo, lo stile nobile, l'affascinante presenza scenica sono apparsi evidenti nel Silva dell'*Ernani* e nel ruolo del titolo dell'*Attila* che ha interpretato con pieno successo al Teatro alla Scala.



Iniziativa musicale
Ghislierimusic (Pavia)

Per la qualità e molteplicità delle iniziative nel campo della ricerca, produzione e diffusione della musica storicamente informata – di cui dice la nuova intestazione Centro di Musica Antica della Fondazione Ghislieri – che hanno saputo combinare l'elevato profilo artistico e la competenza scientifica operata attraverso l'impegno discografico e concertistico di coro e orchestra, le ramificate attività didattiche e vivaci proposte programmatiche ben inserite e riconosciute internazionalmente.



Premio "Piero Farulli"
Caravaggio Piano Quartet

Federico Piccotti *violino*
Matteo Mizera *viola*
Daniel Mizera *violoncello*
Bernat Català Rams *pianoforte*



Premio “Filippo Siebancek”

Max & Maestro

Per l’intelligenza e la pertinenza con cui autori, sceneggiatori e realizzatori hanno lavorato sul linguaggio del cartone animato per accendere nei piccoli spettatori la passione per la grande musica; assecondando le logiche ma nobilitando le funzioni del collaudato genere di intrattenimento. Con testi e dialoghi mutuati dal pensiero sulla musica del “Maestro” Daniel Barenboim, e gli ascolti selezionati da Luca Ciammarughi ben gestiti nella trama narrativa dei cinquanta episodi, la serie televisiva ideata da Piero Maranghi, Giorgio Welter e Agathe Robilliard, a cui hanno aderito tra gli altri le tv pubbliche italiana e francese, è un esempio eccellente delle potenzialità formative e didattiche della televisione.

Associazione Nazionale Critici Musicali

Iscritti al 18/05/2019

Airoldi Elsa	Fiore Carlo	Mulas Francesca
Ascoli Dario	Foletto Angelo	Musiani Ivana
Balloy Gabriele	Foresio Dino	Nardelli Stefano
Bardelli Fabio	Fornaro Giovanni	Patera Sara
Bazzano Alberto	Franchi Susanna	Pennisi Giuseppe
Bellingardi Luigi	Fumarola Gabriella	Percivaldi Elena
Benzing Gianmario	Galla Cesare	Petazzi Paolo
Bizzarini Marco	Gallarati Paolo	Ragni Stefano
Boaretto Danilo	Gangale Daniela	Riccio Giancarlo
Brighenti Lucia	Gasponi Alfredo	Rigolli Alessandro
Brena Antonio	Gervasoni Giorgio	Romanelli Alessandro
Brusotti Roberto	Gherbitz Claudio	Rosasco Edwin
Bullo Paolo	Girardi Enrico	Saccenti Edoardo
Buscatti Lodovico	Guggino Giuseppe	Salerno Gildo
Cammarano Alessandro	La Face Giuseppina	Saponaro Francesco Arturo
Campagna Emilia	Landini Giancarlo	Sassanelli Fiorella
Campogrande Nicola	Lanfossi Carlo	Satragni Giangiorgio
Cantù Alberto	Lazzari Marilisa	Sbisà Nicola
Capitoni Federico	Locatelli Paolo	Sclocchis Luisa
Cappelletto Sandro	Lo Surdo Valentina	Scuderi Biagio
Cavicchi Adriano	Luppi Patrizia	Segalla Luca
Cella Carlo Maria	Luraghi Silvia	Sguben Nicoletta
Cella Franca	Malasoma Ugo	Smdalone Antonio
Celletti Virgilio	Mariani Mauro	Tamburi Valentino
Chieco Franco	Margarone Salvo	Tessitore Floriana
Chierici Luca	Martucci Eraldo	Tommasi Alessandro
Ciola Monique	Mastropietro Alessandro	Toschi Davide
Dalò Giovanni	Mattietti Gianluigi	Tripputi Daniela
Della Libera Luca	Mazzotta Francesco	Tozzi Lorenzo
Del Nista Roberto	Messinis Mario	Tripaldi Miriam
De Serio Adriana	Minardi Gianpaolo	Vernazza Ruben
Di Vincenzo Paolo	Minervini Josè	Viazzo Massimo
Dolfini Pierachille	Monge Simone	Vitale Walter
Domenici Lisa	Monteverdi Patrizia	Vitali Carlo
Esterio Andrea	Moppi Gregorio	Zegna Massimo Rolando
Ferrario Carlo	Moreni Carla	Zurletti Michelangelo
Fertonani Cesare	Mori Roberto	
Festa Fabrizio	Mormile 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 65, 75, 123
Abbado, Daniele 100-101, 136
Abbado, Roberto 101-102, 104
Abbé d'Aubignac 179
Abbondanza, Roberto 156
Abdrazakov, Ildar 73-74, 81-82
Abel, Yves 107-108
Abete, Raffaele 26-27
Adami, Filippo 28-29
Addis, Phillip 129-130, 132
Akhmetshina, Aiugul 135-136
Alaimo, Nicola 18-19
Albenori, Riccardo 53
Alberghini, Simone 163-164
Albinoni, Tomaso 178-180, 200
Albonetti, Marco 172-173
Aldini, Alessio 201
Alessandrini, Rinaldo 48, 146-147, 159
Alexeeva, Arina 105
Altman, Zachary 183
Altomare, Giuseppe 40-41
Álvarez, Carlos 163, 165-166
Amati, Manuel 148-149
Amè, Sabrina 156
Andersson, Magnus 125
Andrade, Suzanne 133
Andrin, Eugénie 146
Andsnes, Leif Ove 151-152
Anduaga, Xabier 15, 17, 106-107, 201, 203
Anfossi, Pasquale 179
Angelicchio, Francesca 55
Angius, Marco 29-30, 143
Anile, Francesco 34-35
Anselmi, Antonio 186
Antico, Elisabetta 40, 136
Antognetti, Paolo 88, 183
Antonie, Martiniana 106
Antonioni, Michelangelo 139
Antoniozzi, Alfonso 46-47
Architto, Tia 135-136
Arciuli, Emanuele 115
Ardolino, Maria Chiara 140
Arduini, Alessio 85-87, 133-134
Argerich, Martha 14
Argese, Francesco 55
Armellini, Carlo 41
Armstrong, Kit 21-22
Armstrong, Neil 118
Aronica, Roberto 19-20, 72
Arrau, Claudio 69
Arzilli, Alessio 52, 55
Ascioti, Francesca 55-56
Atxalandabaso, Mikeldi 154, 156
Auden, Wystan H. 116
Audi, Pierre 78-80
Auguin, Philippe 100-101
Avramidou, Sofia 189-190
Ayroldi, Niccolò 40-44

Bacelli, Monica 157, 160
Bach, Johann Sebastian 14, 21, 36, 38-39, 67, 98-99, 178, 195-196
Baglini, Maurizio 111-113
Bakhritdinova-Kravchuk, Kseniya 117-118
Bakri, Dima 178, 181
Balbo, Elisa 119, 122
Baldi, Zeno 9
Baldinetti, Luisa 47
Baldiseri, Fiammetta 109, 142
Balò, Maurizio 163, 165
Bányai, Tamas 201
Barbalich, Elena 163-164
Barber, Samuel 14
Barbieri, Lorenzo 16

- Barkmin, Gun-Brit 38-40
 Barritt, Paul 133
 Barsanti, Francesco 99
 Bartocci, Umberto 170
 Bartók, Béla 9-10, 95, 145-146
 Battagion, Lorenzo 160
 Battaglia, Paolo 103-104
 Batter, Kate 144
 Battistelli, Giorgio 183-185
 Battistoni, Andrea 47
 Baumol, William 120
 Bava, Mario 121
 Bax, Alessio 151
 Beccaro, Elena 26
 Bechtolf, Sven-Eric 73-74
 Beckett, Samuel 78-80
 Beethoven, Ludwig van 13-14, 64-70, 72-73, 76-77, 98-99, 111-114, 123, 128, 169, 174-175-176
 Beggi, Fabrizio 163, 165
 Belkina, Lena 88
 Bell, Joshua 123
 Bellacicco, Andrea 52, 55
 Belli, Andrea 15-16, 109
 Belli, Martina 46, 93-94
 Belligh, Kris 135-136
 Bellini, Vincenzo 22, 32, 106, 185-186
 Bellotto, Francesco 178-179
 Bellucci, Giovanni 145-146
 Belosselskiy, Dmitry 19-20, 60-61
 Beltrame, Alberto 26
 Beňačková, Gabriela 88
 Benedetti Michelangeli, Arturo 23, 69
 Benedetti, Nicola 14
 Benetti, Federico 105
 Bengtsson, Maria 85-87
 Benigni, Alessandro 119, 121
 Bennigsen, Katerina von 84
 Berg, Alban 193-194
 Bergamelli, Ljuba 9
 Berlioz, Hector 62, 145
 Berman, Lazar 78
 Bernard, Andrea 26
 Bernardoni, Antonio Pietro 48
 Bernini, Cecilia 119
 Bernstein, Leonard 12, 14, 65, 98, 115-116, 132, 135, 138-139, 145
 Berti, Marco 47
 Bertolani, Federico 109
 Bessi, Anna 200-201
 Bettella, Valeria Donata 15-16, 109
 Bevilacqua, Marta 95
 Biagiotti, Anna 47, 201, 203
 Bialas, Esther 133
 Biancalani, Federico 34
 Bianchini, Laura 187
 Bicchierai, Ariel 140
 Billeri, Maria 163
 Billone, Pierluigi 24
 Binasco, Valerio 38-39
 Binda, Beatrice 31
 Bini, Lavinia 162
 Biondi, Fabio 99-100
 Birthisel, Rachael Jane 53, 55
 Bisleri, Pier Paolo 60
 Blasetti, Alessandro 121
 Boasso, Claudia 157, 160
 Boccherini, Luigi 99
 Bocchini, Michele 140
 Böhm, Karl 65
 Bois, Francisco 178, 181
 Boito, Arrigo 109, 202
 Bök, Christian 9
 Bolcato, Giulia 48
 Boldyreva, Anastasia 29-30
 Bolet, Jorge 69
 Bologna, Sergio 93-94
 Bonanno, Giuseppe 94
 Bonato, Alessandro 14
 Boncompagni, Francesca 160
 Bonfatti, Gregory 41-42
 Bonilla-Torres, Daniel 186-187
 Bonilla, Leonor 52-53
 Bonitatibus, Anna 15-16
 Bononcini, Antonio Maria 48
 Bonsignore, Andrea Vincenzo 18
 Bordogna, Paolo 163-164
 Borelli, Andrea 97
 Borghini, Andrea 119, 122
 Borgioni, Mauro 157, 159
 Borgonovo, Pietro 41-42, 84, 121
 Borrelli, Vittorio 157, 160, 163, 165-166
 Bortolotto, Mario 126
 Boruzescu, Miruna 183
 Boruzescu, Radu 183
 Boschetti, Giulio 119
 Bossaglia, Francesco 189
 Bostridge, Ian 151-153
 Bothmer, Ferdinand von 38-40

- Bottega Cartura 31
 Boulez, Pierre 193
 Bovay, Nicolas 95
 Bowie, David 56
 Brahms, Johannes 14, 23, 40, 66-68, 98
 Branca, Alberto 105
 Brandily, James 144
 Brandolino, Nicole 136
 Brecht, Bertolt 144
 Brena, Antonio 14
 Brendel, Alfred 21
 Bretz, Gabor 95-96
 Brighenti, Lucia 98, 100-101, 104
 Brinchi, Luca 125
 Britten, Benjamin 129-132
 Broccoli, Davide 121
 Brockhaus, Henning 19
 Bron, Zakhar 67
 Broschi, Carlo detto il Farinelli 58
 Bruckner, Anton 207
 Brunello, Mario 172-173
 Bruno, Eva 83
 Bruno, Luca 138-139
 Brusa, Elisabetta 97
 Bucci, Simona 101, 136
 Bunel, Victoire 186
 Buratto, Gianluca 81, 163, 166
 Buratto, Luigi 133, 135
 Burt, Robert 144
 Burton, Ian 183-184
 Busoni, Ferruccio 21, 28-29
 Buyse Dian, Catherine 32
 Buzzi, Giovanna 60
 Byrd, William 21
- Cabiddu, Gianfranco 29
 Caida Greco, Fernando 186
 Čajkovskij, Pëtr Il'ič 13-14, 65-66, 68, 71, 174
 Calcaterra, Marta 160
 Calderón de la Barca, Pedro 179
 Cali, Adriana 93
 Califano, Giuseppe 34
 Callegari, Daniele 109-110
 Calzabigi, Ranieri de' 62
 Camerini, Mario 121
 Campagna, Emilia 22-23
 Campana, Federico 23, 25
 Campanella, Renata 119
 Cantore, Eliana 55
- Capitanucci, Fabio Maria 163, 166
 Capoferri, Giuseppe 162
 Cappabianca, Gennaro 31-32
 Capuçon, Gautier 123
 Capuçon, Renaud 123
 Caputo, Carlo 166
 Cardinali, Valentina 55-56
 Carletti, Alessandro 32, 34, 94, 177-178
 Carlo VI d'Asburgo 55
 Carluccio, Gianni 40-41, 136
 Carminati, Fabrizio Maria 32-33
 Carpenito, Antonella 42, 44, 119
 Carpineta, Vincenzo 29
 Carraro, Tiziana 29-30
 Carroll, Lewis 10
 Carsen, Robert 144, 183-185
 Caruso, Carmelo Corrado 32-33
 Caruso, Tiziana 29-30
 Casadei, Monica 109
 Casali, Maria Luisa 148-149
 Casalin, Luca 101-102, 154, 156
 Casati, Corrado 53, 110
 Casiraghi, Paolo 10
 Cassetti, Giacomo 197-198
 Castaingt, Laurent 105
 Castellano, Loria 55-56
 Castello, Dario 146-147
 Castoro, Francesco 15-16, 32-33, 53, 55
 Castro, Antonio 81-82
 Catana, Sebastian 29-30, 109-110
 Cauteruccio, Giancarlo 41-42
 Cavallera, Nadia 11
 Cavalletti, Massimo 168
 Ceccatty, René de 142
 Ceccherini, Tito 183, 185
 Cecchetto, Massimo 178-179
 Centola, Luca 57
 Ceron, Antonello 156
 Cervoni, Luca 160
 Chahuan, Alpesh 36-37
 Chailly, Riccardo 67, 74-75, 81-82
 Chaplin, Charlie 176
 Checchi, Carlo 26
 Cher (Cherilyn Sarkisian LaPierre) 56
 Cherkassky, Shura 69
 Chernyi, Daria 73
 Cherubini, Luigi 44
 Chiarolla, Massimiliano 93
 Chierici, Luca 66, 71, 78

- Chiesa, Silvia 111-113
Chin, Unsuk 9-10
Chiuri, Anna Maria 109-110, 127-128, 168
Cho, Seong-Jin 72-73, 146
Chojnacki, Szymon 183
Chopin, Fryderyk 14, 73, 76, 98
Christie, William 144
Christoff, Boris 61
Christoyannis, Tassis 201, 203
Chum, Johannes 38-39
Chung, Lucille 151-152
Chung, Myung-Whun 60-61, 72-73, 176, 188-189
Ciampa, Francesco Ivan 97, 196-197
Cigni, Carlo 136
Cilli, Eleonora 50
Cilluffo, Francesco 46
Ciola, Monique 22, 173
Ciotoli, Dario 138-139
Cirillo, Lucia 163, 167
Cocteau, Jean 26
Coehlo, Nuno 193-194
Cohen, Daniel 50-51
Colaiani, Domenico 148, 150
Colajanni, Roberto 126
Colangelo, Antonio 57
Colaninno, Alessandro 52, 55
Colasanti, Silvia 142
Colbran, Isabella 107
Colis, Giancarlo 19-20
Colli, Federico 14
Colosso, Alessia 52-53
Concetti, Andrea 46
Congedo, Angelo 150
Conlon, James 129-130, 132
Contu, Tommaso 148
Copland, Aaron 117-118
Coppola, Lorenzo 199
Cordaro, Emanuele 93
Corpolongo, Elisa 189-190
Corrò, William 107-108
Cortellazzi, Leonardo 52-53, 78-79, 81
Cortese, Erica 53, 55
Corti, Benedetta 48
Cosimo, Oreste 34-35
Covatta, Roberto 105
Coviello, Mimi 57-58
Crippa, Maddalena 193-194
Crouch, Julian 73
Crozier, Eric 129-130
Cucchi, Rosetta 46, 108
Cuckovski, Gjorgji 90
Curran, Lee 61-63
Curran, Paul 168
Currentzis, Teodor 64-66, 68-69
Custer, Manuela 163, 165

D'Amico, Fedele 51
Da Ponte, Lorenzo 85, 87, 163, 166
Dal Zovo, Romano 196-197
Daletska, Christina 183-184
Daliotti, Clemente Antonio 32-33
Dallavalle, Graziano 109
Damiani, Luciano 189
Darré, Vincent 142
Dautricourt, Nicolas 151, 153
Davies, Dennis Russell 115-116
De Agostini, Riccardo 201
de Candia, Roberto 163, 167
De Ceuster, Jonathan 183
De Donato, Luigi 157, 160
De Frenza, Giancarlo 186
De Liso, Marina 157, 160, 197, 199
De Lorenz, Luigi Antonio 150
De Luca, Donatella 32-33, 150
De Marchi, Alessandro 15-16, 157, 160
De Rosa, Andrea 103
Dean, James 54
Deana, Nathalie 83
Debussy, Claude 23, 145-146, 151-152
Decker, Willy 88
Dego, Francesca 111-113
Del Savio, Simone 157, 160
Delimat, Hygin 23, 25
Delle Grazie, Giampiero 150
Demetz, Aron 23, 25
Demita, Donato 55
Demuro, Francesco 18-19, 103
Desole, Matteo 73
Dessay, Natalie 146
Devia, Mariella 185
Di Bella, Adriano 119
Di Filippo, Gennaro 140
Di Gioia, Donato 88
Di Iorio, Giuseppe 18, 50, 196
Di Lelio, Irene 190
Di Matteo, Antonio 119, 162
Di Paola, Adriana 50

- Di Rocco, Silvio 186
 Di Stefano, Giovanni 148-149
 Di Trocchio, Federico 170
 Diadiura, Mykola 117-118
 Diaz, Roxana Herrera 83-84
 Dickinson, Emily 143
 Didyk, Misha 88
 Dietzel, Marco 84
 Dohnányi, Ernő 151, 152
 Donati, Lorenzo 140-141
 Donato, Ezio 31
 Donini, Nicolò 102, 109-110
 Donizetti, Gaetano 15-17, 104, 120, 176
 Doron, Michal 84
 Dragoti, Irida 136
 Drei, Lucrezia 50
 Duni, Egidio Romualdo 57-58
 Duprez, Gilbert 93
 Dürrenmatt, Friedrich 142
 Dvořák, Antonín 123-124
- Eicher, Manfred 116
 Ejzenstejn, Sergej 163
 Ende, Michael 10
 Enescu, George 145-146
 Enkhbat, Amartuvshin 89-90, 93-94
 Erle, Francesco 178-180, 200-201
 Ermolli, Francesca Russo 88
 Esposito, Alex 161, 191-192
 Estero, Andrea 19, 29, 72, 81, 96, 136
 Estrada, Julio 189
- Fabbian, Elia 196-197
 Fabbriciani, Roberto 36-37, 41-42, 125-126
 Fabbrini, Gianni 108
 Fabris, Dinko 57-58
 Faggiani, Martino 101, 103, 121
 Fago, Adrian 26
 Falaschi, Gianluca 38-39, 46, 81
 Falcier, Matteo 142-143
 Fantin, Paolo 91, 177, 188-189
 Farajisavarabadi, Kaveh 140
 Faria, Luiz-Ottavio 19-20
 Farnocchia, Serena 163, 165
 Fasolis, Diego 163, 166
 Faust, Isabelle 123
 Fazi, Riccardo 143
 Felici, Massimo 186
 Fenoglio, Claudio 155, 157
- Ferfecka, Adriana 177-178
 Fermi, Enrico 170
 Fernández-Rueda, Francisco 55-56
 Ferrando, Ignacio 189-190
 Ferrando, Jorge 189-190
 Ferrara, Giorgio 142
 Ferrara, Matteo 183
 Ferrer, Horacio 186
 Ferro, Gabriele 91, 93
 Fersini, Davide 105
 Festa, Fabrizio 57-58
 Filibeck, Marco 60, 73
 Fillaci, Lucia 138-139
 Fini, Michele 58
 Finscher, Ludwig 62
 Fiorato, Guido 38-39
 Fiore, Saverio 103-104, 136, 165
 Fiorini, Carlo 138-139
 Fiorio, Federico 178, 181, 200-201
 Fischer, Ádám 73-74
 Fischer, Iván 146, 201-203
 Flórez, Juan Diego 61-63, 93
 Florio, Antonio 157, 159
 Foletto, Angelo 27, 35, 105, 107, 138, 189
 Forster, Edward M. 129-130
 Forsythe, Amanda 133-134
 Fragonard, Honoré 87
 Franceschini, Matteo aka Tovel 44-45
 Franchini, Nico 34, 53, 55
 Francisci, Pietro 121
 Franck, Mikko 128
 Fratini, Lorenzo 43
 Fratta, Gianna 89
 Fresconi, Giada 40
 Frezza, Marco 83-84
 Frigeri, Francesco 94
 Frizza, Riccardo 15, 17, 185-186, 191-192
 Frontali, Roberto 91, 93, 136, 138
 Pteita, Leila 85-86
 Fulgoni, Sara 183
 Fulljames, John 61-63
 Fumagalli, Marta 49, 160
 Fumarola, Gabriella 12, 53, 56, 59, 150
 Furlan, Vilmo 180, 185
 Furrer, Beat 24
 Furtwängler, Wilhelm 65, 113
 Fusacchia, Maria Elena 143
- Gabbiani, Roberto 130, 132, 137

- Galla, Cesare 181, 185, 196, 199, 203
Gallarati, Paolo 79, 82, 157, 169
Ganassi, Sonia 15-16
Ganci, Francesca 150
Ganci, Luciano 71-72, 105
Gandini, Marco 201-202
Gandolfi, Bruno 52
Gantner, Martin 38-40
Garatti, Gea 31
Gardina, Paola 85, 87, 163, 165
Garms, Leonhard 23
Garuti, Mario 31
Gasparon, Massimo 107
Gatell, Juan Francisco 133-134, 163, 166
Gatin, Ruzil 106
Gatti, Daniele 136-138
Gatti, Paolo 119
Gauci, Gerard 106-107
Gay, John 144
Gazzana, Natascia e Raffaella 118
Gelmetti, Gianluigi 103
Gelosa, Roberto 140
Geminiani, Francesco 99
Gemmani, Marco 190-191
Geniushene, Anna 23
Gentile, Giovanni 170
Gentili-Tedeschi, Lorenzo 10
Gergiev, Valery 14, 67
Gershwin, George 47, 98, 151, 153
Geyerhalter, Nikolaus 25
Ghiaurov, Nicolaj 61
Giacometti, Antonio 11
Giacomini, Manuela 156
Giangregorio, Davide 200-201
Giannino, Giulia 34
Giebel, Julia 133, 135
Gilels, Emil 78
Gindt, Antoine 189-190
Giò Forma 81-82
Gioia, Alessandra 119, 121
Giordana, Marco Tullio 40-41
Giordani, Marcello 29-30
Giordani, Raffaele 48, 147
Giordano, Carmine 150
Giordano, Umberto 168
Giovannini, Andrea 196
Giovannini, Antonio 57, 59
Gipali, Giuseppe 40-41, 101-102, 163
Girardello, Valeria 48
Girardi, Enrico 39, 74, 88, 168, 197
Giraud, Albert 193
Giulini, Carlo Maria 67-68
Glass, Philip 98, 115-116
Globokar, Vinko 125
Gluck, Christoph Willibald 61-64
Goldman, Na'ama 105
Goldstein, Carlo 105
Gorini, Filippo 14
Gorrio, Tobia 109
Gramigni, Adriano 38, 40, 44
Grante, Lorenzo 83
Grau, Gonzalo 98
Graziosi, William 167
Grieg, Edvard 14
Grigoli, Salvatore 41-42
Grimaldi, Erika 154-157, 163, 166
Grimaldi, Nicola 56
Grinda, Gabriel 146
Grussu, Andrea 200-201
Guarnieri, Adriano 41-42
Guimarães, Fernando 160
Gussmann, Wolfgang 88

Haas, Georg Friedrich 24
Haefliger, Michael 75
Haitink, Bernard 123
Händel, Georg Friedrich 55-56, 65, 100, 144, 200
Hanslick, Eduard 75
Harnoncourt, Nikolaus 123
Hartleben, Otto Erich 193
Hasse, Johann Adolf 57-58
Hawlata, Franz 177-178
Haydn, Franz Joseph 23, 68, 145, 147
Hays, Andrew 196
Heinchen, Johann David 99
Heine, Heinrich 128
Henneberg, Matthias 84
Hepburn, Katharine 118
Hernández Ramírez, William 105
Hernández, Saïoa 81-82, 109-110
Hertzberg, Elizabeth 83
Hetzer, Christof 78, 80
Hill, Aaron 55
Hindemith, Paul 29-30, 38-39
Hoffmann, E.T.A. 38
Hofmann, Tanja 84
Holst, Gustav 14

- Honeck, Manfred 22
 Horowitz, Wladimir 69-77, 78
 Howell, Rebecca 144
 Howell, Ron 196
 Hoxha, Dielli 56
 Hudson, Richard 18
 Hugo, Victor 74

 Iacovone, Rossella 57-58
 Iercitano, Luca 10
 Iervolino, Teresa 55-56
 Ignacio, Rocío 163, 166, 189
 Iniesta, Ruth 93-94
 Invernizzi, Roberta 157, 160
 Ionesco, Eugène 193
 Isherwood, Nicholas 125-126
 Isotton, Chiara 83
 Izzo, Lorenzo 109-110

 Janáček, Leoš 88
 Janelidze, Sofia 89-90
 Jannotta, Bernard 138
 Jansen, Janine 123-124
 Jarrett, Keith 115-116
 Jarzabek, Lucyna 119, 121
 Jenis, Dalibor 60
 Jervolino, Teresa 191-192
 John, Elton 56
 Jordi, Ismael 136, 138
 Jurowski, Vladimir 123

 Kabaivanska, Raina 83
 Kader, Kamelia 32-33
 Kalman, Jean 129, 131
 Karajan, Herbert von 18, 65
 Karg, Christiane 61-62, 64
 Kashimoto, Daishin 151-152
 Kassner, Rudolf 42
 Katajala, Tuomas 128
 Kavakos, Leonidas 67, 123
 Keaton, Buster 134
 Kebour, Fabrice 71
 Kempff, Willem 69
 Kenny, John 125-126
 Kerschbaumer, Hannes 23-25
 Kielland, Marianne Beate 197, 199
 Kim, Jeong Un 160
 Kim, Min 40
 King, Martin Luther 115

 Kirchner, Lola 181
 Klein, Beverley 144
 Klemperer, Otto 113
 Knight, Kevin 168
 Kolgatin, Pavel 85-87
 Kolosova, Alisa 136
 Korchak, Dmitry 91, 93
 Kosky, Barrie 133-134
 Kostal, Irwin 98
 Koussevitzky, Serge 115
 Kovac, Kimm 196
 Kovnir, Sergej 88
 Kraemer, Manfredo 199
 Kraft, Anton 112
 Krayh, Ariam 57-58
 Kreisler, Fritz 66-67
 Krief, Denis 28-29
 Kudinov, Pavel 38
 Kuhn, Gustav 121
 Kuhn, Tanja 29-30
 Kühn, Gerd 24
 Kurtág, György 78-81
 Kutasi, Judit 47

 La Grotta, Valeria 57-58
 La Placa, Patrizio 53, 55, 200-201
 Labèque, Katia 98
 Labèque, Marielle 98
 Lagattolla, Tommaso 163-164
 Lai, Alessandro 85-86, 103-104, 119
 Lajeunesse Zingg, Jeannette 106-107
 Landini, Francesco
 Landini, Giancarlo 17, 44, 61, 64
 Landshamer, Christina 146
 Lang, Klaus 9
 Langella, Tonia 101-102
 Lanzalone, Silvia 187
 Larmore, Jennifer 38-39
 Lässig, Amadea 125-126
 Latilla, Gaetano 58
 Lavazza, Giuseppe 167
 Lavenère, Bruno de 105
 Lecat, Jean-Guy 161, 163
 Lecca, Marie-Jeanne 71
 Leclair, Jean-Marie 99
 Lee, Isabella 26-27
 Lee, Konstantin 177-178
 Leetz, Diego 133
 Legros, Joseph 63

- Lehár, Franz 177
 Leliwa, Julia von 101
 Lemmings, Christopher 129, 183-184
 Lenz, Ulrich 133
 Leo, Leonardo 55-56
 Leoci, Paola 50
 Léon, Jorge de 154, 156-157
 Leone, Giacomo 119
 Leonori, Benito 29-30, 32
 Lepore, Carlo 157, 160
 Lesire, Lionel 105
 Leva, Maria Teresa 105
 Levantino, Claudio 126
 Levine James 68
 Levine, Michael 129, 131
 Ligeti, György 13
 Ligorio, Cecilia 52, 94, 191-192
 Lim, Simon 188-189, 192
 Lincoln, Abraham 118
 Linzalata, Angelo 100-101
 Liszt, Franz 21, 69-71, 145, 174
 Livermore, Davide 81-82, 131
 Livi, Federica 53, 55, 170-171
 Loconsolo, Guido 50
 Lokar, Rebeka 89-90, 154, 156-157
 Lombardi, Federica 163, 167
 Lo Monaco, José Maria 32-33
 Longuemare, Vincent 85-86, 119, 121
 Loreggian, Roberto 38
 Lotti, Antonio 200
 Lucà, Giordano 119, 122
 Lucente, Giuseppe 150
 Luciano, Davide 107-108, 157, 160
 Ludha, Ludovit 88
 Luisi, Fabio 38-39, 55-56, 71-72
 Luongo, Alessandro 46
 Lupinacci, Raffaella 52-53
 Lupone, Michelangelo 187-188
 Luppi, Patrizia 38, 119, 194
 Lupu, Radu 70, 123
 Lysy, Antonio 151
- Macchioni, Matteo 107
 Macek, Karl-Heinz 178
 Machaidze, Nino 91, 93
 Madame de Staël 103
 Maderna, Bruno 84
 Madonna (Louise Veronica Ciccone) 56
 Maestri, Ambrogio 201, 203
- Maestri, Fabio 138-139
 Magaloff, Nikita 69
 Maggiolo, Alberto 34
 Magnarello, Vittoria 119
 Magnon, Jean 179
 Mahler, Gustav 75, 129, 132-133, 145-146
 Mainini, Mariasole 165
 Majorana, Ettore 170
 Malagola, Lorenzo 15
 Malesardi, Damiano 140
 Malkovich, John 117-118
 Malmberg, Urban 183-184
 Malofeev, Alexander 13
 Mammarella, Stefano 186
 Manca, Gabriele 9, 189
 Manchia, Valentina 193-194
 Mandozzi, Massimiliano 34
 Manganelli, Monica 47
 Manganello, Arianna 83
 Mangione, Gabriele 162
 Manien, Christophe 181
 Mantegna, Roberta 101-102
 Mantovani, Luca 140
 Manzo, Sabino 57, 59
 Mappa, Marianna 148-149
 Maraval, Natascha 23, 25
 Marcello, Benedetto 200
 Marchesini, Enrico 26
 Marchi, Antonio 179
 Marchisio, Stefano 148-149
 Marcucci, Sara 53-54
 Margheri, Gianluca 142-143
 Mari, Marta 192
 Mari, Pasquale 38, 95, 103
 Marino, Serena 140
 Mariotti, Michele 18-20, 61-64, 108, 161
 Marrocu, Paoletta 52-53
 Marsiglia, Francesco 157, 160, 163, 167
 Marta, Filippo 73
 Martano, Giorgio 34
 Martín-Cartón, Lucía 197, 199
 Martinsen, Tom 84
 Marzola, Francesco 89
 Mascagni, Pietro 29
 Mascitti, Michele 99
 Masilla, Francesco 150
 Masini, Alessandra 170-171
 Massenet, Jules 68
 Massimi, Daniele 136

- Massin, Robert 193-194
 Mastrangelo, Valentina 46, 50
 Mastromattei, Antonio 120
 Mastropietro, Alessandro 32-33, 141
 Mastropirro, Vincenzo 11-12
 Matheuz, Diego 108
 Mattarella, Giulia 119
 Mattei, Lorenzo 149
 Mattiello, Gina 23, 25
 Mattiello, Giulia 148
 Mattiotti, Gianluigi 10, 25, 84, 98, 171
 Mazzanti, Sara 140
 Mazzavillani Muti, Cristina 119, 121
 Mazzini, Giuseppe 41
 Mazzonelli, Jacopo 44-45
 Mazzonis di Pralafra, Stefano 161, 163
 Mchantaf, Nadja 177-178
 Mchedlishvili, Sofia 106
 Meade, Angela 161-162
 Meare, Annabelle 151
 Mehdau, Brad 195-196
 Mehta, Zubin 40
 Mei, Eva 201
 Melchiori, Giorgio 125
 Meli, Francesco 42, 44, 73-74, 109-110, 161-162, 176
 Melnikov, Alexander 64, 66, 68-69
 Melrose, Leigh 78-79, 81
 Melville, Herman 129-131
 Menotti, Gian Carlo 83, 142, 144
 Mercaldo, Mariagrazia 34
 Mercury, Freddie 56
 Merelli, Bartolomeo 15
 Merula, Tarquinio 145, 147
 Metastasio, Pietro 57-58
 Meyerbeer, Giacomo 104, 182
 Mezzaro, Matteo 16, 100-101
 Mezzina, Erika 150
 Micciché, Paolo 120-121
 Micheletti, Luca 119, 122
 Michie, Jonathan 129
 Michieletto, Damiano 91-92, 177, 188-189
 Milanese, Ashley 168
 Milanese, Francesco 183
 Mimica, Marko 89-90, 163
 Mironov, Maxim 107-108
 Mitropoulos, Dimitri 30
 Mitterrand, François 37
 Moline, Pierre-Louis 62
 Mompou, Federico 14
 Montanari, Stefano 36-38, 177-178
 Montanaro, Lara 73
 Monteil, Cyril 181
 Monteverdi, Claudio 21, 80, 145, 157, 190
 Monti, Piero 83, 93
 Monti, Stefano 84
 Monti, Virgilio 172
 Moppi, Gregorio 40-41, 45, 87, 95
 Moreira Cardoso, Lucas 170-171
 Moreni, Carla 51, 69, 86, 108, 178
 Moretti, Claudio Marino 185
 Moretto, Vanni 49
 Mormile, Alessandro 90, 156, 160, 163, 167
 Morosini, Francesco 179-180
 Morricone, Ennio 12
 Moszkowski, Morizt 71
 Motta Fré, Davide 160
 Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 21-22, 50, 64-65, 68-69, 85-87, 94, 98-99, 133-134, 163, 166, 174-175
 Mulders, Kristin 197, 199
 Mundry, Isabel 9
 Murphy, Conor 61-63
 Musorgskij, Modest 117
 Mussolini, Benito 170
 Muti, Chiara 85-87
 Muti, Riccardo 42-44, 65, 73, 85-87, 117, 121
 Mysliveček, Josef 99-100

 Naccarato, Egidio Massimo 40-44
 Nadejde, Suzana 53, 55
 Naef, Yvonne 201, 203
 Nagy, Michael 22
 Nagy, Zoltán 105
 Naldi, Daniele 19
 Namekawa, Maki 115-116
 Nánási, Henrik 133-134
 Nardis, Marcello 133-134, 188-189
 Narici, Ilaria 52
 Nateri, Marco 29
 Negri, Emmanuelle de 85-87
 Negrini, Marta 213
 Newman, Paul 118
 Nézet-Séguin, Yannick 68, 123
 Niboro, Tahnee 84
 Nicoletti, Odette 163, 166
 Nineva, Daniela 143
 Nisinman, Marcelo 186-187

- Nonnato, Alberto 55-56
Nosedà, Gianandrea 127-128, 145-146, 154-157, 167-168
Nourrit, Adophe 93
Novelli, Luciano 46-47, 52-53
Ntokou, Theodosia 14
Nucci, Leo 60-61, 97
Nuccio, Jessica 97
Nunn, Stuart 50
- Obama, Barack 118
Obé, Flannan 181
Obolensky, Chloe 129, 131
Offenbach, Jacques 14, 181
Oh, Jimin 178, 181
Ohbayashi, Naoka 178, 181
Oliemans, Thomas 129
Oliver, Timothy 84
Olsen, Frode 78-79, 81
Orecchia, Paolo 93
Orlowsky, Till von 183
Oropesa, Lisette 107, 136, 138
Orozco-Estrada, Andrés 123
Orselli, Cesare 72
Ortolani, Ritz 14
Osella, Chiara 138-139
Osetinskaya, Polina 66-67
- Paesano, Fabrizio 46
Paganini, Niccolò 66-67, 70
Pahud, Emmanuel 151-152
Paisiello, Giovanni 99, 148-149
Palazzi, Mirco 163, 166
Palella, Giuseppe 52-53
Palmieri, Maria Teresa 55
Palomba, Giuseppe 149
Palumbo, Renato 40-41
Pamio, Nicola 46
Panariello, Ernesto 60
Paoli, Silvia 15-16, 34
Papatanasu, Myrtò 104
Pappano, Antonio 124, 132-133, 135-136
Park, Rim 40
Park, Sung Kyu 196-197
Parodi, Giovanni Battista 201, 203
Parolin, Cristiano 52, 55
Parolin, Luca 200-201
Pasquini, Elisa 140
Passarini, Anna 140
- Pastore, Danilo 178, 181
Paszkowski, Nicola 119, 122
Paterson, Iain 128-129
Patterson, Stuart 201, 203
Patzak, Ursula 15-16
Pe, Raffaele 53, 55
Pears, Peter 130, 132
Peck, Gregory 118
Pedrotti, Roberta 106
Peintre, Lionel 189
Peiyun, Cao 150
Pellegrini, Jacopo 126
Pelliccia, Giovanni 148, 150
Peloni, Ruben 186-187
Pennisi, Giuseppe 30, 122, 132, 182
Pepi, Maria Elena 200-201
Pepusch, Johann Christian 144
Pereira, Alexander 78-79
Pérez, Ailyn 73-74
Pérez Aspa, Maria Pilar 15
Perna, Giuseppina 178, 181
Perocco, Filippo 9, 143
Persson, Annalena 183-184
Pertusi, Michele 100-101, 107-108
Petazzi, Paolo 42, 92, 143, 186, 190, 192
Petean, George 81-82
Petrassi, Goffredo 142
Petrenko, Vassily 22
Petrozziello, Luigi 32
Philipp, György 202
Piazzolla, Astor 12, 153, 172-173, 186
Piccinini, Monica 147
Piemontese, Marco 94
Pierattelli, Manuel 50
Pigazzini, Mario 110
Pilar, Maria 15-16
Pini, Daniela 119
Pinochet, Augusto 190
Pintor, Stefano Simone 170-171
Piovene, Agostino 200
Pires, Maria João 123
Piroli, Anna 9
Pirozzi, Anna 100
Pishkar, Hossein 119, 122
Pistolessi, Andrea 119
Pittari, Francesco 81, 201, 203
Pitts, Ana Victória 56
Piva, Alessandro 11
Piva, Caterina 34-35

- Pizzech, Alessio 157-158
 Pizzetti, Gianluigi 160
 Pizzi, Pier Luigi 89, 107-108
 Pizzi, Tiziana 128
 Placido, Michele 163, 165
 Pletnev, Mikhail 69-71, 174-175
 Plish, Bogdan 118-119
 Poda, Stefano 154-157
 Poet, Bruno 168
 Pohl, Christoph 177-178
 Poli, Antonio 100-101
 Politico, Clara 41-42
 Pollard, Kevin 73
 Pollo Rodighiero, Paolo 55-56
 Pollock, Jackson 135
 Poltéra, Christian 151-152
 Polverelli, Laura 201, 203
 Ponchielli, Amilcare 109
 Pop, Stefan 17, 97, 185
 Porpora, Nicola 57-59
 Poulenc, Francis 151-152
 Poulitsi, Christina 133-134
 Pountney, David 71-72
 Power, Lawrence 151
 Pratt, Jessica 15, 17, 191-192
 Prestia, Giacomo 97, 109-110
 Previtali, Oriana 28
 Priante, Vito 107
 Prokof'ev, Sergej 13, 46, 77-78, 169
 Prospero, Elisa 125-126
 Protasova, Venera 119, 122
 Provinciali, Gianluigi 186
 Ptrocenko, Nora 189
 Puccini, Giacomo 18-19, 28, 65, 142, 154-156, 168, 176, 196
 Puente, Marcello 71
 Purcell, Henry 129, 132, 144
 Purchauer, Oliver 32-33
 Purkiss, Benjamin 144
 Putelli, Carlo 138-139
 Pynkoski, Marshall 106-108

 Quatrini, Sesto 52
 Queneau, Raymond 193

 Rachmaninov, Sergej 13-14, 68-69
 Radchenko, Sergej 127-128
 Rado, Livia 41-42, 143
 Rados, Riccardo 42, 44, 119, 121

 Raffaele, Jacopo 53
 Rameau, Jean-Philippe 23
 Rampone, Giorgio 158
 Ramsay, Michelle 106
 Ranzani, Stefano 94
 Ravasio, Alessandro 48-49
 Ravel, Maurice 14, 66-67, 151-152, 167-168
 Recami, Erasmo 170
 Recchia, Roberto 32-33
 Redmond, Rachel 197, 199
 Reich, Steve 11-12
 Reinhardt, Petra 144
 Relyea, John 129-130, 132
 Remigio, Carmela 15, 55-56, 163, 166, 185
 Renzetti, Donato 28-29
 Respighi, Ottorino 22, 36-37, 127
 Ribis, Gabriele 100-101
 Ricceri, Luciano 163, 166
 Ricci/Forte 95
 Richards, Timothy 28-29
 Richardson, Stephen 129
 Richter, Svatoslav 43, 69, 78
 Ricotti, Carla 157-158
 Riesman, Michael 115-116
 Rinaldi, Rossana 97
 Risiglione, Marco 52, 55
 Rivani, Jacopo 34, 170-171
 Rivas, Ivan Ayon 93-94, 138
 Rivas, Sebastian 189-190
 Rizzo, Franco 160
 Robbins, Jerome 139
 Rodolfo d'Asburgo 111
 Roels, Frédéric 105
 Rolfi, Mauro 89
 Rolli, Sebastiano 26-27
 Roman, Johan Helmich 99
 Romani, Felice 52-53, 179, 186
 Romano, Marco Filippo 85-87, 154, 156
 Romano, Teresa 28
 Romanovsky, Sergey 106-107
 Rondinone, Antonella 57-58
 Ronger, Florimond detto Hervé 181
 Rosasco, Edwin W. 46-47, 62
 Rosiello, Marcello 26-27
 Rossi, Franco 178
 Rossi, Gaetano 149
 Rossi, Giacomo 55
 Rossini, Gioachino 12, 16, 22, 67, 73, 91-92, 104, 106-108, 120, 149, 157, 160-161, 179, 191

- Rota, Nino 12
 Rubeca, Danilo 164
 Rubertelli, Nicola 19
 Rubinstein, Arthur 69
 Ruiz, Fernand 161, 163
 Russo, Dario 15
 Rustioni, Daniele 111, 113, 163, 165
 Ryan, Robert 130
- Saffi, Aurelio 41
 Saglietti, Benedetta 193-194
 Sagona, Gabriele 28
 Sagripanti, Giacomo 106-108
 Said, Fatma 61-62
 Saks, Gidon 183-184
 Sala, Angelo 15-16
 Sala, Giovanni 50
 Salminen, Matti 128-129
 Salsi, Luca 19-20, 42, 44, 73-74, 100, 189
 Samaritani, Pier Luigi 97
 Samsonova-Khayet, Julija 83
 Sanders, Joshua 160, 162
 Sangati, Giorgio 55-56
 Santangelo, Stefania 186
 Santi, Tiziano 46
 Santoro, Marily 83-84
 Saram, Rohan de 125-126
 Sarra, Anna Maria 91, 93
 Sartorato, Francesca 46
 Sartori, Fabio 60, 81
 Sartori, Francesca Livia 40, 136
 Sasso, Claudia 105
 Saudelli, Patrizio 168
 Savall, Jordi 197-198
 Savinova, Dara 55-56
 Sawallisch, Wolfgang 39
 Sayers, Denni 71
 Sbicca, Gianluca 55-56, 95
 Sborgi, Gabriella 32
 Scala, Enea 93, 191-192
 Scapin, Luca 178, 181
 Scappucci, Speranza 163-164
 Scarlata, Lorena 32-33
 Scarlatti, Alessandro 48, 53
 Scarlatti, Domenico 175
 Scarton, Cesare 200-201
 Schäfer, Christine 193
 Schiavo, Maria Grazia 163, 165
 Schiff, Andrés 40, 77, 98-99, 123
- Schikaneder, Emanuel 51, 134
 Schmiedleitner, Georg 84
 Schnorr, Simon 183-184
 Schöck, Atala 95-96
 Schönberg, Arnold 95-96, 193-194
 Schönebaum, Urs 78, 81
 Schrader, Paul 116
 Schrott, Raoul 25
 Schubert, Franz 13, 23, 168
 Schuen, André 163, 167
 Schumacher, Pascal 151, 153
 Schumann, Robert 14, 70, 76-78, 98-99, 113, 169
 Schwartz, Sylvia 201, 203
 Sciascia, Leonardo 170
 Scimone, Claudio 200
 Scircoli, Pasquale 26
 Sclocchis, Luisa 68, 73, 76, 124
 Scogna, Flavio Emilio 83-84
 Scola, Ettore 163, 166
 Secchi, Andrea 159, 161
 Secco, Stefano 188-189
 Sechi, Giovanni Andrea 55
 Séguéla, Jacques 37
 Sëguinier, Raphaël 98
 Sekgapane, Levy 16, 107-108
 Senn, Christian 52-53
 Serkin, Rudolf 69
 Sertor, Gaetano 179
 Sgarlata, Emanuela 93, 143
 Shakespeare, William 94, 99, 101, 120, 125, 183-184, 188, 202-203
 Shechter, Hofesh 61-63
 Sheffield, Philip 183-184
 Sheshaberidze, Mikheil 119, 122
 Shimura, Aya 172
 Shipley, David 129
 Shishkin, Dmitry 14
 Shkoza, Enkelejda 28-29, 91
 Shoji, Sayaka 127
 Shrader, Alek 135-136
 Sicilia, Mariangela 18-19
 Sierra, Nadine 135-136, 176
 Silvestrov, Valentin 117-118
 Sim, In-Sung 154, 156, 168
 Simeoni, Veronica 19-20
 Simmons, Gene 56
 Simon, Sergio 105
 Siri, Maria José 19-20, 71-72, 103
 Sisino, Anita 140

- Skrjabin, Aleksandr 13-14, 127-128
 Smimmero, Agostina 109-110
 Smith, Robert Dean 128
 Sokolov, Grigory 23, 175
 Soler, Antonio 99
 Sondheim, Stephen 139
 Sorace, Claudia 143
 Sorbini, Jacopo 52, 55
 Šostakovič, Dmitrij 14, 36-37, 40, 65, 129
 Spagnoli, Pietro 107-108
 Spanò, Daniele 125
 Speisser, Philippe 187-188
 Spence, Toby 129-130, 132
 Spina, Alessandro 73
 Spinatelli, Luisa 157, 160
 Spotti, Marco 40, 91, 93, 101-102
 Stajkic, Vasa 52-53
 Stamitz, Karl 99-100
 Stamp, Terence 130
 Stancu, Ion 119
 Stavinsky, Evgeny 18-19, 119
 Stein, Leo 177
 Steinberg, Pinchas 168
 Stelluti, Libero 53-55
 Stenz, Markus 78-79
 Stiedry-Wagner, Erika 194
 Stockhausen, Karlheinz 125, -126, 140-141
 Stone, Marc 135-136
 Stoyanov, Vladimir 103
 Stoyanova, Krassimira 60
 Strauss, Johann figlio 167-168, 193-194
 Strauss, Richard 145-146, 168
 Stravinskij, Igor' 115-116
 Stražanac, Krešimir 22
 Strebel, Kim-Lillian 56
 Strobel, Frank 146
 Stroppa, Annalisa 163, 167
 Summers, Hilary 78-79, 81
 Sundquist, Knut Erik 151, 153
 Surguladze, Nino 101-102
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 21
 Szeps-Znaider, Nikolaj 123

 Taddia, Bruno 148-149
 Takahashi, Tatsuya 90
 Talbot, Michael 178
 Tambaro, Luisa 26
 Tangolo, Simone 55-56
 Tansini, Simone 109-110

 Tarquini, Ugo 170-171
 Tartari, Fabio 17
 Taverna, Alessandro 126
 Tawara-Ya Sotatsu 121
 Tedla, Sonia 147
 Telemann, Georg Philipp 99-100
 Teti, Carla 91, 100-101, 177, 188-189
 Tewes, Detlef 9
 Thatcher, Margaret 118, 190
 Thor, Harald 84
 Tiburzi, Francesca 196-197
 Tieppo, Carlos 178-179
 Tiezzi, Federico 60
 Tirelli, Giampaolo 200-201
 Tisba, Sarah 34-35
 Tiso, Davide 183
 Titovych, Anastasia 117
 Tittoto, Luca 15, 19-20, 91, 93-94, 157, 160, 185
 Tocchio, Andrea 201
 Toelstede, Hans 88
 Toia, Giuseppe 93
 Tola, Virginia 28-29
 Tommaso, Giuseppe 119, 122
 Torosyan, Hamik 18-19
 Torre, Benedetta 142-143
 Torre, Diego 168
 Torre, Enrico 48-49
 Toscanini, Arturo 18, 65, 75-76
 Toscano, Pietro 170-171
 Trapes, Diana 144
 Travers, Leslie 71-72
 Traversi, Isa 148-149, 157-158
 Trifonov, Daniil 76-78, 169
 Tumanyan, Sofya 88
 Turturro, John 94
 Tutino, Marco 46

 Uccellini, Marco 145, 147
 Ulivieri, Nicola 106
 Ustinov, Peter 130

 Vaccaj, Nicola 52-53
 Vajda, Gregory 95-96
 Valčuha, Juraj 88
 Valli, Federica 15-16
 Vallora, Marco 126
 van Praet, Peter 183
 van Rhijn, Marie 144
 Varèse, Edgard 142

- Vasile, Serban 119, 121
Vassallo, Franco 101-102
Vassileva, Svetla 47
Veccia, Angelo 34-35, 47
Vecellio, Tiziano 46, 190
Vengerov, Maxim 66-67
Verdi, Giuseppe 14, 19-20, 22, 26, 34, 40-44, 46-47, 60-61, 65, 73-74, 76, 81-82, 89, 93-94, 97, 100-104, 117, 119-121, 136-137, 146, 161-162, 168, 176, 188, 201-203
Vergnano, Walter 167
Verna, Alessio 136
Vetrano, Roberto 170-171
Viana, Giulia 53-55
Vichi, Carlotta 93
Vick, Graham 18-19, 50-51, 92, 108, 196-197
Vidal, Gore 118
Vignoni, Federica 186
Villazón, Rolando 123
Vincenti, Alessandro 191
Vinci, Leonardo 57-58
Vinci, Tania 55
Viola, Federico 140
Virgilio, Publio Marone 58
Visco, Leslie 160
Vitale, Salvo 147
Vitali, Carlo 20, 49, 93
Vitali, Federica 15, 17
Vivaldi, Antonio 197-198, 200
Viviani, Gabriele 71-72
Vizziello, Saverio 58
Voccafrolla, Bonifacio 32
Voyat, Caroline 140
Vykopalová, Pavla 88

Wagner, Amber 128
Wagner, Richard 71, 73-75, 109, 128
Wakizono, Aya 107-108

Walker, Kara 185-186
Walter, Bruno 65
Wang, Yuja 13, 68-69
Warner, Deborah 129-131
Warynski, Léo 189-190
Watkinson, Paul 120
Webb, Jonathan 142
Webern, Anton 193-194
Wegher, Eleonora 44-45
Weill, Kurt 144
Wellber, Omer Meir 24
Wiegers, Bas 24
Wiene, Robert 146
Wiklund, Anders 16
Willis-Sørensen, Rachel 168
Wilson, Robert 101-102

Yarovaya, Victoria 106
Yende, Pretty 106-107
Yeo, Vittoria 40-42, 44, 188-189
Yevhen, Nishchuk 117
Yoon, Hankyeol 9

Zabala, Alexandra 100-101, 162
Zambello, Francesca 131
Zambon, Alvise 189
Zambuto, Alfonso 178, 181
Zandonai, Riccardo 71
Zeffirelli, Franco 36
Zehme, Albertine 193
Zentai, Róbert 201
Zhuravel, Tetiana 50
Ziegler, Paolo 172-173
Zilio, Elena 107-108
Zong, Shi 34
Zuccante, Mauro 14
Zullo, Stefano 53-54
Zuria, Gregorio 170-171

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



LUCCA MMXIX

**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.**

ISBN: 978-88-7096-86-3

