

La Clemenza di Tito al Teatro Verdi di Trieste

Dal nostro inviato a Trieste

Recensione – Estremo capolavoro serio di Mozart, La Clemenza di Tito è un'opera che esemplifica la magica capacità del teatro di catturare lo zeitgeist di un'epoca, nel caso specifico lo spirito illuministico del Settecento ormai sul viale del tramonto. Quasi in contraddizione con le prese di distanza dal razionalismo esasperato della trilogia mozartiana, nella Clemenza virtù e ragione sono esaltate e celebrate, massimamente nella figura di sovrano illuminato del protagonista.

Arriva per la prima volta al Teatro Verdi di Trieste La Clemenza di Tito in un allestimento firmato da Jean Louis Grinda. La scenografia, curata da Pier Paolo Bisleri, intende cogliere l'essenza neoclassica dell'opera, nelle geometrie come nella linearità psicologica dei protagonisti: gestualità e movimenti, misurati e vagamente stereotipati, lasciano l'impressione di un mondo fasullo, reazionario, un presente rivolto al passato ed incapace di comprendere il futuro. L'ambientazione palladiana (un Teatro Olimpico di Vicenza ricostruito fin nel minimo dettaglio) e gli abiti settecenteschi richiamano un'apollinea perfezione formale, persino stridente con i gesti scellerati di cui sono capaci Sesto e Vitellia, quasi questo Campidoglio fosse la torre d'avorio che custodisce l'imperatore clemente ed illuminato e il suo mondo troppo giusto per essere vero.

Giuseppe Filianoti era un Tito Vespasiano non del tutto convincente. Forte di un mezzo prezioso nel settore medio-grave, per colore e fascino timbrico, il tenore esibiva un registro acuto non esente da forzature ed aperture poco gradevoli. Non giovava l'eccessiva cautela nell'esecuzione delle arie, in particolare le agilità di "Se all'impero" risultavano faticose e impacciate.

Nei panni di Sesto Laura Polverelli offriva una prova eccellente per musicalità e cura del fraseggio. Le minime incertezze non offuscavano una prestazione maiuscola del mezzosoprano, capace di rendere al meglio le impegnative pagine destinate a Sesto. Convinceva Eva Mei, Vitellia, che a dispetto di una voce in debito di volume nell'ottava bassa (spesso sollecitata dall'impervia scrittura, soprattutto nel rondò del secondo atto), risolveva la parte con ineccepibile consapevolezza tecnica e partecipazione. Molto buona la prova di Annunziata Vestri, Annio di bella voce e presenza, mentre piaceva meno Irina Dubrovskaya, Servilia di timbro gradevole ma musicalmente fin troppo ingessata. Marco Vinco era un Publio partecipe ed autorevole.

Il maestro Gianluigi Gelmetti, sul podio dell'ottima orchestra del teatro, optava per una direzione di buon senso, attenta alle esigenze del palcoscenico, meno alle necessità del dramma. Ne usciva una lettura curata nel suono, equilibrata ed omogenea ma teatralmente inerte, incapace di illuminare l'azione o di approfondirne le sfumature. Al solito eccellente la prova del coro del Verdi.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

The Rape of Lucretia al Teatro Verdi di Trieste

Dal nostro inviato a Trieste

Recensione – Il tema dell'antichità classica filtrata attraverso la sensibilità cristiana fa di *The Rape of Lucretia* il perfetto preambolo alla più celebre *La Clemenza di Tito*

che impegnerà il teatro Verdi tra poche settimane, non fosse altro per la maggiore fama dell'opera mozartiana rispetto al più elitario Britten. Spiace a dirsi ma a tutt'oggi, presso il pubblico italiano, il compositore inglese non gode della fama che meriterebbe, prova ne sia la scarsa affluenza di pubblico al teatro triestino per il primo stupro di Lucrezia della sua storia.

Opera da camera non tra le più facili, *The Rape of Lucretia* è senz'altro uno dei vertici del teatro musicale del novecento. La musica di Britten è un gioiello di alchimie e colori, Roland Duncan riduce a misura di melodramma *Le Viol de Lucrece* di Obey in un libretto denso di poesia e indagine filosofica, aspetti che tuttavia sembrano interessare marginalmente al regista e scenografo Nenad Glavan. Glavan sceglie di calcare la mano sul lato politico della vicenda, accentuando la dimensione militare e storica: il potere è il centro focale della tragedia, Lucretia un casus belli per la rivolta romana alla supremazia etrusca (quella da cui nascerà la repubblica), le dinamiche di forza un discorso circolare, secondo una precisa idea di ciclicità della storia. Tutto ciò è rappresentato dall'impianto scenico, un anfiteatro semicircolare sviluppato attorno ad un vertice centrale ripreso in live streaming da una telecamera, simbolo appunto di quel potere che è il *primum movens* della vicenda. Per il resto la regia appariva eccessivamente statica e stereotipata, fatti salvi alcuni momenti coreografici (tra cui lo stupro che risultava di qualche effetto) alle volte fin troppo rumorosi per la levità musicale dell'opera.

Ryuichiro Sonoda guidava i dodici impeccabili maestri d'orchestra che la partitura chiama in causa con ottima musicalità e varietà di colori, esaltando l'atmosfera rarefatta ed ipnotica della musica di Britten ma senza rinunciare ad approfondire la narrazione teatrale, sempre nel rispetto dell'equilibrio cameristico delle parti.

Lasciava alterne sensazioni Sara Galli, Lucretia impeccabile sulla scena ma in debito di volume, trovandosi a cantare una parte troppo grave per il proprio baricentro vocale. Ne

risultava un canto affascinante nelle frasi più acute, arricchito con suggestive aperture e soluzioni cromatiche adatte all'opera novecentesca ma afono nel registro medio-basso. Positivo il coro maschile del tenore Alexander Kröner, cantante dotato di voce poco avvenente ma sonora e squillante, sicurissimo nel canto e nell'impervia articolazione sillabica che Britten richiede. Buona anche la prova di Katarzyna Medlarska, voce del coro femminile. Tarquinio era affidato al basso Carlo Agostini, autore di una prova incolore perché irrisolta, sia in ragione della vocalità opaca sia per la presenza scenica intimidita. Nuria Garcia Arrés era una Lucia di bel timbro mentre Dijana Hilje evidenziava, a discapito di un volume notevole, un vibrato largo poco piacevole. Marijo Krnic dava voce e corpo a un Collatino partecipe e ben centrato, corretto il Giuno di Gianpiero Ruggeri. Calorosa l'accoglienza del non folto pubblico in sala con applausi convinti per tutti.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

Esa-Pekka Salonen e la Philharmonia Orchestra al Giovanni da Udine

Dal nostro inviato a Udine

Recensione – La Philharmonia Orchestra è quello straordinario strumento che Walter Legge creò, pescando tra i migliori maestri d'Europa, per essere compagine di massimo livello cui affidare le registrazioni Emi, e mise poi nelle mani di tale

Herbert von Karajan. In oltre sessant'anni di storia si sono avvicendate alla guida dell'orchestra bacchette tra le più prestigiose del secolo scorso, da Klemperer a Sinopoli, passando per Maazel, Muti e von Dohnányi, fino all'attuale direttore principale Esa-Pekka Salonen.

Se scegliessimo di indicare i maggiori direttori d'orchestra contemporanei sulla dita d'una mano, Salonen vi troverebbe senz'altro posto, occupando con ogni probabilità una postazione tra le più alte del podio. Compositore, fine intellettuale e pensatore della musica, il maestro finlandese ha imposto il proprio nome sulle scene internazionali negli ultimi decenni, forte di una tecnica direttoriale impeccabile al servizio di un'idea moderna e rivoluzionaria dell'arte.

Domenica 18 marzo al Teatro Nuovo Giovanni da Udine Esa-Pekka Salonen guidava la Philharmonia Orchestra nel proprio repertorio d'elezione, sostanzialmente novecentesco, in un concerto che il pubblico presente custodirà gelosamente nella memoria.

Apriva il concerto Ravel con un *Ma mère l'Oye* di suggestiva morbidezza, giocato su un'infinita varietà di colori freddi da un'orchestra capace dei pianissimi più diafani come della più avvolgente brillantezza. Impressionava la Quarta Sinfonia di Lutoslawsky, prova di bravura tutta spigoli, calibrata al millimetro dal direttore seguito dalla Philharmonia, scattante e precisissima. Gli schizzi sinfonici di *Le Mer*, del marinaio Debussy, restituiscono i sapori del mare, ne richiamano il colore. Il nitore cristallino della Philharmonia, la mobilità agogica, esaltavano la vena impressionistica della musica, quel richiamo al mondo naturale vissuto attraverso il ricordo, cardine dell'universo espressivo del compositore francese.

A chiudere il programma *La Valse* di Ravel, forse il momento più impressionante dell'intero concerto, per l'elasticità, per la sottile e costante variabilità nella gestione del ritmo, per la tensione narrativa ed ovviamente la stupefacente precisione musicale. Una viennesità elegante, leggera senza

essere frivola, vibrante. A termine concerto due bis da incorniciare: ancora Novecento con Berio (nella sua trascrizione delle Quattro versioni originali della Ritirata Notturna di Madrid di Boccherini) e Wagner, con un elettrizzante preludio terzo da Lohengrin, teso ed esplosivo, lontano anni luce dall'ipertrofia nibelungica di certa retorica mitteleuropea.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

Věk Makropulos al Teatro La Fenice di Venezia

Dal nostro inviato a Venezia

Recensione – Si potrebbe dire che Elina Makropulos sia il Don Giovanni del XX secolo. In fondo, benché distanti per sensibilità e linguaggio, si tratta di due figure tra le più affascinanti ed inafferrabili dell'intero repertorio operistico. Banalmente basterebbe l'irresistibile fascino erotico ad accomunarli, tuttavia le analogie sono ben più profonde e riguardano la sfera psicologica ed affettiva dei personaggi. L'exasperato razionalismo che diventa cinismo, l'apatia di "chi nulla sa gradir", l'incapacità di trarre piacere dall'esistenza e dai rapporti, il bieco opportunismo, finanche la scelta di una morte evitabile accomunano tali figure in modo quasi inquietante.

Věk Makropulos, meglio noto presso il pubblico italiano come "L'Affare Makropulos", capolavoro del compositore ceco Leos Janáček, arriva al Teatro La Fenice di Venezia in un allestimento firmato da Robert Carsen che si farà ricordare.

L'Affare Makropulos è la storia di una donna condannata ad un'esistenza plurisecolare da un filtro di lunga vita: Elina Makropulos appunto, che trascorre 337 anni sulla terra attraverso continui cambi di identità, amori e una carriera di somma cantante d'opera. L'eterna giovinezza le consente di raggiungere la perfezione assoluta nell'arte ma le toglie il piacere di vivere, rendendola refrattaria ad ogni tipo di sentimento, quasi il corpo fosse sopravvissuto tanto a lungo ad un'anima estinta.

Nello spettacolo veneziano Carsen sceglie di sviluppare ulteriormente un tema che pare essergli particolarmente caro: il rapporto tra finzione teatrale e realtà, già indagato in numerose occasioni, dal Don Giovanni scaligero alla Tosca di Zurigo, passando attraverso il Capriccio straussiano di Parigi o l'Ariadne auf Naxos. Il teatro diviene il luogo perfetto per accogliere una profuga dei secoli come Elina Makropulos, o per meglio dire Emilia Marty, anzi, l'unico luogo possibile. Le maschere teatrali che la diva porta sul palcoscenico diventano le maschere indossate dalla donna per camuffare se stessa agli occhi del mondo, gli abiti di scena le sue molteplici identità. Ultima tra le tante è la principessa di gelo Turandot, accomunata alla Marty da un percorso psicologico che si risolve nello scioglimento finale (pur con esiti diametralmente opposti), pensata registica ricca di fascino e suggestioni.

In un cast omogeneo e convincente si imponeva su tutti la protagonista, Ángeles Blancas Gulín, Emilia Marty di grande personalità ed ottimamente cantata. Dominatrice della scena, il soprano restituiva un'Elina glaciale ma in fondo ironica, capace di esplodere nel terz'atto la disperazione covata per secoli in un monologo di lacerante intensità. Piaceva il Prus dalla virilità rude di Martin Bárta, meno il Gregor di Ladislav Elgr, spesso vocalmente in difficoltà. Convincevano pienamente Enrico Casari (Janek), Enric Martínez-Castignani (Kolenaty), Leonardo Cortellazzi (Vítek) e la Krista di Judita Nagyová. Ottimo il Conte Hauk-Šendorf caricaturale e grottesco di Andreas Jäggi.

Gabriele Ferro optava per una lettura scopertamente lirica in cui l'indagine sui nessi tra il lavoro del compositore ceco e la tradizione tardoromantica prevaleva sulla natura novecentesca del lavoro; il direttore accentuava la cantabilità delle linee melodiche limando ogni spigolo o scortesia della partitura. La scelta, per quanto discutibile, potrebbe avere le sue buone ragioni se l'obiettivo fosse perseguito con maggiore cura del suono e degli equilibri. La direzione è apparsa invece pesante e prevaricante sulle voci, piatta nelle dinamiche (è mancata ogni traccia di pianissimo) e nei colori.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

Daniel Harding e la SRSO al Teatro Comunale di Pordenone

Dal nostro inviato a Pordenone

Recensione – Ci sono eventi che, seppure indirettamente, intervengono in profondità nella storia della musica; l'omicidio di Gustavo III, Re di Svezia, avvenuto nel 1792 durante una festa in maschera ne è un esempio lampante. Verdi ne trasse un gran partito (direbbe il Barone di Trombonok) col suo Gustavo III che la censura fece poi diventare Un Ballo In Maschera mentre gloria minore ebbe Joseph Martin Kraus, compositore tedesco del diciottesimo secolo che a quel ballo partecipò e che volle, con la sua "Symphonie funébre", celebrare il ricordo del sovrano.

La stessa sinfonia funebre in do minore di Joseph Martin Kraus apriva il concerto di Daniel Harding alla guida della Swedish

Radio Symphony Orchestra al Comunale Giuseppe Verdi di Pordenone, concerto di punta della stagione musicale del teatro.

Harding propone un Kraus delicato, crepuscolare, più malinconico che scopertamente tragico. Gli equilibri sono cameristici, il suono orchestrale di straordinaria morbidezza, quasi ovattato. Chi si attendesse tempi sostenuti e sonorità asciutte, caratteri distintivi del coevo Mozart di Harding, sarà rimasto sorpreso nel trovarsi di fronte ad una lettura intimistica e meditata, in cui si intravede un romanticismo presagito, se non nel turgore del suono, nel sentimento.

Se con Kraus, considerata l'importanza secondaria, non è difficile sorprendere, a ben altro tipo di confronti si presta il Mahler della Quinta sinfonia in do diesis minore, lavoro frequentato dalle più grandi personalità del podio, passate e contemporanee.

Il Mahler di Harding è irrequieto e mobilissimo, giocato sul contrasto tra l'apollinea perfezione del suono e la dionisiaca varietà agogica, in ciò assecondato da un'orchestra impeccabile per perfezione tecnica e pulizia. Il suono è luminoso, trasparente anche nei momenti di fortissimo, mai sfuocato negli impalpabili pianissimi. La Quinta esce dall'orchestra con fluidità e coerenza espositiva sorprendenti, in un febbrile crescendo di tensione che si stempera in un finale di Allegro travolgente. La marcia funebre è un dialogo più teso e meno drammatico rispetto a quanto si sia abituati ad ascoltare, in cui l'interazione tra le voci dell'orchestra e la gestione delle dinamiche sono il vero motore pulsante piuttosto che la peculiarità del colore; lo scherzo è gestito tra pennellate impressionistiche e finezze contrappuntistiche sottolineate con garbo, senza scadere nel calligrafismo. Per il celebre Adagietto Harding sceglie un tempo sostenuto, puntando ad un'emotività epidermica piuttosto che al languore tristaniano di certa tradizione, così da risultare perfetto prologo ad un rondò esplosivo ed elastico nei tempi, ottimista nella sostanza.

A termine concerto direttore ed orchestra hanno regalavano ad

un pubblico entusiasta un inatteso bis verdiano, il Preludio al primo atto del Ballo in Maschera, eseguito con l'eleganza e l'intensità cui solo una compagine sinfonica di primo livello guidata da un grande del podio possono aspirare.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

Il Macbeth verdiano trionfa al Teatro Verdi di Trieste

Dal nostro inviato a Trieste

Recensione – Macbeth è un'opera sfuggente in cui al tragico si mescolano il grottesco e il brutto, inteso come categoria estetica, nel creare un ritratto quasi ironico – o meglio una caricatura – delle miserie umane. Un'opera di eccessi ed estremi, travolgente nella musica e teatralmente indecifrabile in ragione dello sconfinato panorama di chiavi di lettura possibili, dei contorni sfumati che separano la sete di potere dal male fine a se stesso, il soprannaturale dal delirio psicotico. Lo sa bene il regista Henning Brockhaus, autore dello spettacolo in scena al Teatro Verdi di Trieste, con le scenografie di Josef Svoboda riprese da Benito Leonori.

Un Macbeth che si inserisce nella tradizione, privo di stravolgimenti ma ricco di idee. Le scene calano la vicenda in un contesto cupo e decadente, ricettacolo di un'umanità barbara, svilita e corrotta in cui la brama di potere è solo uno dei tanti aspetti di un male serpeggiante e irrazionale che travolge tutti inesorabilmente, dai coniugi Macbeth al giovane Fleanzio. Pochi elementi in scena, il sapiente uso di proiezioni e giochi di luce, restituiscono uno spettacolo

suggestivo ed inquietante, giocato sui dettagli piuttosto che sull'effetto immediato, che non è comunque mancato dove necessario, come nella scena del brindisi con l'apparizione del fantasma di Banco. Meno avvincente è parsa la caratterizzazione psicologica di alcuni personaggi, soprattutto per Lady Macbeth, risolta, con la complicità del soprano, a senso unico.

Sul versante musicale lo spettacolo convinceva completamente. Merito soprattutto di Giampaolo Bisanti che, alla guida di un'ottima orchestra, offriva una lettura vibrante, ricca di senso della narrazione e curatissima nel suono. Il maestro sapeva unire al ritmo teatrale, sempre incalzante, la giusta tinta orchestrale nonché un'eccellente precisione musicale e compattezza.

Fabián Veloz era un buon Macbeth, forte di una vocalità preziosa per timbro e volume, ben modulata in un canto chiaroscurato e partecipe. Il baritono ha offerto un personaggio cesellato fin nel minimo particolare, scavato sia musicalmente che nella psicologia, un Macbeth pavido e debole, vittima della propria insicurezza ancor prima che della consorte. Consorte che aveva voce e sembianze del soprano greco Dimitra Theodossiou, cantante dotata di strumento ampio e sonoro, impiegato in un canto impeccabile e preciso, vario nei colori e misurato nel gusto (mentre a volte la recitazione è parsa eccessivamente caricata). Piaceva Paolo Battaglia, Banco intenso e partecipe ma non sempre irreprensibile nel canto. Sicuro e spavaldo Armaldo Kllogjeri, Macduff di bella voce e solida musicalità. Buona la prova di Giacomo Patti, Malcolm, positive tutte le parti minori con particolare menzione per la Dama di Sharon Pierfederici e il medico di Dario Giorgelè.

Va reso merito all'ottima prova del coro del teatro triestino, parte fondamentale nell'opera verdiana, protagonista di una prova maiuscola.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it

Shostakovich e Beethoven al Verdi di Pordenone

Recensione – Guardare al passato per parlare del presente, della Russia e di se stesso. Basterebbe pensare all'impiego crittogrammatico che Dmitrij Shostakovich fece del proprio nome nel motto che viene a più volte ripreso durante il concerto.

Scritto nel 1959 per Mstislav Rostropovic, il *primo concerto per violoncello op.107* di Shostakovich non è solamente un capolavoro di linguaggio musicale, è il manifesto di un'opposizione alla dittatura, sottintesa e parodiata nei continui richiami al folklore russo, citato e deformato a più riprese in partitura.

Al **Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Pordenone**, il concerto di Shostakovich era affidato a **Mischa Maisky**, violoncellista tra i più celebri e stimati al mondo e all'**Orchestra Arturo Toscanini**, guidata da **Asher Fisch**.

Il Shostakovich di Maisky è elettrico, tellurico, quasi sgarbato. L'artista non ricerca la bellezza del suono ma la verità. Ci riesce. Un discorso musicale ricco di inflessioni, di colori, di fantasia, persino di violenza e ripiegamenti di un'intimità ritenuta. Il primo movimento è caratterizzato da un'urgenza espressiva esplosiva, perfettamente assecondata dal corno della Toscanini, il secondo è un profluvio di colori, nella cadenza Maisky dà sfogo a un virtuosismo tecnico al servizio della musica che va a risolversi in un allegro incalzante, corrusco, ritmicamente travolgente.

Il violoncellista, salutato trionfalmente a fine concerto, ha ricambiato l'affetto del pubblico con tre bis, tra cui non poteva mancare il suo celeberrimo Bach.

Dallo straordinario, con la *Settima* di Beethoven, si rientra nell'ordinario. La lettura di Fisch, alla guida di un'Orchestra Arturo Toscanini precisissima, è decisamente tradizionale. Un Beethoven in salsa romantica che guarda al passato piuttosto che al presente, fuori tempo massimo potrebbe sostenere qualcuno. Il suono è denso, cupo, i tempi rilassati, la trasparenza sacrificata in favore della compattezza. Ne esce una prova dal forte impatto drammatico benché povera di colori e prudente nell'agogica, solida ma routinaria.

Paolo Locatelli

paolo.locatelli@ildiscorso.it

© *Riproduzione riservata*

La Bohème di Puccini torna al Teatro La Fenice

Recensione – Ritorna al **Teatro La Fenice di Venezia** *La Bohème* pucciniana nel fortunato allestimento di **Francesco Micheli** già proposto durante le scorse stagioni, spettacolo che piaceva all'esordio e continua a conservare le sue buone ragioni.

Circa l'allestimento ricordo quanto scritto in passato:

“Lo spettacolo è fresco, giovanile, coinvolgente nella sua bozzettistica semplicità. Non una Bohème sconvolgente o che si proponga chissà quali orizzonti interpretativi ma, cosa forse

ancor più difficile, originale senza sconvolgere drammaturgia ed ambientazione. Le scene firmate da Edoardo Sanchi propongono una Parigi da vendere ai turisti, immaginata piuttosto che veritiera, uno sfondo fumettistico che accompagna e racconta da vicino le sfortunate storie dei Bohémiens pucciniani. La vicenda è incastonata in una cornice di simboli che rimandano alla Ville Lumière, dalla Tour Eiffel alle Folies Bergère, il tutto a costellare i luoghi che prescrive il libretto e che si è abituati ad associare all'opera. Insomma c'è tutto quello che ci si aspetterebbe di trovare in una Bohème, dalla soffitta alla neve del terzo atto, ma non solo. Anche il secondo atto è magnificamente risolto senza scadere nei zeffirellismi in sedicesimo di facile effetto che si vedono un po' dappertutto. La Parigi da cartolina, stereotipata, che viene proposta tende necessariamente a mitigare la pulsione naturalista dell'opera, spostandola su un livello favolistico o quantomeno romanzesco. La regia di Micheli, in perfetta sintonia con l'ambientazione, è scorrevole, spontanea ed immediata, coinvolgente e simpatica pur concedendosi alcuni siparietti di forzata comicità di cui non si sarebbe sentita la mancanza."

Da **Diego Matheuz** era lecito attendersi una direzione di spessore sinfonico e così è stato. Il maestro venezuelano sapeva scovare nella partitura dettagli nascosti, ripensando i rapporti tra strumenti o le sezioni orchestrali così che alcune pagine, tra le più celebri del repertorio, parevano animate da nuova luce. Piaceva immensamente un secondo atto vibrante, sostenuto da una tensione pulsante e culminato con un valzer delizioso per leggerezza ed elasticità, piacevano le scene d'assieme della soffitta del primo e del quarto atto, di frenetico virtuosismo; alterna invece la resa delle grandi arie (ottimi i momenti solistici del primo atto, meno convincente "dove lieta uscì" dove si avvertiva qualche perfettibile scollamento tra solista ed orchestra). L'approccio sinfonico alla materia operistica, spinto alle estreme conseguenze, comportava qualche isolato bisticcio col

palcoscenico quando i solisti non riuscivano a seguire od assecondare i repentini giochi agogici del podio. Peccati veniali che non rovinavano una direzione ricca di fascino e vita.

Maria Agresta era un'eccellente Mimì, per bellezza della voce, per la linea immacolata, per la finezza del fraseggio, per varietà di colori, per intensità. Una prova maiuscola che impone il soprano come interprete di riferimento, nel panorama attuale, del ruolo pucciniano. Di rado capita di ascoltare un'aria del primo atto tanto morbida ed intensa, risolta in un carezzevole canto a mezzavoce o un finale quarto tanto partecipe benchè miniaturizzato nel gusto.

Corretto **Massimiliano Pisapia**, Rodolfo di lungo corso, chiamato a sostituire l'annunciato Aquiles Machado. Il tenore può vantare voce di timbro piacevole nel medium e buon volume, l'interprete è convenzionale ma convincente.

Marcello era il baritono **Simone Piazzola**, cantante dotato di ottima natura e interprete valido, capace di enfatizzare il lato infantile e impulsivo del giovane pittore.

Ekaterina Bakanova, Musetta, esibiva voce di bel colore perfettamente gestita in un canto sicuro e partecipe nonché invidiabile verve. Impeccabile il momento solistico del secondo atto, ottimamente sostenuto dall'orchestra di Matheuz.

Sergey Artamonov era un Colline di buon gusto che sapeva risolvere l'aria del quarto atto con la richiesta intensità, evitando il protagonismo primadonnesco in cui è facile inciampare. Convinceva l'esuberante **Armando Gabba**, Schaunard con tutte le carte in regola, tutte all'altezza le parti minori.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it
© Riproduzione riservata

La Carmen di Bizet al Verdi di Trieste

Dal nostro inviato a Trieste

Recensione – A Trieste è il momento della Carmen di Bizet, l'opera delle opere, capolavoro tra i più frequentati (e fraintesi) dell'intero repertorio. L'opera che tutti credono di conoscere e dicono di amare. Da tale miscomprensione parte lo spettacolo di Carlos Saura, già passato per Valencia e Firenze prima di approdare a Trieste. L'idea, meritoria, sarebbe quella di sottrarre l'opera ad una delle tradizioni più incrostate e dure e morire, fatta di malintesi e rimaneggiamenti del lavoro di Bizet, stratificati l'uno sull'altro sin dall'esordio. In tal senso sorprende la scelta dell'edizione Choudens con i recitativi musicati da Guiraud, emblema di tutto ciò che si vorrebbe lasciare al passato.

Le scene di Laura Martinez rinunciano all'oleografia spagnoleggiante che si è abituati ad associare a Carmen, calando la vicenda in un contesto astratto, forse fin troppo. Una serie di pannelli mobili, animati da luci od ombre, sono lo scenario in cui deve svolgersi la regia, ripresa per l'occasione da Elisabetta Brusa, al solito attenta alle esigenze del teatro. Una regia curata, con buone idee e gusto sorvegliato, che ha dovuto fare i conti con uno spettacolo nato a settico e statico, distante mille miglia dalla teatralità esuberante della musica di Bizet.

Luciana d'Intino era una Carmen convincente a metà. Se è vero che il canto era risolto al meglio, sia in ragione della stupefacente freschezza del mezzo sia per la pulizia e la sobrietà della linea, meno a fuoco è parsa l'inquadratura del

personaggio, che richiederebbe altra personalità e presenza. La d'Intino aveva il merito di restituire alla vocalità di Carmen la leggerezza e l'ironia che le sarebbero proprie, rinunciando alle derive veriste e agli effettacci più biechi, non quello di realizzare le medesime intenzioni sul piano attoriale e scenico.

Convinceva il Don José di Andrea Carè. La voce, di bel colore, suonava sicura e brillante nei passaggi drammatici mentre faticava nella mezzavoce. Il tenore si è reso protagonista di una prova in crescendo, culminata con un quarto atto intenso e coinvolgente. L'attore si impegnava a fondo nel tratteggiare un José immaturo ed irragionevole, vittima di se stesso ancor prima che di Carmen, incapace di relazionarsi con il mondo in cui si trova catapultato.

Molto buona la prova di Serena Gamberoni, Micaëla di inedita personalità nonché cantante dotata di bel timbro ed ottima tecnica. Il soprano ha pienamente convinto sia nel duetto del primo atto che nell'aria del terzo. Deludeva invece l'Escamillo di Lucio Gallo, impreciso nell'intonazione e in difficoltà in una parte che sembra avere una scrittura troppo grave per la sua voce.

Molto buone le prove di Yukiko Aragaki e Cristina Damian, rispettivamente Frasquita e Mercédès. Al pari convincenti Gianluca Sorrentino (Il Remendado) e Dario Giorgelè (Il Dancaïre), all'altezza della situazione Nicolò Ceriani e Federico Benetti nei panni di Moralès e Zuniga.

Donato Renzetti, sul podio di un'orchestra impeccabile, dava del capolavoro francese una lettura olimpica, scansando, di concerto con l'impostazione registica, ogni eccesso od enfasi. La direzione è piaciuta nei momenti in cui è la leggerezza (musicale beninteso) a prevalere, il quintetto del secondo atto su tutti, mentre qualcosa è mancato nei passi più tesi e drammatici. Ne è risultata una Carmen piacevole all'ascolto ma coinvolgente a fasi alterne, ben suonata ma non sempre attenta alle ragioni del teatro. Sugli scudi il coro del teatro triestino preparato da Paolo Vero.

I Masnadieri al Teatro La Fenice di Venezia

Dal nostro inviato a Venezia

Recensione – Il teatro La Fenice sceglie I Masnadieri di Verdi per aprire l'anno dei bicentenari. Titolo sfuggente ed enigmatico in cui si mescolano conflitti familiari ed ombre risorgimentali, musica di alterna ispirazione, un libretto dinanzi al quale spesso si fatica a trattenere le risate.

L'allestimento di Gabriele Lavia – almeno nelle intenzioni – strizzerebbe l'occhio ai più giovani, ricollocando la vicenda schilleriana in una contemporaneità metropolitana. La scena, fissa per quattro atti su quattro, riproduce un capannone industriale in abbandono, imbrattato da murales da banda di strada, con teschi, coltellacci e inni alla libertà. Tutto qua. Per il resto ci si trova di fronte alla più tradizionale della regie con il coro ben piantato a terra, i solisti guidati il minimo indispensabile, il consueto insopportabile frusto repertorio di pose da melodramma, che ancor più stride con l'ambientazione ultracontemporanea. Non giova una certa schizofrenia temporale in cui si mescolano spadoni ed abiti trendy, pistole mitragliatrici e fari da concertone rock. Una ricontestualizzazione estrema nelle intenzioni ma in fin dei conti velleitaria, malamente assecondata da un disegno registico di scarsa ispirazione. Anche il lavoro sui caratteri principali dell'opera è sembrato semplicistico e sommario con

il Carlo di Moor bello e dannato, bandito da copertina con la sciarpetta abbinata alla camicia e il povero Francesco turpe e cattivo come neanche Tersite. Qualche gioco di luci indovinato non riscatta un allestimento che nasce povero e povero muore.

Tutt'altro discorso per l'esecuzione musicale, pienamente convincente nel complesso, con punte di eccellenza nel direttore e nella primadonna. Daniele Rustioni dava della partitura verdiana una lettura elegante ed energica, traendo da un'orchestra in forma smagliante suono nitido ed avvolgente. Il preludio suonava intenso ma niente affatto ruffiano, piaceva immensamente il quartetto finale di primo atto, di virtuosistico equilibrismo, perfettamente dosato nei volumi e nelle tinte. Il maestro milanese convinceva altrettanto nei passi più concitati dove riusciva ad unire al vigore orchestrale una tensione ritmica incalzante ma mai volgare, evitando i clangori e gli effettacci che capita spesso di ascoltare nel primo Verdi.

Andeka Gorrotxategui era un Carlo di Moor solido e convincente; la voce, di bel colore, era impiegata in un canto piuttosto monocorde ma incisivo. Maria Agresta nei panni di Amalia esibiva vocalità privilegiata per timbro e volume nonché impeccabile stile. Il soprano ha dimostrato perfetta padronanza della vocalità nei passi squisitamente lirici, ottimamente cantati e fraseggiati con gusto, come nell'impervia cabaletta di bravura. Artur Rucinski, Francesco di Moor, non ha voce tra le più belle ma sa adoperarla con coscienza. Il baritono dava della parte una lettura intensa, culminata con un quarto atto partecipe ed ottimamente cesellato. Giacomo Prestia era un Massimiliano autorevole ed intenso, Cristiano Olivieri un buon Arminio. All'altezza della situazione il Moser ieratico e possente di Cristian Saitta e il Rolla di Dionigi D'Ostuni. Ottima la prova del coro preparato da Claudio Marino Moretti.

Paolo Locatelli
paolo.locatelli@ildiscorso.it

© Riproduzione riservata