

Yuri Temirkanov inaugura la stagione sinfonica della Fenice

Prendiamo "*I Capuleti e i Montecchi*", forse il passo più celebre del balletto *Romeo e Giulietta* di Prokof'ev. Dopo quella manciata di battute spiritate dell'*Andante*, attacca un *Allegro pesante* cupo, dominato dall'incedere di ottoni e archi gravi. Su questo tappeto sinistro, violini e clarinetti intonano un motivo che alla seconda misura inciampa su una pausa di croma. Lì, su quella pausa apparentemente insignificante, **Yuri Temirkanov** indugia un respiro in più, non troppo, e il solfeggio diventa musica.

È tutto così con Temirkanov, nuovamente al **Teatro La Fenice** per l'apertura della stagione sinfonica: un imprevedibile fluire, un apparente dipingere la frase sul momento, come gli viene.

Per quanto riguarda la *Sinfonia del Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini le cose non cambiano. Nella sezione centrale, la melodia affidata a legni e corno si stira e si accorcia, come un elastico, mentre il crescendo che segue viene stretto progressivamente in modo quasi impercettibile. Poi certo, se qualcuno si aspetta un Rossini "comme il faut", filologicamente parlando, si sbaglia. Qui l'orchestra è ampia, il suono pure, però ci sono tanti colori e, soprattutto, quell'estrema libertà nel plasmare la musica che è prerogativa dei più grandi (rubar con garbo è il segreto dell'arte, dice bene Falstaff).

Anche l'Haydn della *Sinfonia in re maggiore Hob. I:101* ovviamente non segue alcuno scrupolo filologico, e nessuno se ne aspetterebbe da Temirkanov, fiero superstite di un passato glorioso, ormai demodé e crepuscolare ma tanto, tanto

affascinante. Il suo Haydn è brahmsizzato, spintonato verso il tardo romanticismo. L'incedere è placido, i tempi tendenzialmente comodi. C'è in compenso una dovizia di particolari e un gusto per il colore orchestrale assolutamente "russo", con archi caldi e densi ma mai prevaricanti, e c'è una prodigiosa cantabilità.

Di Prokof'ev si è in parte già detto (*Romeo et Juliette: estratti dalle Suite n. 1 e n. 2*). Sonorità poderose ma sempre perfettamente bilanciate, estrema libertà nel fraseggiare senza scadere nello stucchevole. Non c'è mai invece, anche nei momenti più accesi, l'impressione che qualcosa sfugga al controllo del podio, né si avvertono sonorità confuse o pesanti. Inoltre qui, a differenza di Rossini e Haydn, lo stile è quello "giusto".

L'**Orchestra della Fenice** segue alla perfezione Temirkanov, dimostrandosi capace di eccellente virtuosismo e ricchezza timbrica e soprattutto di saper tradurre il suo gesto imperscrutabile in dettaglio musicale, sfumature, articolazione. Le minime sbavature, in un simile quadro, paiono assolutamente irrilevanti.

Resta da dire del brano che ha, di fatto, aperto concerto e stagione: la *Serenata per nove strumenti* di Giovanni Salviucci. Qui Yuri Temirkanov non c'entra perché i protagonisti sono i **Solisti del Teatro La Fenice** ma il risultato non cambia, si vola sempre alto.

Anche se il *Monetto* di Salviucci non è mai riuscito a guadagnarsi un posto di rilievo nel repertorio (forse non del tutto ingiustamente), i Solisti della Fenice gli rendono onore, restituendone un'esecuzione di assoluto prestigio, sia per qualità strumentale dei singoli, sia per trasparenza dell'amalgama.

Giova senz'altro alla riuscita del pezzo la differenza timbrica tra il violino luminoso e brillante di **Roberto**

Baraldi e quello più caldo e pastoso di **Alessandro Cappelletto**, che ben si fondono al velluto della viola di **Alfredo Zamarra** e del violoncello di **Francesco Ferrarini**. Meritano di essere citati a uno a uno anche gli altri eccellenti musicisti: **Angelo Moretti** (flauto), **Rossana Calvi** (oboe), **Vincenzo Paci** (clarinetto), **Marco Giani** (fagotto) e **Piergiuseppe Doldi** (tromba).

Trionfo sacrosanto.

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

Idomeneo apre la stagione del Teatro La Fenice di Venezia

Recensione – Fossi un regista avrei i sudori freddi all'idea di affrontare un'opera settecentesca, soprattutto un capolavoro serio e di grande respiro come l'**Idomeneo** di Mozart. Non perché si tratti di una creazione di scarsa attrattiva o dalla drammaturgia inconsistente, tutt'altro. Piuttosto per la difficoltà tecnica che la costruzione a numeri chiusi necessariamente procura e per la struttura formale della musica, assai più rigida e vincolante di quanto non sarà in seguito, il tutto costretto nei vincoli e negli stereotipi dell'opera seria. Difficile insomma creare un'azione fluida e dinamica su questa continua alternanza di recitativi, arie e cori, difficile definire dei caratteri e dar loro plasticità, difficilissimo disegnare la recitazione sulla musica.

Per l'inaugurazione della *stagione 2015-16* il **Teatro la Fenice**

di Venezia ha puntato su **Alessandro Talevi** il quale, spiace ravvisarlo, manca clamorosamente il bersaglio, inciampando appunto in quell'insidiosa staticità che in questo repertorio è tranello micidiale.

Il regista, tentando di veicolare un messaggio universale, privo di riferimenti specifici e immediatamente definibili, finisce per non dire nulla. Ogni spunto è appena accennato, le idee si rincorrono senza continuità e sviluppo diventando in un attimo velleità stagnanti. Anche laddove sia chiaro un disegno preciso tutto pare stucchevole e saputo: l'evoluzione dei personaggi ad esempio è assolutamente convenzionale, a tratti banale, sia nei singoli, la cui recitazione ricalca tutti gli stereotipi del teatro più polveroso, sia nelle masse. Lo scontro di civiltà è trattato con ingenuità disarmante, inscatolato in un manicheismo che si risolve in buonismo: da un lato i Cretesi, cattivi, oppressori (e vagamente ariani), dall'altro i Troiani, alfieri di un'innocenza incontaminata, che vengono dapprima brutalizzati e infine felicemente integrati tra balli e abbracci.

Non mancano nemmeno momenti di involontaria comicità: di fronte alla pastasciuttata del finale primo e all'ineffabile siparietto che accompagna la marcia del secondo atto (*No.14*) si fatica a rimanere seri.

Le scene di **Justin Arienti** non dispiacciono ma, nella loro impostazione tradizionale, poco giovano alla dinamicità del tutto. **Manuel Pedretti** firma i brutti costumi.

La povertà dell'allestimento lascia l'amaro in bocca considerando che l'esecuzione musicale si attesta su ben più confortanti livelli. Il merito va principalmente a **Jeffrey Tate** che firma una direzione di straordinaria bellezza in cui coniuga al massimo livello le ragioni della musica con quelle del teatro. Esecuzione vibrante e dettagliatissima ma soprattutto coerente che mai, nonostante la durata dell'opera e la riapertura di tutti i tagli, si concede cali di tensione o cedimenti. L'orchestra, in splendida forma, suona con ammirevole ricchezza di colori e trasparenza, rendendo piena

giustizia a Mozart e al palcoscenico.

Straordinario il coro del teatro preparato da **Claudio Marino Moretti** (e meravigliosamente sostenuto da Tate) che raggiunge vertici di assoluta poesia.

Brenden Gunnell, Idomeneo, ha vocalità e tecnica più versate ad altro repertorio, lo si percepisce chiaramente nella coloratura pasticciata e nella linea non immacolata. Tuttavia la particolare emissione, che privilegia sonorità chiare e scoperte, dona grande espressività al canto, massimamente nei recitativi. Le arie hanno forse un piglio eccessivamente muscolare, scelta che comunque non stride con la caratterizzazione del personaggio.

Monica Bacelli canta con classe la parte di Idamante: fraseggio, musicalità, varietà di colori ed accenti, tutto contribuisce a delineare una figura coerente e palpitante.

È invece impari alla scrittura mozartiana l'organizzazione vocale di **Michaela Kaune**, Elettra a cui difettano acuti, agilità e stile. La bella presenza e una notevole personalità compensano in parte un canto non all'altezza della situazione.

Ekaterina Sadovnikova, Ilia, mostra qua e là qualche segno di fatica ma nel complesso la sua prova convince, soprattutto per la sobrietà del fraseggio ed il gusto. Il timbro è poi molto bello e adatto alla parte. Eccellente l'Arbace di **Anicio Zorzi Giustiniani**: voce di bel colore, emissione morbida, agilità dipanate con facilità quasi irridente. Una prova davvero maiuscola.

Buono il Gran Sacerdote di Nettuno di **Krystian Adam**; corretti tutti gli altri ad eccezione della Voce (malferma) dell'oracolo di **Michael Leibundgut**.

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

Il Flauto Magico di Mozart trionfa al Teatro La Fenice

Recensione – Il Flauto Magico (*Die Zauberflöte*) in scena al Teatro La Fenice di Venezia rientra nell'eletta schiera degli spettacoli operistici in cui tutto funziona. **Damiano Michieletto**, stella luminosa in quel piccolo mondo antico che è il teatro musicale italiano, ritorna alla Fenice per firmare la regia di un allestimento che è un capolavoro, né più, né meno. Con l'impagabile contributo dell'ormai collaudato team Fantin-Teti-Carletti (scene, costumi e luci) Michieletto crea uno spettacolo coerente, coinvolgente e tecnicamente straordinario, sia nella concezione dell'impianto scenico, sia nella costruzione della recitazione sulla musica e sulla parola. Dei tanti temi portanti del capolavoro mozartiano il regista sceglie di svilupparne uno, accantonando o lasciando sullo sfondo tutto il resto. *Die Zauberflöte* diventa così una sorta di romanzo di formazione, il racconto del percorso che porta un giovane, Tamino, alla definizione della propria identità di "persona". L'idea di ambientare la vicenda in un'aula scolastica appare quindi, se non inevitabile, quantomeno logica: qui avviene quel faticoso ma necessario processo che, tramite lo studio, il distacco dalla famiglia (un'Astrifiammante madre nevrotica), le prime esperienze amorose, definisce la crescita di un individuo e la sua collocazione nel mondo. Tutto è perfettamente studiato, sensato e splendidamente realizzato quindi lo spettacolo funziona, regge e convince. L'ingresso nel tempio del finale primo che diventa – nella fuga degli studenti tra i boschi, con un epilogo che può essere facilmente dedotto – una sorta di iniziazione alla vita adulta, è un momento di teatro potentissimo.

Non meno felice il versante musicale. **Antonello Manacorda** ripropone il Mozart cui ci ha abituati: tempi tendenzialmente spediti, grande tensione narrativa ed ottimo sostegno al palcoscenico, suono luminoso e terso che, pur sacrificando qualcosa in fatto di colori, suona tutt'altro che inconsistente. Lo aiuta un'orchestra in splendida forma.

Il cast è complessivamente notevolissimo a partire dall'eccellente Tanino di **Antonio Poli**, tenore che unisce alla freschezza di una voce in continua crescita, buon gusto musicale e una discreta presenza scenica. **Alex Esposito**, Papageno, è ancor prima che un gran cantante un artista di razza. Brava **Ekaterina Sadovnikova**, Pamina. Musicalmente non impeccabile ma magnetica sulla scena la Regina della notte di **Olga Pudova**. Qualche asperità di troppo non rovina la bella prova di **Goran Jurić**, Sarastro. Il Monostatos di **Marcello Nardis** è ben cantato e ancor meglio recitato. Tutti all'altezza, senza eccezione alcuna, gli altri. **Ulisse Trabacchin** prepara il sempre lodevole coro della Fenice.

Repliche fino al 31 ottobre. Imperdibile.

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

Norma di Bellini secondo Kara Walker alla Fenice

Recensione – In arte un'idea, per brillante che sia, da sola serve a poco se non c'è, accanto al pensiero, la capacità di dargli forma e concretezza. La **Norma** in scena al **Teatro La Fenice** esemplifica il concetto alla perfezione. D'altronde,

per quanto spiaccia ravvisarlo, è molto probabile che finisca così quando regia, scene e costumi vengono affidati ad una brillante artista, nel caso specifico **Kara Walker**, pittrice e scultrice, completamente digiuna di teatro musicale. L'idea su cui nasce lo spettacolo sarebbe anche apprezzabile: contestualizzare la vicenda belliniana nell'Africa coloniale del XIX secolo, ricalcando le linee del romanzo *Heart of Darkness*. Ci aveva pensato anche Francis Ford Coppola quando, per raccontare il tragico Vietnam americano, rimasticò il lavoro di Conrad, giungendo, a onor del vero, a ben altri traguardi. Perché non dovrebbe funzionare allora con l'opera di Bellini? Al di là delle inevitabili forzature, che qualsiasi ribaltamento di contesto ingenera, lo spettacolo veneziano non funziona perché l'idea di partenza resta un abbozzo non svolto, un presupposto che non evolve. Se, in un processo di ricontestualizzazione, si limita lo sforzo registico al solo cambio di fondali e costumi, lasciando da parte ogni approfondimento sui caratteri e ripescando la solita frusta recitazione delle Norme-peplum, a che giova il ribaltamento di ambientazione? Purtroppo di Conrad, dell'Africa brutalizzata dagli invasori, in questo spettacolo non resta che qualche traccia, nei cenni delle note di regia e nei costumi; ed in fin dei conti, considerando le incongruenze con il libretto, probabilmente il gioco non vale la candela.

Fortunatamente l'esecuzione musicale si attesta su ben più soddisfacenti livelli. **Carmela Remigio** è una Norma più che convincente, capace di dar vita ad un personaggio profondamente umano in cui la madre prevale nettamente sulla sacerdotessa. Il canto patisce qualcosa nella linea delle lunghe arcate melodiche belliniane ma vince nei tantissimi recitativi, cesellati con dovizia, nel finale, nel toccante duetto con Adalgisa del secondo atto. Lo scavo della frase e la ricchezza di colori ed inflessioni sono la forza della sua interpretazione, sicuramente distante dai modelli (gloriosi e non) e da molti vizi della tradizione.

Ottima la scelta di affidare la parte di Polline ad un

cantante dalla formazione belcantistica come **Gregory Kunde**, sia perché il bagaglio tecnico, consolidato su questo repertorio, gli consente di divorarsi con irridente facilità ogni insidia, sia perché la maturità del personaggio si adatta all'anagrafe del tenore americano. Il registro acuto ritrova, nella scrittura belliniana, lo smalto e la brillantezza che non sempre riesce a mantenere nel repertorio più tardo, i centri sono corposi e sonori; la pregnanza stilistica è poi straordinaria.

Davvero eccellente sotto ogni aspetto l'Adalgisa di **Veronica Simeoni**, nell'intensità del fraseggio, nella limpidezza del canto: la voce è di timbro brunito, omogenea in ogni registro, musicalità ed intonazione sono impeccabili.

Dmitry Beloselskiy è un Oroveso vocalmente autorevole ma con qualche limite stilistico. Buone le prove di **Anna Bordignon** (Clotilde) ed **Emanuele Giannino** (Flavio).

Non è facile comprendere le ragioni delle isolate contestazioni rivolte, nel successo generale, al direttore **Gaetano d'Espinosa**. Il maestro cura attentamente sia la qualità del suono, sia il sostegno al canto, indovina momenti di grande bellezza strumentale (meravigliosi gli archi in apertura di secondo atto) ma soprattutto sa sostenere la narrazione senza cali di tensione. Orchestra in grande forma così come il coro.

Trionfo per tutti i protagonisti a fine recita.

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

Ancora una volta Traviata al Teatro La Fenice

Recensione – Cosa spinge un melomane a vedere e rivedere uno stesso spettacolo cinque, dieci, venti volte? Oltre a quella pulsione ossessivo-compulsiva da collezionista di presenze a teatro che, chiaramente, fa la sua parte. Direi la curiosità innanzitutto, il piacere epidermico e irrazionale che in ogni caso un'opera dal vivo può scatenare, nel peggiore dei casi il bilioso puntiglio di chi spera di cogliere in fallo questo o quell'artista, attendendolo al varco di un acuto o di qualche scoglio tecnico. Questo per dire che ho visto la Traviata di **Robert Carsen**, caposaldo incrollabile del repertorio della Fenice, almeno sei-sette volte, restandone talvolta entusiasta, in genere soddisfatto ma mai, mai deluso. Le ragioni sono banali: lo spettacolo è bello, sensato e pensato, funziona alla grande anche a undici anni dal debutto, la compagnia del teatro saprebbe svolgerlo ad occhi chiusi senza la minima incertezza. Già ne scrissi qui, qui e probabilmente anche da qualche altra parte. Per giunta la direzione artistica del teatro riesce sempre, ad ogni ripresa, ad allestire cast interessanti, non di rado sorprendenti.

Ekaterina Bakanova ne è un brillante esempio: chiamata a debuttare nella parte di Violetta un paio d'anni fa in questo stesso allestimento, il soprano russo ritorna sul palco del **Teatro La Fenice** per far rivivere un personaggio che sente molto e che riesce ad animare di una verità teatrale travolgente. Al di là della solidità vocale che, ad eccezione di alcune opacità in acuto, è eccellente, la Bakanova si conferma musicista di prim'ordine, capace di dare significato ad ogni inciso grazie ad un fraseggio accuratissimo e ad un lavoro attento sull'accentazione e sulle dinamiche. L'attrice è poi all'altezza della cantante, se non superiore. Davvero notevole il suo terzo atto.

Molto positiva la prova di **Piero Pretti**, tenore dalla vocalità sicura e dall'ottima presenza scenica, capace di disegnare un Alfredo giovanile ed appassionato. La voce corre bene in sala, il gusto nel porgere è fresco e misurato. Convince il solido Germont di **Marco Caria**, cantante dotato di una voce importante ed omogenea cui si potrebbe solo rimproverare una certa piattezza nelle dinamiche. Tutti ineccepibili i tantissimi artisti chiamati a coprire la parti minori.

Concertazione di buone maniere quella di **Gaetano d'Espinosa**, sorvegliata ed attenta agli equilibri, alla chiarezza timbrica, ma zoppicante sulla tenuta teatrale. Certe scelte agogiche poco intelligibili (con accelerazioni e brusche frenate), talune sottolineature di incisi strumentali o cesellature fin troppo puntigliose, danno la sensazione di una direzione che a tratti perde la visione globale dell'opera, inciampando in cali di tensione; tuttavia non si possono che apprezzare la cura per la precisione strumentale ed il sostegno al palco garantiti dal maestro. Impeccabili orchestra e coro.

Trionfo personale per Ekaterina Bakanova e franco successo per tutta la compagnia a fine recita.

Alceste di Gluck al Teatro La Fenice di Venezia

Recensione – Per chi crede che non esista un teatro passato distinto da quello presente, dal momento che ogni forma d'arte che necessita di uscire dalle pagine di un testo per prendere vita nasce nel momento in cui la si esprime, diventando immediatamente quanto di più attuale ed urgente possibile, uno spettacolo che non si sforzi di comprendere e narrare la

contemporaneità diviene un esercizio di archeologia, tutt'al più uno studio sulla filologia della rappresentazione. Euripide, nell'Alceste ma non solo, cercava su tutte una cosa: la riflessione, la creazione di un dibattito. Il suo teatro chiede al pubblico uno sforzo intellettuale, l'immedesimazione nei protagonisti per analizzarne le problematiche. È evidente che ogni spettatore, relativamente al contesto storico e culturale, abbia un proprio modo di approcciare a tale sfida, mezzi diversi per comprendere sfumature e sottintesi; tali strumenti sono estremamente mutevoli, soprattutto in un'epoca tanto avida di novità e ricca di possibilità come quella attuale. Il sacrificio di Alceste (o Alceste) rimane immutato nei secoli come resta invariato il dubbio circa la liceità dell'accettazione di tale sacrificio da parte di Admeto, quello che cambia è la predisposizione di chi assiste al loro dramma e il suo modo di fare proprie queste problematiche.

Passando da Euripide a Gluck queste considerazioni non perdono validità, tutt'altro, considerando che in ambito operistico negli ultimi decenni sono stati fatti passi da gigante, soprattutto sul versante registico. Se allestendo Alceste, opera del 1767, si sceglie di congelare l'azione in un'esaltazione neoclassica della bellezza formale in quanto tale, ripulendola di ogni macchia umana, sublimando le passioni in pose da teatro antico, esaltando la luce dell'illuminismo a danno delle ombre e dei tormenti più sordi e dolenti, il pubblico potrà farsi un'idea più o meno chiara di cosa Alceste rappresentasse nel contesto in cui nacque, difficilmente ne coglierà la forza ancora pulsante. Che poi Pier Luigi Pizzi sia un nume tutelare della regia operistica è fuori di discussione, che il suo teatro sempre uguale a se stesso possa apparire oggi manierato e fuori tempo massimo è più che un dubbio. L'Alceste in scena al Teatro La Fenice di Venezia potrebbe essere considerato una summa dell'estetica pizziana: staticità, geometrie canoviane, pulizia formale assoluta. E fin qui ogni obiezione rientra nel gusto personale, essendo questa una tipologia di teatro con una

gloriosa storia alle spalle e non poche ragioni di interesse. I problemi riguardano tutto ciò che manca, che è parecchio, a cominciare dalla recitazione, minima nei singoli, pressoché assente nel coro. Il luminoso candore di scene e costumi colpisce per piacevolezza estetica ed è estremamente funzionale all'impostazione generale ma esalta il rigore e la freddezza del tutto.

Carmela Remigio, Alceste, si danneggia l'anima per frangere questa barriera di immobilismo, scavando a fondo nelle proprie risorse d'artista, che non sono poche. Il soprano si impone per la sensibilità d'interprete e la cura per l'espressività che siamo abituati a riconoscerle; la voce non è onnipotente e stenta ad imporsi nell'ottava grave ma è ottimamente piegata in un canto vario e sfumato. Fatica invece Marlin Miller, Admeto con buone idee ma dall'intonazione non sempre a fuoco e spesso affaticato nell'emissione. Molto positive le prove di Giorgio Misseri, Evandro dalla vocalità sicura e timbrata e Zuzana Marková, dolcissima Ismene. Completano degnamente il cast Ludovico Furlani (Eumelo), Anita Teodoro (Aspasia), Armando Gabba (banditore, Oracolo) e Vincenzo Nizzardo (Gran sacerdote d'Apollo e Apollo). Eccellente la prova del coro preparato da Claudio Marino Moretti per bellezza dell'amalgama e varietà di colori.

Sul podio dell'ottima orchestra della Fenice Guillaume Tourniaire sa trovare sonorità limpide, chiedendo ai musicisti un approccio alla materia adeguatamente rispettoso della prassi esecutiva settecentesca, perfettamente aderente per pulizia e nitore al palcoscenico. La narrazione è scorrevole, il sostegno al palcoscenico impeccabile; manca un briciolo di fantasia nella cura dei tantissimi recitativi.

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

Il Don Pasquale di Donizetti al Teatro La Fenice di Venezia

Recensione – Se c'è una cosa che un regista d'opera dovrebbe essere capace di fare, questa è la costruzione dell'azione scenica sulla musica, sfruttandone accenti ed inflessioni, assecondandone la narrazione. Dire che tale abilità sia minoritaria tra chi si occupa di teatro musicale, almeno nel nostro paese, è un garbato eufemismo: è tristemente noto che non pochi intendano la regia quale sinonimo di scenografia, tutt'al più come pedissequo svolgimento delle didascalie del libretto. Il Don Pasquale di **Italo Nunziata**, in scena al **Teatro La Fenice**, è una piacevolissima eccezione alla regola: uno spettacolo fresco e scorrevole, in cui il sorriso non cede mai il passo al riso, che lascia emergere le sottili malignità, le malinconie, le illusioni che della commedia donizettiana sono ingredienti fondamentali. Il tutto partendo dalla partitura: ogni gesto è pensato sulla musica, non relegata dunque a colonna sonora dell'azione ma, com'è giusto che sia, elemento narrativo primario. Scene e costumi di Pasquale Grossi sono curati, esteticamente gradevoli e funzionali al disegno; la vicenda è ambientata nella prima metà del XX secolo, Don Pasquale è un imprenditore che se la cava bene con gli affari e male con le donne, Ernesto e Norina paiono usciti da una commedia di Wilder. L'approccio al lavoro è profondo ma non serio, il taglio drammaturgico rinuncia alla comicità più esteriore senza essere pedante.

Roberto Scandiuzzi ha poco in comune con il Pasquale di tradizione, nel bene e nel male: la voce è sontuosa per timbro ed ampiezza, il volume importante, tuttavia è difficile non

avvertire una certa estraneità stilistica al canto donizettiano. La tendenza a legare le frasi anche laddove sarebbe richiesta una scansione ritmica bruciante (come nel sillabato) e ad omogeneizzare il suono in una rotondità senz'altro fondamentale in altro repertorio ma qui poco incisiva, privano la performance di quella varietà di colori ed accenti che ne consentirebbero il salto di qualità. Leggerina ma frizzante e stilisticamente a posto la Norina di **Barbara Bargnesi**, la quale è anche una notevole attrice, il che aiuta non poco l'economia dello spettacolo. Encomiabile **Davide Luciano** nei panni del Dottor Malatesta per padronanza tecnica e stilistica nonché per bellezza dello strumento; non è imprudente prevedere una brillante carriera per il giovane cantante se saprà continuare su questa strada. Delude invece **Alessandro Scotto Di Luzio**, in difficoltà nella scomoda tessitura di Ernesto; la voce ha timbro di prima qualità nel medium ma tende a perdere appoggio e conseguentemente intonazione già dal passaggio. Lodevole il notaro di **Matteo Ferrara** che pulisce la piccola parte delle stratificazioni di vezzi e macchiettismi a cui in pochi sanno rinunciare. **Omer Meir Wellber**, che ormai alligna sul podio del teatro veneziano, concerta con buon passo teatrale, sostenendo il palco e curando bene l'accompagnamento al canto. Non c'è al momento, nel suo Donizetti, la profondità d'analisi che abbiamo apprezzato in Verdi, ma nemmeno gli scivoloni belliniani. Una direzione efficace, con ottimi momenti (secondo atto) e qualche pesantezza di troppo qua e là; l'orchestra ha visto serate migliori. Bene il coro preparato da Claudio Marino Moretti.

Paolo Locatelli

paolo.locatelli@ildiscorso.it

© Riproduzione riservata

I Capuleti e I Montecchi di Bellini al Teatro La Fenice

Ci capita spesso di lodare il Teatro La Fenice di Venezia, sia per le scelte programmatiche, sia per la qualità della proposta. Tuttavia la nuova produzione de *I Capuleti e I Montecchi*, lavoro di **Vincenzo Bellini** dall'ispirazione a corrente alternata, non convince – e spiace ravvisarlo – nonostante le premesse fossero tutt'altro che sconfortanti.

Pesa non poco sull'esito complessivo della produzione la debole regia di **Arnaud Bernard** il cui konzept non brilla per originalità né può dirsi realizzato nel modo migliore. Bernard tenta di dare consistenza alla debole drammaturgia del libretto di Romani – dimenticatevi Shakespeare che con il lavoro belliniano condivide solo il nome proprio dei protagonisti – rivisitando un luogo comune frusto ed abusato: i personaggi sono figure di dipinti che fuggono dall'immobilità delle tele per prendere vita e compiere il proprio destino prima di tornare, in un finale saputo sin dall'ouverture, all'origine, in quella vita immobile ed estranea allo scorrere del tempo. L'azione è ambientata in una pinacoteca in cui agiscono, parallelamente ai personaggi, uno stuolo di operai intenti a riorganizzare la disposizione dei quadri. Il tutto è dominato, al di là di qualche trovata interessante, dall'immobilismo e dalla prevedibilità.

Oltre ogni previsione spiace ravvisare un esito inatteso, se non deludente quantomeno interlocutorio, dell'esecuzione musicale. L'orchestra di **Omer Meir Wellber** disegna un Bellini assolutamente inedito ma non per questo convincente. Il direttore sceglie sonorità che stridono non poco con il, per così dire, "comune senso dell'estetica belliniana": forti orchestrali esplosivi e chiassosi alternati a colori delicati, esasperazione dei contrasti drammatici e musicali. Ne risulta una lettura anni luce lontana dal Bellini apollineo e soave cui si è abituati, dominata dall'ossessione di dare

consistenza alla narrazione dell'opera calcando la mano sugli effetti più epidermici. La scelta tutto sommato non è deprecabile di per sé, data la plausibile difficoltà nello scovare ragioni drammatiche o psicologiche più profonde in partitura, ma è realizzata non senza eccessi e forzature. Infatti, al di là delle questioni di gusto (bello, brutto, volgare, bandistico, elettrizzante, ognuno valuta secondo la propria sensibilità) manca alla lettura di Wellber un disegno unitario nella sua realizzazione sicché il passaggio tra i momenti elegiaci e quelli più corruschi pare spesso arbitrario ed incoerente e l'esito complessivo ha i tratti di un collage fatto di tante intenzioni differenti e disorganizzate.

Jessica Pratt è di gran lunga la migliore in campo grazie alla qualità del canto e alla purezza della linea, pur non brillando per espressività e fantasia nell'articolazione delle frasi.

Delude invece **Sonia Ganassi** (Romeo) la cui prova sconta un primo atto sottotono, in netta difficoltà nel registro grave come negli acuti; va decisamente meglio nella seconda parte di recita, aiutata dalla tessitura più comoda che le consente di esprimere la propria musicalità e le buone idee di fraseggio.

Shalva Mukeria è un Tebaldo di inerte correttezza. Positive le prove di **Luca Dall'Amico**, solido Lorenzo e di **Rubén Amoretti**, Capellio non rifinitissimo ma efficace. Il coro di Claudio Marino Moretti è una garanzia.

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

Don Giovanni nel labirinto della mente umana

Dal nostro inviato a Venezia

Recensione – Viva la libertà! La libertà morale, intesa come coraggio di svincolarsi dagli obblighi sociali e dalle “imposture della gente plebea”, irrealizzabile chimera di uomini schiavi del sistema ed inevitabilmente attratti da chi riesca a spezzare le proprie catene per inseguirla, a costo della vita. Questo è Don Giovanni secondo Damiano Michieletto, regista cui il Teatro La Fenice di Venezia ha affidato la trilogia dapontiana, interamente riproposta in occasione del “progetto Mozart”, inaugurato dallo stesso Don Giovanni nel fortunatissimo e pluripremiato allestimento con le scene di Paolo Fantin, i costumi di Carla Teti e le luci (estremamente suggestive) di Fabio Baretton.

L'impianto scenografico presenta gli interni di un palazzo settecentesco, claustrofobico e vagamente decadente. Un efficace gioco scenico produce un continuo mutamento degli ambienti attraverso la rotazione delle pareti, restituendo l'impressione di un labirinto privo di vie di fuga. Don Giovanni è onnipresente, proiezione dei desideri femminili e delle aspirazioni (o dei complessi di inferiorità) maschili, signore del palazzo e delle vite altrui. La sessualità – in luogo della sensualità – è esasperata, la violenza esplicita ed abusata, massimamente nella figura del protagonista, guardato con orrore e disapprovazione dagli altri personaggi (quasi dei proto-borghesi) eppure continuamente inseguito. Un Don Giovanni rifiutato ma blandito, come fosse per loro – se non personificazione dell'inconscio – il lato oscuro di sé, il desiderio di assecondare i proprio istinti più biechi, animaleschi ed immorali. E tale è l'immedesimazione tra il libertino e i suoi interlocutori che nessuno di loro saprà sopravvivere alla morte del protagonista nel colpo di teatro finale escogitato dal regista.

Antonello Manacorda riproponeva il proprio Mozart, già ascoltato ed apprezzato dal pubblico veneziano durante le scorse stagioni. Un Mozart moderno, teso ed incandescente, persino violento, in cui il tragico prevale sul comico, non per la densità del suono ma per la pulsione ritmica e per la tensione drammatica. I tempi sono sostenuti ma coerenti, la tavolozza di colori ridotta al minimo, come è nel gusto odierno.

Stesso discorso per i cantanti. Sarà rimasto deluso chi si aspettasse voci imponenti adoperate in un canto chiaroscurato, fatto di forti contrasti e lavoro sulla parola, trovandosi di fronte a un linguaggio quasi da teatro di prosa se non televisivo, in cui la recitazione (al solito molto curata da Michieletto) e l'immediatezza espressiva avevano priorità e prevalenza sul lavoro di scavo musicale.

Simone Alberghini era nel complesso un Giovanni convincente. Pur non possedendo uno strumento immacolato, il cantante sapeva assecondare il progetto registico, disegnando un Giovanni impetuoso e animalesco, dalla virilità rozza e violenta. Nicola Ulivieri era un Leporello di bella voce, corretto nel canto ma convenzionale. Molto buona la prova di Carmela Remigio, Donna Anna musicalmente ineccepibile ed interprete intensa. Maria Pia Piscitelli, Donna Elvira volitiva e sanguigna, esibiva voce di buona pasta ma faticava nelle zone più alte del pentagramma. Lasciava qualche perplessità il Don Ottavio di Marlin Miller, cantante dotato di discreto strumento e di un certo buon gusto nel porgere ma in difficoltà nel registro acuto. Alterne le prestazioni di Caterina Di Tonno, Zerlina talvolta ingessata e William Corrà, Masetto fin troppo temperamentoso. Solido il Commendatore di Abramo Rosalen.

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

La Traviata e Rigoletto alla Fenice di Venezia

Dal nostro inviato a Venezia

Recensione – È tempo di Verdi al Teatro la Fenice con due pezzi di trilogia popolare che si sa, fanno sempre il loro bell'effetto. Niente di nuovo sotto il cielo di Venezia ma due riprese di spettacoli già visti e rivisti per chiudere la stagione in attesa che le porte del teatro si riaprano a novembre con la doppia inaugurazione targata Otello e Tristan, uno via l'altro.

La Traviata è quella ormai storica di Robert Carsen, lo spettacolo che nel 2004 tenne a battesimo il teatro rinato dalle proprie ceneri e che ancora trova spazio, a pieno diritto, in cartellone. Allestimento suggestivo, intenso, commovente. Carsen ha il grande merito di saper rendere in modo pienamente convincente il particolarissimo strabismo del personaggio che se da un lato cerca la redenzione da un passato compromettente nell'amore e nella fuga (senza riuscirci), dall'altro subisce il progressivo rigetto da parte di quella società borghese che pur è parte di lei, finendo per perdere l'una e l'altra cosa. C'è il denaro onnipotente a ricordarci continuamente quale sia la professione di Violetta, denaro che diventa l'unico strumento di comunicazione tra le persone, solo parametro di valutazione del valore di rapporti e relazioni.

L'ambientazione è contemporanea per parlare ai contemporanei, come Verdi avrebbe voluto – almeno questo è quanto sostiene il regista canadese. Il primo atto ha i tratti di un party dalla mondanità quasi hollywoodiana con la vacuità della borghesia

in trionfo. Davvero di rado “il popoloso deserto che appellano Parigi” è parso tanto popoloso e tanto deserto assieme, fatuo ed effimero come i valori di quella stessa società. L’ambientazione della prima parte del secondo atto riproduce una foresta che non è difficile leggere come simbolo della purezza cui Violetta aspirerebbe. I soldi che piovono dal cielo, in luogo delle foglie secche, ci ricordano che l’agognata redenzione è destinata a restare soltanto una speranza. La festa successiva si sviluppa tra i tavoli di un nightclub in mezzo a giochi d’azzardo, prostitute e lap dance. Nel terzo atto si torna a casa di Violetta. Non c’è più lo sfarzo di un tempo, il salone è spoglio, la tappezzeria stracciata. La ricchezza volgarmente esibita, straripante del primo atto lascia posto ad una povertà decadente. Violetta muore sul pavimento tra le braccia di Alfredo mentre attorno il mondo continua ad andare avanti col suo ritmo forsennato. Annina scappa con la pelliccia della padrona e la casa viene invasa dagli operai al lavoro per il nuovo proprietario. Popoloso deserto appunto.

Patrizia Ciofi è ancora una volta Violetta in questo allestimento cucito su misura per lei. Dire che il soprano non sia vocalmente onnipotente è dovere di cronaca (il volume è modesto, il registro acuto faticoso), che tali limiti compromettano la riuscita complessiva del personaggio una falsità. La creazione teatrale che la Ciofi restituisce è poco meno che straordinaria. Il soprano sa cogliere ogni sfumatura di un personaggio che oramai conosce alla perfezione, il canto è – pur con i limiti evidenziati – cesellato nell’originalissima gestione della dinamica e nello scavo della frase musicale, il fraseggio approfondito con cura certosina. Non c’è verso o parola che siano sprecati, ogni dettaglio si somma al precedente nel dare vita a una Violetta di sconvolgente complessità e ricchezza. Il terzo atto è il capolavoro del soprano capace di rendere al meglio i repentini cambi d’umore, il passaggio dalla malinconia alla speranza, gli episodi quasi deliranti fino al rassegnato disincanto

finale, in tutto perfettamente assecondata dall'atmosfera sospesa disegnata dall'orchestra di Matheuz.

Antonio Poli è Alfredo, e lo è per davvero. Un Alfredo finalmente giovane, appassionato, dall'intemperanza quasi adolescenziale. È un ragazzo che scopre l'amore con tutto l'entusiasmo di cui è capace, gettandosi a capofitto in una storia che inizia male e finisce peggio. Il tenore inoltre ha voce di rara bellezza e sa servirsene con abilità. Bravo due volte.

Giovanni Meoni nei panni di Giorgio Germont, il padre che nessuno vorrebbe avere, sfoggia voce bella e timbrata al servizio di una linea di canto elegante e variegata. Il baritono asseconda la lettura registica che mette a nudo la doppia morale del personaggio, vero e proprio emblema del moralismo borghese. Un Germont più cinico calcolatore che impiccione imbranato, di fatto privato d'ogni umanità.

Sul podio dell'ottima orchestra della Fenice, Diego Matheuz era attesissimo al doppio cimento operistico dopo la nomina a direttore musicale del teatro. Esame passato a pieni voti. Il maestro venezuelano sceglie di spogliare la musica di ogni traccia di retorica o compiacimento puntando ad una drammaticità asciutta, cruda. I tempi sono per lo più serrati, il ritmo incandescente, il suono orchestrale di nitore sinfonico. Memorabili nella resa sia il già citato terzo atto che la festa, condotta con furia dionisiaca sin dall'ingresso delle maschere salvo poi trovar pace in un concertato di evocativa leggerezza.

Ventiquattro ore e dagli abissi sull'anima spalancati da Carsen si passa al **Rigoletto** di Daniele Abbado. E tutto un sol giorno cangiare poté, direbbe il gobbo. Non c'è molto in questo Rigoletto, idee poche e confuse, noia tanta e coerente dall'inizio alla fine. Il protagonista è truccato come il

Joker di Batman e Mantova ha i colori tetri di una Gotham City sonnolenta. La scenografia scarna, né bella né brutta, si serve del minimo indispensabile, perlopiù pareti grigie buone ad ogni occorrenza, gli artisti in scena sono mossi (poco in verità) senza troppa fantasia. L'impostazione dello spettacolo ha tutto il sapore della tradizione più stantia fintamente travestita "di moderno" con il risultato di non dire niente di interessante né in una direzione né in quell'altra.

Per fortuna l'opera è fatta anche di musica e pare che Matheuz, sempre lui, con l'orchestra ci sappia fare. Anche per Rigoletto il suono orchestrale è splendido, trasparente, gli attacchi puliti e cristallini. Pur non basta. La tensione teatrale è retta al meglio con ottimo senso del ritmo, il sostegno al canto esemplare. Basterebbe citare la maledizione di Monterone che poche volte è suonata tanto incisiva, con violoncelli e contrabbassi secchi e martellanti, l'impalpabile accompagnamento al "Caro nome" o l'esplosiva tempesta col volume a palla eppur perfettamente calibrata negli equilibri strumentali.

Dimitri Platanias, Rigoletto, può vantare voce di buon volume e poco altro. Il canto è piatto e monocorde, non c'è traccia di approfondimento psicologico né musicale, l'intonazione è spesso imprecisa. In compenso ci sono tutti gli acutazzi di tradizione ivi compresi quelli che sarebbe il caso di lasciare al ricordo del passato. Ottima viceversa la Gilda di Desirée Rancatore che trova nell'impervia scrittura verdiana terreno ideale per una vocalità che si esalta nel registro acuto, dominato con precisione inappuntabile. Dire che il soprano si limiti ad un'eccellente esecuzione musicale sarebbe ingiusto o quantomeno ingeneroso. Gilda è un personaggio che spesso viene ridotto ad una macchietta dall'ingenuità caricaturale, teatralmente inconsistente. La Rancatore riesce invece a farne un'adolescente volitiva, consapevole delle propria sensualità, risoluta e a rendere lo sviluppo psicologico che nell'arco dei tre atti la porta dall'estasi dell'innamoramento alla

drammatica scelta del sacrificio.

Non convince del tutto il Duca di Celso Albelo, autore di una prova altalenante in cui si sono alternati momenti di alto livello, come l'aria del secondo atto, ad altri francamente poco esaltanti, anche in ragione di un canto meno sicuro di quanto ci abbia abituati ad ascoltare in passato. Il registro acuto è parso meno spavaldo ed insolente che in altre circostanze, troppo spesso risolto con suoni nasali e fastidiosi portamenti, l'interpretazione piuttosto generica.

Gianluca Buratto, Sparafucile, ha voce tonante, gestita in un canto dalla dinamica varia e scavo della parola inusuale per il personaggio mentre Anna Malavasi è una Maddalena di bella voce e presenza. Tutte all'altezza della situazione le parti minori sia per quanto riguarda La Traviata che Rigoletto. Ottima la prova del coro del teatro preparato da Claudio Marino Moretti, impeccabile per qualità e precisione.

Entrambi gli spettacoli saranno replicati a targhe alterne fino a fine mese. E comunque viva Verdi, sempre.

Paolo Locatelli

paolo.locatelli@ildiscorso.it

© Riproduzione riservata