



La *Aida* de Franco Zeffirelli (de 1963) se repuso en la Scala

Ópera en Italia

Aida en Milán

Fue una fiesta para Franco Zeffirelli, ya que su amada e histórica *Aida* de 1963 se puso de nuevo en escena en el Teatro alla Scala. El superintendente **Alexander Pereira** la programó con motivo del cumpleaños 95 del director de escena toscano. A la distancia de más de medio siglo, esta producción demuestra aún su quintaesencia evocativa que por derecho se considera entre sus mejores trabajos. Todo en esta *Aida* es como un espectador se lo puede imaginar: con templos, la esfinge, el Nilo, donde hay ritualidad, pompa y misterio.

Las escenografías de **Lila De Nobili** están inspiradas en la mejor tradición del siglo XIX, así que el espectáculo de Zeffirelli puede considerarse como que ha emanado directamente de esa tradición. Pero *Aida* no debe ser representada ya de ese modo. El Egipto oleográfico zeffirelliano ya no tiene razón de ser. Muchas cosas han cambiado, como por ejemplo la concepción del espacio escénico, donde los cantantes comenzaron a parecerse más a actores, y los directores de escena empezaron a releer los libretos buscando (a veces demasiado) sus “significados ocultos”.

Esta *Aida* entró ya por derecho en el mausoleo de los espectáculos de referencia de las obras maestras verdianas, por lo que es justo

definirla como “histórica”. Recuerdo que esta reposición fue firmada por **Marco Gandini**. La parte musical fue concertada desde el podio por un muy atento e inspirado **Daniel Oren**. Ya desde el inicio del preludio, una movilidad dinámica y agógica poco común dio a entender que se estaba frente a una dirección de orquesta no rutinaria, sino en una donde la búsqueda y el análisis tomarían el control. Muy bien estuvo el director israelí calibrando a la orquesta, aún en los momentos más grandiosos y rutilantes.

En general, del homogéneo elenco gustó el *squillo* tenoril de **Jorge de León**, un Radamès que llegó de último momento para sustituir al indispuerto Fabio Sartori; la delicadeza y tenacidad de la *Aida* de **Krassimira Stoyanova** (aunque su dicción fue un poco problemática); la presencia vocal y escénica de **Violeta Urmana**, una Amneris de varias facetas, mientras que Amonasro fue interpretado por un cautivante **George Gagnidze**.

Muy apreciados también estuvieron los dos bajos: **Vitalij Kowaljow** y **Carlo Colombara**; el primero, intérprete de un carismático Ramfis, y el segundo como un correcto y seguro rey de Egipto. Finalmente, el cuerpo de ballet del Teatro alla Scala pudo mostrar todo su valor, como también lo hizo el coro, aunque ésta ya no es una novedad.

por **Massimo Viazzo**



Escena de *Dialogues des Carmélites*

Foto: Rocco Casaluci

Dialogues des Carmélites en Bologna

Ésta es una ópera muy perturbadora sobre un grupo de religiosas enclaustradas que no comulgan con las ideas políticas de la Revolución francesa. El espíritu crítico de Francis Poulenc captó los matices psicológicos del libreto de Georges Bernanos, que a su vez deriva directamente de un cuento de Gertrud von Le Fort y un guión de Philippe Agostini y Raymond Bruckberger.

Los tormentos de la protagonista, que debe vivir entre un mundo próximo a la catástrofe y su propia abnegación, en una incesante y dolorosa búsqueda de redención, gracia y superación del miedo, ofrecieron al compositor el tema ideal sobre el cual construyó el andamio de sonido diseñado para resaltar este clima emocional contrastante. En esa dirección se movieron las escenas de **Pierre-André Weitz**, también diseñador del vestuario, que buscó en los espacios prácticamente vacíos profundas expresiones de silencio musical y de reflexión textual. No existe una ubicación temporal precisa en esta producción, en particular para la confección de los vestuarios, pero el entorno persigue un lenguaje lineal donde la reflexión y el ascetismo tiene una fuerte respuesta visual.

Entre los momentos más evocadores y emocionantes figura la escena de la agonía de la Priora, que en su delirio cuestiona su fe y emite profecías de un futuro gris; así como el final, con el lento camino hacia la tortura, acompañado por la entonación del ‘Salve Regina’, que culmina en la ejecución de las religiosas contra un telón de fondo de un cielo estrellado listo para recibir las almas de las monjas.

La iluminación de **Bertrand Killy**, muy precisa, captó inteligentemente los aspectos relacionados con el credo cristiano. Sobre todo se impuso la mano aguda del director de escena Olivier Py. Incluso en los gestos más contenidos, sentimos por un lado el profundo tormento de las religiosas, que rezan incesantemente, que contrasta con su serenidad ante la presencia de la muerte. La escritura discontinua sobre las paredes —Libertad en Dios e Igualdad ante Dios— son un mensaje profundo sobre el desacuerdo, creado a fines del siglo XVIII, entre el Estado y la Iglesia.

Cabe destacar la dirección de **Jérémie Rhorer**, quien transmitió el clima monástico enrarecido manejando a la excelente Orchestra

del Teatro Comunale di Bologna, así como el Coro, preparado con gran habilidad por **Andrea Faidutti**, con un equilibrio perfecto entre la tensión expresiva y la repentina distensión ultraterrena, en un *crescendo* continuo, amortiguado sólo por la conclusión ascética.

A pesar de haberse anunciado una ligera indisposición de **Hélène Guilmette**, enfrentó el rol de Blanche de la Force sin dificultades obvias. Su clara línea de canto aseguró una sólida empatía con sus dudas existenciales, sin descuidar el sutil nerviosismo que impregna la escritura que se le ha confiado.

La voz redonda, bruñida y esculpida de **Sylvie Brunet** le confirió a la priora Madame de Croissy una imponente estatura, también impregnada de dudas existenciales. Con alguna aspereza en la emisión, especialmente al subir al registro agudo, **Sophie Koch** cantó con un fraseo preciso el rol de la madre Marie de l’Incarnation, y una actuación totalmente creíble en el escenario, al igual que **Marie-Adeline Henry** en el rol de la nueva priora, Madame Lidoine. **Sandrine Piau**, Sor Constance, puso al servicio de la partitura de Poulenc su refinada preparación barroca que le permitió abordar con convicción el carácter simple, pero movido por una fe inquebrantable, de las jóvenes religiosas.

En el lado masculino, se impuso el Chevalier de la Force de **Stanislas de Barbeyrac** fue un tenor atento a los matices y seguro en el escenario. Prueba válida, la de **Nicolas Cavallier**, el Marqués de la Force, a pesar de cierta tensión en su canto, y convincentes, las intervenciones de **Loïc Félix**, L’Aumônier du Carmel. Egregios, los servicios de **Matthieu Lécroart** en los roles de Le Geôlier/Thierry/Javelinot, **Sarah Jouffroy** como Mère Jeanne, **Lucie Roche** como Sor Mathilde, y los dos comisarios **Jérémie Duffau** y **Arnaud Richard**.

por **Francesco Bertini**



Ambrogio Maestri como Don Pasquale en la Scala

Don Pasquale en Milán

En todos los manuales de la historia de la ópera, el donizettiano *Don Pasquale* se reconoce estilísticamente hablando como al antecesor de *Falstaff*. Pero nunca como en esta ocasión —y con esta bella producción scaligera— habíamos podido captar la analogía, el avance y las referencias con la obra maestra verdiana.

Don Pasquale superó los límites del drama bufo por aventurarse por caminos muy variados y claroscuros de la comedia burguesa. Bien ideado estuvo el espectáculo firmado por **Davide Livermore**,

quien trasladó la historia a Roma en los años 50, una Roma en la que hubo muchas referencias al cine de autor italiano, en blanco y negro, de aquellos años (con citas al cine de Federico Fellini, Vittorio De Sica, Pietro Germi...). Livermore no forzó nunca la mano y los *gags* no fueron exagerados. El director italiano conoce bien el canto (por haber sido él mismo tenor) y a los cantantes, y ésta fue una garantía para el éxito del espectáculo.

Riccardo Chailly mostró una dirección, digamos, sinfónica, que por momentos pareció un poco desequilibrada; pero con el cuidado en el fraseo y la atención a una rotundidad y a un cuerpo de sonido orquestal, pudo imprimirle espesor y profundidad a la obra maestra extrema del maestro de Bérgamo. Por lo tanto, estuvo bien concentrada y profunda en su lectura.

Equilibrado estuvo el elenco en todos los papeles, comenzando por el protagonista, Don Pasquale, que fue interpretado —no por casualidad en esta producción— por uno de los más refinados Falstaffs de nuestra época: **Ambrogio Maestri**. El barítono lombardo cantó su parte con una gran comunicación, creando un personaje multifacético cargado de melancolía.

Arrogante y vocalmente sonoro estuvo el Doctor Malatesta de **Mattia Olivieri**, con voz sana y robusta. **Rosa Feola** ofreció su timbre fresco a la picante Norina, y en su interpretación no recurrió a las niñerías que desafortunadamente aún hoy están en boga en papeles como éste. Feola exhibió una notable seguridad en toda la extensión, y cantó con precisión y claridad. **René Barbera** personificó un Ernesto bien fraseado, tierno como también vigoroso. Su voz pareció bien timbrada y siempre agradable. Óptimo estuvo el Coro del Teatro alla Scala, preparado como se debe por **Bruno Casoni**.

por Massimo Viazzo

Francesca da Rimini en Milán

Riccardo Zandonai, compositor italiano que creció en el clima musical de la “Giovane Scuola”, y que muy pronto se interesó en experiencias armónicas y en colores transalpinos y centroeuropeos, es prácticamente recordado por un solo título: *Francesca da Rimini*. La ópera se basa en una obra dramática de Gabriel D’Annunzio y se inspira en el conocido episodio de la Divina Comedia de Dante, es de hecho una gran obra maestra del teatro musical italiano, que sin embargo no es muy popular.

La Scala hizo bien en programarla a casi 60 años de las célebres funciones con Magda Olivero y Mario Del Mónaco. En esta ocasión, **María José Siri** en el personaje de Francesca no defraudó; por el contrario, gustó por la seguridad de su emisión, la suavidad de su fraseo y la finura en su timbre; por su parte, no convenció **Marcelo Puente**, el intérprete de Paolo, cuya voz de interesante color bruñido no estuvo bien proyectada, y pareció carecer del esmalte necesario para cantar de la mejor manera un papel basado a menudo en el *declamato*.

Potente, vigoroso y desbordante estuvo el Gianciotto Malatesta de **Gabriele Viviani**, mientras que **Luciano Gangi** personificó un Malatestino justamente persuasivo e insinuante, pero siempre cantado con nítida dicción, técnica fortalecida y *squillo*. Entre el resto de los demás papeles, todos profesionalmente correctos, un aplauso se lo merece sin dudas, la expresiva Smaragdardi de **Idunnu Münch**.

El espectáculo dirigido por **David Pountney** tuvo un gran impacto visual con una escena circular cerrada en el fondo por un imponente medio busto femenino, símbolo de la belleza y la pureza (que más adelante en el transcurso de la ópera fue atravesado por numerosas lanzas), y en el frente por una estructura de hierro móvil, una especie de muralla semicircular con una red de escaleras y aberturas de varios tipos, que lució acechante y amenazante.

Digno de recordar fue el final del primer acto, con la entrada silenciosa de Paolo en una armadura dorada, sobre un caballo dorado, y acompañado de lasuntuosas páginas sinfónicas compuestas por un Zandonai en estado de gracia. También tuvo un gran efecto el final del segundo acto con la transformación de la estructura escenográfica en un verdadero tanque de guerra con un gigantesco cañón al centro, apuntado hacia la platea.

Fabio Luisi, quien ha trabajado bastante en teatros alemanes, se encontró de maravilla con esta rica partitura, evidenciando los empastes en los timbres y riqueza armónica, sin perder nunca de vista el paso teatral. La orquesta y el coro del Teatro de la Scala estuvieron en gran forma.

por Massimo Viazzo



María José Siri en *Francesca da Rimini*

La gioconda en Módena

Marzo 25. En la segunda mitad del siglo XIX, *La gioconda* jugó un papel central en el diseño de la renovación del melodrama italiano. Entre el romanticismo de Gaetano Donizetti y las nuevas ideas de Giuseppe Verdi, Amilcare Ponchielli trazó un camino que podría caber en medio, asegurando así el consentimiento del público por su sabia combinación de elementos derivados de lenguas extranjeras y la tradición italiana.

El éxito del estreno, en el Teatro alla Scala en 1876, no impidió que el compositor sometiera la partitura a varias revisiones, mientras que la obra se fue haciendo cada vez más permanente en el repertorio. El mérito de la Fundación del Teatro Comunale “Luciano Pavarotti” de Módena, en coproducción con el Teatro de Piacenza y el de Reggio Emilia, fue traer de vuelta una obra injustamente sacrificada.

El resultado fue definitivamente bueno, lo cual se debe en particular a la cuidadosa dirección de **Daniele Callegari**. Los refinamientos tímbricos y las mezclas de sonido audaces se destacan claramente, para beneficio de la narración dramática.

Válido también fue el desempeño del Coro del Teatro Municipal de Piacenza, preparado por **Corradi Casati**, y de las Voces Blancas del Coro Farnesio de Piacenza, dirigido por **Mario Pigazzini**.

La protagonista, **Saioa Hernández**, dominó la parte de Gioconda con su homogeneidad de registros, aunque con exceso en las emisiones de pecho, y una presencia escénica creíble. A su lado, **Francesco Meli** interpretó Enzo Grimaldo con dicción cristalina y timbre luminoso, adecuado para la sonoridad requerida para la escritura romántica tardía (especialmente después de tantos años de dominio belcantista) que reservó al tenor muchas perlas musicales.

Anna Maria Chiuri evidenció algunas dificultades de entonación, pero no le faltó temperamento para afrontar el papel de Laura Adorno. Sus intenciones interpretativas emergieron claramente, sostenidas por su desenvoltura escénica. La joven **Agostina Smimmero** fue una Cieca de buen desempeño. Los colores oscuros, de rara belleza de contralto, se mantuvieron en todo su rango vocal, inclusive en su ascenso a la zona aguda, y su delicado canto le hizo justicia a su rol.

Menos exitosas fueron las prestaciones de **Sebastian Catana** y **Giacomo Prestia**. El primero compuso un Barnaba eficaz en el escenario pero vocalmente en dificultades. Su emisión entrecortada y rasposa disminuyó su rendimiento general, aunque actoralmente fue creíble. El segundo tuvo un mejor resultado en el rol de Alvise Badoèro. Su timbre de bajo auténtico, que raramente se escucha, combinado con un volumen notable, le confirieron credibilidad. Pero su canto pareció desapoyado, calante y descolorido en la zona aguda. Válidos, los comprimarios: **Graziano Dellavalle** como Zuàne; **Nicolò Donini**, Un cantore; **Lorenzo Izzo**, Isèpo; y **Simone Tansini**, Un pilota/Barnabotto.

La escenografía de **Andrea Belli** le rindió homenaje al voluble clima de Venecia: se movió del clima sombrío e inquietante a los momentos festivos y comunitarios. El agua estuvo presente sobre el escenario en forma de paredes cubiertas de celofán que recrearon las ondas líquidas que fueron fundamentales para contar la historia. Bien, los vestuarios de **Valeria Donata Bettella** y la iluminación de **Fiammetta Baldiserri**. La dirección escénica de **Federico Bertolani** fue funcional al drama y persiguió lógicamente una construcción trágica bien elaborada.

por **Francesco Bertini**



Anna Maria Chiuri (Laura) y Francesco Meli (Enzo) en *La gioconda*

Foto: Rolando Paolo Guerzoni

I lombardi en Turín

Estamos ante una verdadera exhumación para la ciudad y el Piamonte de *I Lombardi* (la última vez se presentó en concierto en el que era entonces el Auditorium Rai en 1957, pero en el Regio faltaba desde 1926) que era muy esperada, por diversos motivos, todos musicales.

En efecto, la parte visual es una coproducción con el Teatro de Lieja, con la dirección escénica del también director de la Ópera Royal de Wallonie; la puesta es prácticamente inexistente y llega a veces al ridículo (los gestos de una parte del coro durante la breve y difícil escena de Arvino en el cuadro segundo del tercer acto causaban hilaridad contenida; no se entiende qué hace Pagano/Ermitaño llevando de la mano a Giselda al final de las visiones de ésta; al final de la obra están todos juntos, cristianos y musulmanes, incluida Sofia, la madre de Oronte, que como todos saben desaparece después de cantar algunas líneas en el segundo acto. Tal vez semejante concordia sea algo muy deseable, pero no está de acuerdo en absoluto con el texto cantado.

Los telones pintados son más bien modestos y las proyecciones de fragmentos de Eisenstein durante la batalla resultan incoherentes, los trajes son demasiado exóticos: en particular para las paganas, Sofia incluida, hay unas pelucas, en particular la de Oronte, que hacen difícil reconocer a los cantantes.

Lo verdaderamente importante, queda dicho, fue el aspecto musical: por primera vez dirigía la partitura **Michele Mariotti**, que es hoy una espléndida realidad entre las batutas italianas pese a su juventud ya que, como siempre, logró el fuego sin recurrir a excesos, mantuvo un equilibrio extraordinario con la escena, demostró un sentido del ritmo y de la tensión dramática que lograron comunicar unidad a una obra más bien fragmentaria (estos *Lombardi* son realmente cuadros, brochazos intensos). Los números de conjunto y las *cabalette*, pero asimismo el lirismo de las arias y los coros, conseguían transmitir en justa medida la exaltación de la inspiración del joven Verdi.

Por primera vez interpretaba **Alex Esposito** un papel protagónico verdiano, y su Pagano resultó simplemente perfecto, no sólo por el color y la línea, sino también por el acento (logró incluso casi crear un personaje pese a que tenía casi todo en contra; incluso es el único que envejece en la obra; los demás no). También **Francesco Meli** cantaba su primer Oronte: voz bellísima, buena técnica (que le permitió sortear un momento difícil a mitad de su cavatina 'La mia letizia infondere'), matices y medias voces (no se trata de un gran actor, pero para esta parte no es preciso que lo sea). **Giuseppe Gipali** cantó un discreto Arvino (el rol es difícil y muy ingrato, pero el tenor no parecía estar en buena forma, pues por momentos no se le oía).

Entre los comprimarios destacaron claramente **Antonio Di Matteo** (Pirro, el escudero de Pagano) y **Lavinia Bini** (Viclinda). Pero si todos fueron aplaudidos y mucho (obviamente sobre todo Mariotti, Esposito y Meli), **Angela Meade** recibió aclamaciones de otras épocas por su maravillosa Giselda, un papel tremendo que pide una soprano dramático de agilidad en las *cabalette* incandescentes que le tocan, pero también bellísimos filados en agudo y alados *pianissimi* en el 'Salve Maria' del primer acto y en su gran escena del segundo, 'Se vano è il pregare', como asimismo en el bellísimo trío (un recurso feliz al que por primera vez recurre Verdi). Si se añade que el color es muy bello y homogéneo en toda la gama, y que en cuanto a volumen la voz es un torrente que dominaba con



Alex Esposito (Pagano) y Lavinia Bini (Viclinda) en *I lombardi*

Foto: Alberto Ramella

facilidad los concertantes, se tendrá una idea de lo afortunado que es cualquier teatro que pueda contar con ella.

Muy aplaudido también estuvo el concertino, **Stefano Vagnarelli**, en su importante solo de introducción, que le mereció aplausos durante el espectáculo y al final cuando se lo llamó al escenario.

Sobre la orquesta ya hemos hablado, pero también fue óptima la prestación del coro, preparado por **Andrea Secchi**, que obtuvo también su ovación tras la doliente interpretación del célebre 'O Signore, dal tetto natio', que no será quizás el 'Va pensiero', pero le pisa los talones.

por **Jorge Binaghi**

Otello en Verona

Cuando la programación de un teatro anuncia una representación de *Otello* de Verdi, la expectativa transmitida por el título y los intérpretes del espectáculo sigue la exaltación que acompañó su estreno absoluto en el Teatro alla Scala el 5 de febrero de 1887, cuando todo el mundo esperaba, después de años inciertos, una respuesta italiana definitiva al ascenso incontrolable de Wagner y sus seguidores.

Con la misma expectativa, el público se aglomeró en el Teatro Filarmonico di Verona para la inauguración de la temporada 2018. En general, el rendimiento fue bastante exitoso.

La solidez del barítono búlgaro **Vladimir Stoyanov** está fuera de discusión, al igual que su emisión suave (excepto por algunos bordes ásperos en los extremos), una dicción correcta y una musicalidad innata. Pero la perversión moral de Iago no fue suficientemente acentuada; pareció que Stoyanov abordó el papel más bien con una indiferencia cínica ante las maquinaciones abyectas que expresa hacia el protagonista.

El rol de Otello fue confiado al tenor lituano **Kristian Benedikt**, que ha frecuentado el papel desde hace varios años. Su confianza en el rol del moro es evidente y no le faltan buenas intenciones, pero una comprensión más profunda de los matices psicológicos del personaje y, sobre todo, una atención más cuidadosa a la dicción serían deseables.

Comparado con otros roles que le hemos visto, **Monica Zanettin** aparece aquí más cautelosa en el papel de Desdemona. Tiene un particular color bruñido en el centro de su voz con algunos límites en la zona aguda que chocan con la visión angelical usual de la joven esposa, pero hizo más tangibles algunas emociones contrastantes. Del resto del elenco destacaron **Mert Süngü**, un Cassio cristalino y creíble; **Romano Dal Zovo**, un eficaz Lodovico; **Alessia Nadin**, una Emilia bien caracterizada.

El debut de **Antonino Fogliani** en la dirección de la partitura verdiana se produjo después de muchos años de asistencia frecuente al repertorio romántico. Hay una huella sinfónica que impregna toda su lectura, y destaca con intenciones dramáticas precisas el aumento de la tensión narrativa. Cabe señalar alguna desconexión entre el foso y el escenario, especialmente al inicio durante la participación del Coro, preparado por **Vito Lombardi**, que casi no se oyó, aunque su sonido se reajustó durante el resto de la función.

La puesta en escena, curada por el equipo dirigido por **Francesco Micheli**, con escenografías de **Edoardo Sanchi**, iluminación de **Fabio Baretin** y vestuarios de **Silvia Aymonino**, es una coproducción con el Teatro La Fenice que se estrenó en la temporada 2012-2013 en ocasión de la conmemoración del bicentenario de nacimiento de Verdi.

Iago es el *deus ex machina* que decide a su gusto cómo mover las piezas del sangriento juego a la masacre. La puesta en escena destaca su soledad desolada y la abyección de un alma dedicada a la destrucción de lo diferente e inaceptable. El dolor, la fragilidad y el candor moral de Desdemona encuentran el lugar correcto en el aislamiento casi ascético del personaje. A la definición del protagonista habría beneficiado una mayor profundidad en el desarrollo mental, social y emocional encaminado hacia el trágico epílogo. Pero la idea con que concluye esta puesta, donde se ve a la mujer reencarnada, que perdona a Otello y se va con él, es discutible.

por **Francesco Bertini**



Kristian Benedikt (Otello) y Monica Zanettin (Desdemona)



Stefan Pop (Devereux) y Mariella Devia (Elisabetta) en Parma
Foto: Roberto Ricci

Roberto Devereux en Parma

Marzo 18. Durante la composición de esta ópera, en 1837, Gaetano Donizetti sufrió la pérdida de su esposa Virginia Vasselli y su tercer hijo. Estos acontecimientos trágicos, junto con los problemas que tuvo con la censura, retrasaron la puesta en escena de una de las óperas más queridas del compositor de Bérgamo en el teatro San Carlo de Nápoles, que ha sido injustamente olvidada en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX.

En los últimos años, el interés en esta obra ha renacido y prueba de ello es esta coproducción entre el Teatro Carlo Felice de Génova, La Fenice de Venecia y el Regio de Parma, donde el espectáculo acaba de regresar a la escena. La puesta en escena, encomendada a la sabia atención de **Alfonso Antoniozzi**, que muestra conocer bien los ingredientes teatrales, contó con la escenografía de **Monica Manganelli**, los vestuarios de **Gianluca Falaschi** y la iluminación de **Luciano Novelli**.

El trabajo de **Sebastiano Rossi** al frente de la Orchestra dell'opera italiana, aceptó las necesidades dramáticas de la partitura, pero hizo poco uso de sus propias intenciones interpretativas. No siempre sus opciones de agógica y dinámica estuvieron en armonía con los acontecimientos que se narran, pero la partitura se salvó gracias al hilo narrativo que destacó los pasajes más significativos de la obra. Discreta, la prueba del Coro del Teatro Regio di Parma preparado por **Martino Faggiani**.

La estrella del espectáculo fue sin duda la soprano **Mariella Devia**, activa durante casi medio siglo, quien abordó el rol de Elisabetta basándose en el bagaje que ha cultivado hábilmente en las últimas décadas. Su emisión se ha desvanecido levemente, pero todavía conserva intacto el registro central y su facilidad para afrontar con tranquilidad la compleja escritura donizettiana. A su lado estuvo la mezzosoprano **Sonia Ganassi** como Sara, con el temperamento justo para interpretar la duquesa de Nottingham, que compensaba en parte la aspereza de su línea de canto.

Stefan Pop, Roberto Devereux, exhibió un timbre fascinante, una dicción fluida y cercanía con el atormentado personaje. Desafortunadamente, sin embargo, hubo tensión en su ascenso a los agudos y cierta falta de homogeneidad que exhibió los límites de su fraseo. El problema del barítono **Sergio Vitale** en el rol del duque de Nottingham, por su parte, fue una emisión decididamente fatigada, opaca y gutural. Completaron el elenco **Matteo Mezzaro**, Lord Cecil; y **Ugo Guagliardo**, Sir Gualtiero Raleigh.
por Francesco Bertini

Die lustige Witwe en Venecia

Febrero 19. Se puso en escena esta opereta de Franz Lehár, finalmente en su lengua original. En esta ocasión, despertó interés por la dirección escénica de **Damiano Michieletto** y su equipo de producción, que incluyó al escenógrafo **Paolo Fantin**, el diseño de vestuarios de **Carla Teti**, diseñador de iluminación, y **Chiara Vecchi**, coreógrafa.

Ambientado en el periodo de la segunda posguerra, durante el auge económico, capta los aspectos principales de una era que ha superado la crisis con animados salones de baile donde se interpreta música en vivo y frenéticas danzas sensuales. Pero el distanciamiento asumido por la narrativa rompe el drama de la opereta y corre el riesgo, en varias ocasiones, de centrarse excesivamente en una lectura triste, nostálgica o melancólica.

El elenco, bastante homogéneo. La Valencienne, atenta y precisa, de **Adriana Ferfecka** y el bruñido y suave Danilo de **Christoph Pohl** destacaron sobre todo para sus interpretaciones vocales. La protagonista, Hanna Glawary, fue una **Nadja Mchantaf** animada y tranquila. En el escenario es abrumadora, graciosa, divertida; pero en el canto muestra un timbre genérico, volumen reducido y alguna dificultad en los agudos, que alcanzó con cierta incomodidad.

Más correcto, pero igualmente incisivo, estuvo el tenor **Konstantin Lee** como Camille de Rossillon. **Franz Hawlata** pintó con precisión vocal al barón Mirko Zeta, pero estuvo ligeramente rígido en escena. Muy desenvuelto e inspirado, en cambio, estuvo **Karl-Heinz Macek** como Njegus, cuya parte, aunque reducida, le permitió exhibir con gusto sus habilidades histriónicas. Bien, los demás intérpretes.

Al frente de la orquesta estuvo **Stefano Montanari**. Su dirección estuvo llena de ideas personales que no se parecen a la tradición sino que recorren nuevos caminos. Su lectura siempre vivaz y brillante recibió buena respuesta de la Orquesta del Teatro La Fenice. El coro, preparado por **Claudio Marino Moretti**, encajó con la correcta ejecución musical y escénica. ●

por Francesco Bertini



Escena de *Die lustige Witwe* en Venecia
Foto: Michele Crosera



Massimo Viazzo al piano, con Manuela Custer
Foto: Stefania Piccoli

Recital de Rossini en el Teatro Civico de Vercelli

Realmente fue una forma hermosa, inusual e intrigante la que Religió la Camerata Ducale como homenaje a Rossini por el 150° aniversario de su muerte: confiándole la cita del pasado 5 de mayo en el teatro cívico de Vercelli, como parte del Viotti Festival, a la lujosa voz de la mezzosoprano Manuela Custer, óptimamente acompañada al piano por el refinado y culto Massimo Viazzo. Dos versátiles intérpretes, ambos de vasta experiencia y ricos *palmares* artísticos.

Por el mérito de haber ideado y confeccionado un singular programa *ad hoc* de páginas extrapoladas de las más celebres partituras teatrales (salvo una excepción), no se trató de un recital operístico, sino de un itinerario articulado en una secuencia de piezas vocales cautivantes y heterogéneas, combinadas con las gustosas bromas pianísticas de los llamados *Péchés de vieillesse* de Gioachino Rossini. No bastó que los dos artistas no se limitaran a interpretar admirablemente un programa que generaba curiosidad, sino que además supieron dar vida a una velada multicolor, equilibrada entre un recital y un verdadero teatro musical, gracias al destacado talento actoral de Custer, que entretuvo al público, bordando las piezas una por una, con divertidas anécdotas, recurrentes puntadas y agradables reflexiones que variaron entre un considerable rango de cuerdas de actuación (pues supo plegar su dúctil voz a diversos acentos, jugando con inflexiones de dialectos: como el veneciano y el boloñese, con irresistible diversión).

Por su parte, Viazzo introdujo con humor las piezas pianísticas (en su mayoría, rara vez escuchadas) que interpretó con impecable técnica y con agradable ejecución; piezas que a veces, a pesar de que Rossini se consideraba un pianista

de tercer orden (autodefiniéndose con subestimación esnob), requieren cualidades de un verdadero virtuoso. En cuanto a las páginas vocales, en la apertura de los tonos de cuento de hadas, un poco melancólicos de la 'Légende de Marguerite', que es en realidad un "remake" de 'Una volta c'era un re' de *La Cenerentola*, Custer lo hizo de la mejor manera, jugueteando después en las páginas de inspiración infantil con inestimable mímica y la pantomima de los estornudos.

Después vino la espumeante 'Se il vuol la molinara', fruto de un Rossini de apenas nueve años, y varias ediciones de 'Mi lagnerò tacendo' de Metastasio que permitieron a Custer mostrar su transformación vocal, desde lo trágico hasta lo semiserio y más allá; los acentos ibéricos de la 'Canzonetta spagnuola', el atractivo 'À Grenade', el gracioso pastiche de 'Arietta all'antica', y no faltó tampoco su viaje ideal al Oriente ('L'amour à Pekin') y a la Venezia de 'Anzoleta dopo la regata'.

En la parte del piano, Viazzo supo pasear con *nonchalance* y aristocrática seguridad la dulce 'Une caresse à ma femme', hasta los tonos lisztianos del exigente 'Memento Homo', desde la extraña y moderna 'Marche et réminiscences pour mon dernier voyage', que requiere al pianista también capacidad de fino declamador, para citar las diversas apariciones de temas operísticos, hasta el brillante 'Petit caprice (style Offenbach)', hibridando además con refinado toque las mil armonías de la genial 'Ave Maria (su due note)'. Lo más destacado en el bis fue el celeberrimo y siempre agradable 'Duetto buffo dei gatti' en el que los intérpretes, ambos en el teclado, intercambiaron idealmente sus partes tocando y cantando alegres y atrevidos maullidos que divertieron al público, en lo que fue un éxito pleno. ●

por Attilio Piovano