

Ópera en Italia



George Petean (Ezio) e Ildar Abdrazakov (Attila)

Attila en Milán

El Teatro alla Scala inauguró su nueva temporada con *Attila*, la novena ópera verdiana, un título quizás no tan conocido en el repertorio internacional, pero no por ello menos interesante y estimulante. Nos encontramos en el periodo en el que Giuseppe Verdi afinaba un poco a la vez los medios dramático-musicales contenidos en sus obras maestras sucesivas; estamos en los conocidos “*anni di galera*”. La ópera es una secuencia ininterrumpida de pasajes fuertes: arias, cabaletas, duetos, y piezas de acompañamiento que atraparon el aplauso desde la primera nota. Una verdadera ópera *per cantante*, que para ser montada requiere de un cuarteto vocal de alto nivel.

La Scala ha hecho las cosas en grande, confiándole la dirección orquestal a su director musical, **Riccardo Chailly**, la puesta en escena a uno de los directores italianos más requeridos del momento, **Davide Livermore**, y contratando cuatro solistas de canto excepcionales. Pero vayamos en orden. El espectáculo de Livermore fue de un fuerte impacto visual, ya que ambientó la ópera en la primera mitad del siglo XX, con referencias a las dos guerras mundiales, pero sin identificar con precisión a cada bando. El director turinés nos contó una historia en la que hay víctimas y asesinos. Sobre el escenario, resaltaron estructuras propulsadas, paredes descendentes, puentes que se partían, telones de fondo que permitían ver el humo y los destellos de las batallas, y al fondo emocionantes videoproyecciones inspiradas en célebres películas del cine italiano.

El espectador se vio envuelto en una serie ininterrumpida de continuas y conmovedoras situaciones nuevas, siempre respetuosas del libreto y de la partitura. El todo, indudablemente con marcados trazos hipertecnológicos, transcurrió siempre con una lectura fluida e inmediata. Chailly hizo sonar a la orquesta de manera estupenda, matizando los sonidos y fraseando con cuidado, aunque por momentos faltó un poco de electricidad en los pasajes más ardientes.

El elenco, como se mencionó, fue de alto nivel, comenzando por el protagonista, **Ildar Abdrazakov**, un Attila de suntuosa voz, bien fraseado, con timbre rotundo siempre sobresaliente. Un gran descubrimiento fue el de la soprano **Saioa Hernández** en su debut scaligero, en el arduo papel de Odabella, que interpretó con carácter combativo y presteza vocal. **Fabio Sartori** entusiasmó al público con su arrogante Foresto, seguro y penetrante; mientras que **George Petean**, un barítono de voz clara y aguda (en la *cabaletta* del segundo acto alcanzó el Sib) dio vida al papel de Ezio con solidez de emisión y sana voz.

Óptimo también estuvo el tenor **Francesco Pittari** (Uldino) y sobre todo el bajo **Gianluca Buratto** (Leone). Como de costumbre, el desempeño del coro dirigido por **Bruno Casoni** fue magnífico.

por Massimo Viazzo

Il castello de Kenilworth en Bérghamo

Diciembre 2. Esta ópera es el primer acercamiento de Gaetano Donizetti a la figura de la Reina Isabel de Inglaterra, que luego



Carmela Remigio (Amelia) y Jessica Pratt (Elisabetta)

profundizaría en las más famosas *Maria Stuarda* y *Roberto Devereux*. Compuesta para la exigente plaza napolitana, el estreno se produjo, con resultado incierto, el 6 de julio de 1829 y abrió el camino a la fórmula que coloca a dos *prime donne* en el escenario, en un duelo vocal particularmente apreciado por el público.

En la primera versión de la partitura, elegida para el Festival de Ópera Donizetti 2018, también hay dos tenores, en una suerte de homenaje tardío al estilo de Rossini. El choque entre voces similares, pero bien delineadas en las diferencias tímbricas y expresivas, asegura el dramatismo del melodrama y la curiosidad de la audiencia por los ingredientes belcantistas.

En la representación de Bérgamo, en particular, destacó **Jessica Pratt**, que se movió a la perfección en la parte de Elizabetta. La escritura, plena de virtuosismo, requirió de una gran preparación por parte de la soprano inglesa, que enfatizó una vez más la atención con que se enfoca en roles nuevos.

Su rival de amores es Amelia, interpretada en esta ocasión por **Carmela Remigio**. La soprano italiana se mostró en una buena forma en la tesitura central, pero tuvo algunas imprecisiones de emisión y en algunos momentos cierta opacidad en el canto. Pero su rendimiento actoral fue creíble y elaborado.

La contribución de **Stefano Pop**, en el rol de Warney, le hizo justicia a un rol casi “baritenoril” lleno de escollos estructurales. Fuera de cierta tensión en algunos pasajes, el cantante rumano ofreció una prueba que recibió la aprobación del público.

El desempeño del tenor argentino **Francisco Brito**, sin embargo, fue menos apreciable, dada la dificultad que tuvo para acercarse a la tesitura particularmente incómoda del rol de Roberto Dudley. Las aportaciones del bajo **Dario Russo** como Lambourne y de la mezzosoprano **Federica Vitali** como Fanny fueron válidas.

Riccardo Frizza dirigió con perspicacia y obtuvo de la compacta Orquesta Donizetti Opera un sonido homogéneo y denso, en perfecta sintonía con el gusto romántico que impregna la partitura. Bien preparado, también, el Coro Donizetti Opera, dirigido por **Fabio Tartari**.

El cuidadoso trabajo de dirección de escena de **Maria Pilar Pérez Aspa**, que caracterizó de manera convincente a los diversos personajes, con vestidos de la época diseñados por **Ursula Patzak**, fue apreciable, aunque no encontró gran apoyo en el escenario, a veces anónimo y poco estimulante, de **Angelo Sala**.

por **Francesco Bertini**

La finta giardinera en Milán

La nueva dirección de la Scala se propone recuperar títulos desconocidos; pocas veces vistos o nunca representados en este escenario, como en esta ocasión fue *La finta giardinera*, ópera que Mozart compusiera siendo muy joven, y cuyo libreto está basado en una obra de Carlo Goldoni, el principal representante de la tradición italiana de *La commedia dell'arte*. La ópera describe de una manera enredada y jocosa, las diferentes maneras que los personajes entienden el amor: con amantes que engañan a sus parejas, pruebas de fidelidad, celos y malentendidos que al final se resuelven; temas que Mozart y Da Ponte abordaron posteriormente en su famosa trilogía.

Frederic Wake-Walker, vía el festival inglés de Glynbourne, trajo



Escena de *La finta giardinera* en Milán
Foto: Brescia & Amisano

su propuesta escénica situada en un salón de un antiguo castillo, que se convierte en un jardín y en un laberinto, donde se desarrolló la actuación. Al inicio, los personajes se movían como marionetas o muñecos mecánicos, y posteriormente actuaban siendo ellos mismos, como una manera de representar las diferentes caras que puede mostrar una persona y su transformación, visto desde un punto de vista simplista nada complicado o profundo. Al final, los personajes terminan rompiendo los *sets*, creando situaciones cómicas, en ningún momento forzadas, dentro del espíritu jocoso que tiene el montaje.

Aquí se mostraron varias parejas: la de Sandrina-Belfiore, interpretada por **Hanna-Elizabeth Müller** y el tenor **Bernard Richter**, la de Arminda-Ramiro con **Anette Fritsch** y **Lucia Cirillo**, y la de Serpetta-Nardo con **Giulia Semenzato** y **Mattia Olivieri**. El tenor **Krešimir Špicer** dio vida a Don Anchise, o Il Podestà. El elenco tuvo un correcto desempeño escénico vocal, sobresaliendo la calidez del timbre de Richter, y la claridad y musicalidad de Müller, en las sorprendentes arias del final del primer acto.

Diego Fasolis dirigió a la orquesta de instrumentos antiguos de la Scala, con entusiasmo, desmedido como el acostumbra por momentos, pero sin perder el hilo conductor ni el gozo que hay en las orquestaciones de Mozart, y esta no es la excepción.

por **Ramon Jacques**

La voix humaine y Cavalleria rusticana en Brescia

En el fantástico Teatro Grande de esta bella ciudad subió a escena, para concluir la temporada, un *double bill* de dos obras breves, pero no por eso menos importantes. Por tradición, *Cavalleria rusticana* de Mascagni se asocia (casi) siempre con *Pagliacci* de Leoncavallo, y en ese orden. Resulta extraño verla al final de un programa cuya primera parte es *La voix humaine* de Poulenc. Aunque es cierto que esta combinación se había ya visto en Bolonia, ciudad de origen del presente espectáculo, es difícil encontrar una vinculación artística, temática, musical o incluso lógica. Poulenc no tiene nada que ver con el *verismo*, y menos aún con una de sus obras maestras, cuyo lenguaje es mucho menos avanzado que el del francés, y no digamos ya los textos.

Es posible que a esto se deba al hecho de que una directora



Anna Caterina Antonacci en *La voix humaine* en Brescia

Fotos: Umberto Favretto

escénica de la importancia de **Emma Dante** no haya dado lo mejor de sí justamente en una ópera ambientada en Sicilia con opciones pintorescas (las chicas poco vestidas en lugar del “caballo que se encabrita”, una escena de la Pasión, ya muy manida, que sólo aguanta la comparación, a lo sumo, con Mamma Lucia; un brindis carnavalesco con tantísimos abanicos de colores diversos en medio de una oscuridad asfixiante, y personajes típicos, poco elaborados).

Para el monólogo de Poulenc, en cambio, Dante demuestra tener siempre su mano maestra, donde la protagonista parece enferma (física o mentalmente) en una clínica, permanentemente aferrada a un teléfono cuyo hilo está claramente cortado, con médico y enfermeras bastante hostiles y una serie de alucinaciones en las que se materializan su ex amante y su nueva conquista.

“Elle”, la protagonista sin nombre de la obra, fue encarnada por **Anna Caterina Antonacci** (la única que repitió, junto con Dante, del reparto original de Bolonia): se trata de uno de los papeles que le han permitido poner en evidencia sus enormes cualidades artísticas, de canto y de interpretación, y que, en este nuevo marco, añade nuevos matices de fraseo y de una expresividad casi totalmente nueva. Interpretación genial, y gran éxito al final.

En el caso de *Cavalleria* los resultados fueron más modestos, aunque se haya tenido manera de apreciar el color, volumen e intensidad del canto de **Teresa Romano** (una Santuzza soprano), pese a que su agudo no siempre es fácil ni la entonación perfecta, y también la buena línea del Turiddu de **Angelo Villari** (pero el intérprete parecía algo desgastado y monótono). Correcto, el Alfio de **Mansoo Kim**; buena, la Mamma Lucia de **Giovanna Lanza**; mientras que la joven **Francesca Di Sauro** (Lola) experimentó algún problema al principio de su parte. El Coro Opera Lombardia, dirigido por **Diego Maccagnola**, se mostró entusiasta y voluntarioso.

Lástima que el maestro **Francesco Cilluffo** dirigiera una *Voix* constantemente exasperada y más bien disonante y, siempre entre el *forte* y el *mezzoforte*, una *Cavalleria* con poca tensión (empezando por el mismo preludeo, lento y poco expresivo). Bien en el aspecto técnico, estuvo la orquesta I Pomeriggi Musicali de Milán. Mucha afluencia de público y muchísimos aplausos en ambos casos.

por Jorge Binaghi

Enrico di Borgoña en Bérgamo

Ésta fue la tercera ópera compuesta por Gaetano Donizetti, pero la primera en estrenarse, en 1818. En ella, la huella rossiniana es notable. Pero tenemos el hecho inusitado de dos mezzosopranos



Escena coral de *Cavalleria rusticana*

protagónicas: Elisa y, en travesti, Enrico. La puesta en escena correspondió a **Silvia Paoli**, quien decidió que hacer la ópera sería o semiseria sería riesgoso (aunque Donizetti la llamó *opera eroica*) y la convirtió en una farsa que se desarrolla en el Teatro San Luca de Venecia (donde se estrenó), presentado como un teatrillo de provincias.

La dirección musical de **Alessandro De Marchi**, muy apreciado como especialista rossiniano, no pareció corresponder a su fama: fue pesada y brusca. La Academia Montis Regalis hizo lo que pudo y el coro del Teatro (preparado por **Fabio Tartari**) se lució. **Anna Bonitatibus** y **Sonia Ganassi** fueron la pareja protagonista. La primera se oyó porque el teatro es pequeño, pero la voz corre poco, el timbre es opaco y el agudo tiene limitaciones. Ganassi conoce mucho este repertorio, lo ha hecho con frecuencia, y aunque ya las agilitades no le resultan fáciles, sabe cómo esquivarlas y cómo utilizar los dos colores que ahora tienen su agudo y su grave de modo útil para el personaje.

Voz sana y joven, la de **Luca Tottoto** en el personaje gracioso de la obra, que sacó todo el partido —y más— que el mismo podía darle. Los dos tenores fueron el cada vez más solicitado **Levy Sekgapane** (ignoro por qué, ya que su voz es pequeña, de poca calidad, sólo con algún agudo por lo general en falsete que despierta alguna admiración) y el para mí desconocido **Francesco Castoro**, con voz de tenor más lírica y mejor color, pero con limitaciones en el extremo agudo y en el registro grave. Los comprimarios fueron de lo correcto, en el caso de **Federica Vitali** y **Matteo Mezzaro**, a lo inaceptable, en el de **Lorenzo Barbieri**.

por Jorge Binaghi



Luca Tottoto y Anna Bonitatibus en *Enrico di Borgogna*



Escena del estreno de *Fin de partie* en Milán

Fin de partie en Milán

“Es la *première* más importante de los últimos veinticinco años y lo será en los siguientes veinticinco” y “Es la velada musical más importante de mi vida”. Así es como Alexander Pereira, el superintendente del Teatro alla Scala definió la primera representación mundial de *Fin de partie* de György Kurtág. En efecto, se trata de una obra de gran relevancia para el compositor húngaro, que a la edad de 92 años compuso su primera ópera lírica, como para el teatro musical *tout court*, estando esta obra, por su calidad intrínseca, destinada a entrar permanentemente en el repertorio, algo muy raro para las obras de los compositores de nuestros días.

Fin de Partie trata sobre el texto homónimo de Samuel Beckett, no completamente musicalizado (de hecho, los supertítulos se refieren a la obra como *scènes et monologues*), aunque utiliza las palabras del dramaturgo irlandés. Beckett expresó en múltiples ocasiones el deseo de que sus dramas no fueran musicalizados, pero Pereira no se dio por vencido y, trabajando junto a Kurtág y la Fundación Beckett, terminó por “vencer la partida”.

La ópera esta dividida en 14 partes y dura cerca de dos horas sin intermedios, sólo algunos breves cambios de escena. En realidad, la escena no cambia radicalmente, reproduciéndose sobre el escenario la estructura de una habitación que se encuentra dentro de la casa en la que se desarrolla la acción. En la práctica, se trata de una casa vista al mismo tiempo desde el interior y el exterior, creada por el director de escena libanés **Pierre Audi**. Durante los cambios de escena sólo se modificaba la perspectiva, la iluminación, y la disposición de los pocos elementos escénicos utilizados.

Kurtág profundizó en cada detalle, en cada particularidad del texto y en cada inflexión de la palabra (utilizando el francés como en la pieza teatral original). ¡Es un campeón del aforismo! La orquesta en el foso estuvo grandiosa, pero fue utilizada siempre como un instrumento de cámara con fragmentos de poesía, sonidos destilados con rara fineza, tiras temáticas y tonalidades, una tras otra, como un rompecabezas, en el estrujante y amargo epílogo orquestal.

Es inútil subrayar que el elenco estuvo extraordinariamente envolvente en una ópera tan compleja que nunca fue irritante o falsamente provocadora. Recuerda a los solistas de canto también como actores perfectos: **Frode Olsen** (Hamm), **Leigh Melrose** (Clov), **Hilary Summers** (Nell) y **Leonardo Cortelazzi** (Nagg), quienes trabajaron intensamente durante tres años con el

compositor. Muy atento y concentrado estuvo **Markus Stenz** en la dirección de la Orquesta del Teatro alla Scala, manteniendo bajo control la difícil partitura con pericia y convicción.

por **Massimo Viazzo**

Macbeth en Venecia

Noviembre 25. Para la inauguración de la temporada de ópera 2018-2019, la Fundación del Teatro La Fenice presentó en escena *Macbeth* de Giuseppe Verdi. La frecuentadísima partitura, un verdadero punto de inflexión en la carrera del compositor, se confió al cuidado visual de **Damiano Michieletto** y su equipo. La idea en torno a la cual gira esta producción es la pérdida de una hija (el fondo imaginado por el director) que ha desestabilizado a la pareja real en su pasado reciente. Las ilusiones de Macbeth chocan con el doloroso cinismo de su esposa, quien quiere inculcarle el germen del odio y la violencia y reducirlo al nivel de un títere manipulado.

Paolo Fantin resuelve la escenografía de acuerdo con cánones abstractos y mínimos: se repiten los elementos relacionados con la infancia (globos y columpios), pero sobre todo las sábanas de nylon que se ciernen sobre el escenario con la intención de separar la realidad de lo sobrenatural, lo extinto de lo vivo. La colaboración de **Carla Teti** con los vestuarios demostró ser eficaz para delinear el mundo burgués que habitan los protagonistas.

En su debut con *Macbeth*, **Myung-Whun Chung** abordó la partitura con su profundo conocimiento del repertorio italiano del siglo XIX. Los detalles, inclusive los más sutiles y ocultos, fueron realzados por el director coreano, quien recurrió a los cánones de la tradición interpretativa impulsada después de la Segunda Guerra Mundial por lecturas que se han convertido en hitos. La Orquesta del Teatro La Fenice, así como el coro preparado por **Claudio Marino Moretti**, y el coro de voces blancas preparado por **Diana D’Alessio** y **Elena Rossi** estuvieron concentrados y diligentes.

Luca Salsi es ahora un Macbeth de referencia. El barítono italiano describe las facetas del temperamento y la psicología del polémico protagonista con un profundo conocimiento del personaje. Aunque **Vittoria Yeo** viste los ropajes de Lady Macbeth, su desempeño mostró una falta de incisividad y de quilataje vocal para acometer esta escritura particularmente densa con expresividad. Esforzada en los agudos y sin una línea de canto homogénea, Yeo luchó por apropiarse del papel y, pese a su gran empeño y sus firmes intenciones, se le vio fatigada.

Stefano Secco como Macduff, tendía a apretar la emisión en su ascenso al agudo, pero su actuación fue convincente. El Banco de **Simon Lim**, un bajo con una vocalidad generosa pero perfectible, fue válido. ●

por **Francesco Bertini**



Escena de *Macbeth* en Venecia

Foto: Michele Crosera