

Ópera en Italia



Escena de *Agnese* en Turín

Agnese en Turín

Marzo 24. Asistimos al estreno mundial en tiempos modernos de esta ópera de Fernando Paer (1771-1839) en el Teatro Regio di Torino. Mi primera impresión es que *Agnese* (estrenada en 1809) pertenece al periodo entre Mozart y Rossini. **Diego Fasolis** dirigió la partitura como un experto consumado, pues controla el foso y el escenario con naturalidad y evidente conocimiento del estilo.

El director de escena **Leo Muscato** creó un escenario mágico de cuento de hadas en el micromundo creado por la escenografía de **Federica Parolini**, con enormes cajas de hojalata que se remontan a principios del siglo XX.

Agnese, interpretada con una intachable presencia escénica y un canto fascinante de agudos fáciles por la soprano madrileña **María Rey-Joly**, ha huido con su amante Ernesto, interpretado por el joven tenor **Edgardo Rocha** y la hija de seis años que concibieron ambos, interpretada por **Sofía La Cara**. Tiempo después, traicionada y abandonada, Agnese regresa a casa para pedir perdón a su padre Uberto —magistralmente interpretado por el barítono austriaco **Markus Werba**, con seguridad y aplomo—, pero descubre que, creyéndola muerta, enloquece y ha sido encerrado en un manicomio.

La ópera está llena de duetos y uno que vale la pena citar es que el entonan el Don Girolamo vivaz y brillante de **Andrea Giovannini** y el Don Pasquale exaltado del bajo cómico **Filippo Morace**, respectivamente el médico y el director del manicomio. La hilaridad que contiene el argumento se desborda más gracias a las habilidades interpretativas de Giovannini y Morace. Entre ambos logran sanar a Uberto y Ernesto, arrepentido, regresa a brazos de Agnese en un final feliz.

Debo mencionar a los restantes miembros del elenco: **Lucia Cirillo** es Carlotta, la hija de Don Pasquale; **Giulia Della Peruta** caracteriza a Vespina con sorprendente obstinación y agilidad vocal, y **Federico Benetti** interpreta a un óptimo custodio que canta con un bello timbre, profundo y oscuro.

por **Renzo Bellardone**



Escena de *Il cavallino bianco* en Novara

Al cavallino bianco en Novara

Enero 27. Esta opereta del compositor checo Ralph Benatzky (1884-1957), originalmente escrita en alemán como *Im weissen Rössl* y estrenada en 1930 (aunque luego proscrita durante el Tercer Reich), se presentó en versión italiana en una producción de **Alessandro Brachetti**, quien también aparece en el elenco como el *dandy* Sigismondo.

La comedia musical, ubicada en un los alpes austriacos, trata de un camarero de la posada *El caballo blanco* enamorado desesperadamente de la dueña del albergue, que sólo tiene ojos para uno de sus clientes regulares.

El camarero Leopoldo fue interpretado por **Antonio Colamorea**, un cantante válido y simpático pero desafortunado porque su amor por la protagonista no es correspondido. **Susie Georgiadis**, en el rol de Giosèffa, mostró una voz sonora y un comportamiento despreocupado. La comedia de enredos involucra también al apreciable **Domingo Stasi** en el papel del abogado Piergiorgio Bellati, quien terminará haciendo que Otilia Bottazzi, interpretada con dulce vivacidad por **Elena Rapita**, se enamore. El padre de Otilia es el industrial Petronio Bottazzi, en la voz sólida de **Fulvio Massa**. También aparece **Marco Falsetti** en el rol del infortunado profesor Hintzelmann, urgido de vacaciones.

Al frente de la Orchestra Cantieri d'Arte, **Stefano Giaroli** dirigió con virtuosismo y buen estilo la graciosa partitura de esta obra, que nació como opereta, se convirtió en comedia musical en los escenarios de Londres, París y Broadway, y hasta en varias adaptaciones cinematográficas a lo largo del siglo XX.

por **Renzo Bellardone**

Carmen en Verona

Para la inauguración del 96 Festival de Ópera de la Arena de Verona de 2018 se ofreció la obra maestra de Georges Bizet en una nueva producción, después del uso prolongado que tuvo la histórica puesta en escena firmada por Franco Zeffirelli. La difícil tarea de proponer una alternativa recayó en **Hugo de Ana**, quien, al menos en sus intenciones, quiso cambiar completamente el lenguaje de su colega. Pero el espectáculo adoleció de falta de ideas que también se extendieron a malentendidos visuales y dificultades dramáticas.

Ambientado en la España de los años 30, el *regista* quiso llenar el espacio tan grande y disperso de la Arena con cercas



Escena de *Carmen* en la Arena de Verona
Foto: Ennevi

y diversos elementos que no tuvieron atractivo visual alguno, y además optó por vestuarios pálidos y una iluminación oscura. Y lamentablemente, debido a un repentino empeoramiento del clima, el cuarto acto no se pudo llevar a cabo, por lo que nuestro juicio sobre una parte del trabajo, de importancia fundamental, permanece en suspenso.

El elenco tampoco pareció bien escogido. La protagonista fue encomendada a **Anna Goryachova**, quien mostró buena potencia tímbrica, con un tono persuasivo, pero de expresión plana, falta de homogeneidad y dicción perfectible. Un problema similar afligió al Don José de **Francesco Meli**. El tenor italiano descuidó los matices en favor de una emisión a menudo estentórea, con agudos desconectados y una dicción francesa incómoda. **Alexander Vinogradov** cinceló un Escamillo tosco y descuidado en su emisión. Su falta de entonación y cierta tendencia a nasalizar su emisión resultaron molestas y devaluaron el interesante color del barítono. **Serena Gamberoni** tiene una voz demasiado sutil, tanto para las necesidades de la Arena, como para las características dramáticas del rol de Micaëla.

Francesco Ivan Ciampa, al frente de una correcta y celosa Orchestra dell' Arena di Verona, desafió las adversidades acústicas del anfiteatro y encontró la clave interpretativa correcta, en una lectura que se cuidó de no caer en el efecto fácil y obvio. Tuvo éxito la producción, a pesar de los "peros" del elenco y de la interrupción meteorológica.

por **Francesco Bertini**

La Cenerentola en Milán

A cinco años de la muerte de **Claudio Abbado**, la Scala decidió recordarlo recuperando uno de sus espectáculos más célebres. Así, como tercera ópera de la temporada, se puso en escena *La Cenerentola* de Rossini, en la histórica producción de **Jean-Pierre Ponnelle**.

Han pasado más de 40 años desde que Ponnelle y Abbado revolucionaron la manera de entender la música rossiniana, toda construida sobre una geometría perfecta, como elementos de relojería, listos para crear situaciones de marionetas como también surrealistas. Se trataba del inicio de un "*Rossini Renaissance*" del que no se podía dar marcha atrás, y desde entonces el espectáculo de Ponnelle (cuyo estreno absoluto no fue en Milán sino en el Maggio Musicale Fiorentino) fue prácticamente saqueado por

todos los directores de escena, con la consecuencia de que muchas situaciones escénicas se convirtieron tan familiares que fueron perdiendo poco a poco su arrebatadora fuerza.

De cualquier manera, la *Cenerentola* de Ponnelle permanece como piedra angular del teatro rossiniano y esta nueva reposición, dirigida por **Grischa Asagaroff**, ha confirmado su importancia histórica. La dirección orquestal fue de **Ottavio Dantone**, quien encontró particularidades interesantes en la partitura, aunque por momentos pareció estar más atento al detalle que a su misma estructura en conjunto.

Marianne Crebassa, como la protagonista Angelina, gustó por la belleza de su timbre broncíneo, la precisión de la coloratura, y la melancolía que supo infundir a las partes más íntimas. Le faltó quizás un poco de electricidad en la ejecución del vertiginoso virtuosismo rossiniano. A pesar de una disminución en la voz anunciada desde el inicio, **Maxim Mironov** dotó de elegancia y gracia al canto del príncipe Ramiro, aun con volumen reducido. **Carlos Chausson** fue un Don Magnifico cargado un poco por aquí y por allá en sus intenciones, pero siempre bien cantado, con voz segura y timbrada. Divertido estuvo el Dandini de **Nicola Alaimo**, a sus anchas en cada situación vocal y escénica.

Respetable el desempeño de **Erwin Schrott** como Alidoro. Como las hermanastras, ambas alumnas de la Accademia del Teatro alla Scala, **Anna-Doris Capitelli** fue una apreciable Tisbe, mientras que **Tsisana Giorgadze** interpretó a Clorinda de un modo algo caricaturesco, con una línea de canto que por momentos se confundía con el *parlato*. El coro siempre en gran forma con mucho éxito al final.

por **Massimo Viazzo**



Escena de *La Cenerentola* en Milán
Foto: Brescia e Amisano

Jovánshina en Milán

Quiero comenzar por el final de esta bellísima ópera de Modest Músorgski, que tuvo una conclusión literalmente impresionante. En esta producción ambientada por **Mario Martone** en un futuro distópico, el martirio de los viejos creyentes es, por llamarlo así, un poco apocalíptico, ya que un asteroide se aproxima lentamente hacia la Tierra para apabullar a todos, en las últimas notas de la ópera, como un gigantesco globo ardiente que invadió completamente el escenario *scaligero*. Un verdadero *Deep impact*



La escena final de *Jovánshina* en Milán

Foto: Brescia e Amisano

que pareció evocar imágenes de la conocida película de Lars von Trier: *Melancholia*. Una increíble conclusión para uno de los espectáculos más agradables vistos recientemente en el máximo teatro italiano.

La producción estuvo ambientada en un futuro posnuclear, donde los conflictos entre los poderosos se vertieron sobre un pueblo destinado a ser analfabeta y cerrado. Las escenas de **Margherita Palli**, histórica colaboradora de Luca Ronconi, fueron de gran impacto para representar la vacuidad y la descomposición de un mundo que parece haber muerto, mucho antes de que así fuera realmente. Muy eficaz se vio la estructura posindustrial del primer acto que, por ejemplo, presentaba rascacielos en el fondo contruoidos con escombros y una tétrica luz; como también el ambiente en el que se desarrolló el segundo acto, un vistazo a un salón con signos aún tangibles de glorias pasadas.

Eróticamente seductora fue la danza de las esclavas persas del cuarto acto, aquí transformada en un verdadero y sensual *lap dance*. Un gran mérito del éxito de esta producción correspondió a **Valery Gergiev**, quien dirigió prestando extrema atención a los equilibrios entre los instrumentos y el escenario, así como el cuidado a los detalles, sin perder nunca de vista la visión del conjunto. Una dirección potente y dinámica, como también ligera e íntima cuando fue necesario.

El óptimo elenco comenzó por la delicadísima y matizada Marfa de **Ekaterina Semenchuk**, con el arrogante Iván de **Mikhail**

Petrenko y el muy musical Dosifei de **Stanislav Trofimov**. Suntuoso en el timbre y amplio fue el canto de **Alexey Markov** en el papel del traidor Šaklovityi; y muy eficaces estuvieron los dos tenores **Yevgeny Akimov**, un empalagoso y seguro Príncipe Golycin, y **Sergei Skorokhodov** como el Príncipe Andrei, de voz estridente y acento altanero.

Todo el elenco de comprimarios se mostró con un alto perfil. *Last but not least*— el estrepitoso Coro del Teatro alla Scala, dirigido por **Bruno Casoni**, ofreció absolutamente una de sus mejores actuaciones, por entonación, entendimiento y color.

por **Massimo Viazzo**

La Statira en Venecia

Marzo 7. En las últimas temporadas, la programación de La Fenice ha otorgado espacio al Conservatorio Benedetto Marcello que, como parte de su *Opera Studio*, prepara títulos obsoletos y, a menudo, en estrenos en tiempos modernos. Tal es el caso de *La Statira* de Tomaso Albinoni (1671-1751), estrenada en el carnaval de Roma en 1726 y editada por Franco Rossi.

El proyecto de *Opera giovani* está dedicado a redescubrir las pocas partituras operísticas que sobrevivieron a los bombardeos aliados de la Segunda Guerra Mundial. Después de *Zenobia, regina de Palmireni* (la primera ópera de Albinoni, de 1694), con *Statira* hay un salto de más de 30 años en la carrera del compositor, ya completamente insertado en el contexto musical internacional de



Escena de *La Statira*, de Tomasso Albinoni, en Venecia
Foto: Michele Crosera

su época. Es evidente, por la calidad de la escritura, el dominio total de las herramientas de su oficio, una orquestación poco escrupulosa, de acuerdo a la evolución del estilo veneciano, influenciado por el éxito del lenguaje monteverdiano.

El libreto, de Apostolo Zeno y Pietro Pariati, que entrelaza aspectos sentimentales y políticos, puede resumirse fácilmente como la lucha por el poder en el reino persa. No falta el final feliz moralizante, injertado en una conclusión aparentemente trágica, con el triunfo habitual de la paz, la felicidad y el respeto mutuo.

La escenografía de **Alessia Colosso** incluye dos paredes, colocadas para resaltar la perspectiva central, que describen los espacios y algunos objetos utilizados para caracterizar los aspectos peculiares de los tres actos de la obra. Con su colorida exuberancia, los trajes de **Carlos Tieppo** y las luces de **Fabio Baretin** contribuyen a revitalizar la idea del director **Francesco Bellotto**, quien se cuestiona sobre los rasgos profundamente humanos de las dos figuras femeninas: una, inclinada a la virtud; la otra, al vicio.

Las voces femeninas de **Lidia Fridman** y **Ligia Ishitani** convencieron. La primera le asegura a Statira una interpretación cuidadosa y mesurada de las frases, con una vocalidad acorde con las necesidades del repertorio barroco. La segunda es la caracterización de Barsina, la antagonista: la duplicidad de espíritu y la envidia mal ocultada encuentran en su actuación una determinación expresiva que revela incluso las debilidades inherentes al mal.

Igualmente efectiva es la actuación de **Michele De Coelho**, quien ve en Arsace los rasgos típicos del amante fiel, listo para el sacrificio. Apreciamos el trabajo realizado por el joven contratenor **Andrea Gavagnin**, quien destacó las facetas emocionales de Idaspe con un sello de adamantina y una marcada sensibilidad musical. **Xi Tianhong** delineó a Oronte con integridad y eficacia: por un lado, reveló la crueldad del conquistador, pero por el otro resalta la piedad del gobernante iluminado. Válida también, la contribución de **Bao Jie** como Oribasius, **Yi Hao Duan**, un Dario de vocalidad casi impalpable; y **Marco Ferraro** como Artaserse.

Francesco Erle, al frente de la Orquesta Barroca del Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia, decidió narrar la intrincada historia que da protagonismo a los colores cambiantes concebidos por Albinoni. Su concertación fue capaz de obtener sonidos compactos y matizados, a través de frases bien pensadas y claras.

por **Francesco Bertini**



Escena de *La traviata* en Milán
Foto: Brescia e Amisano

La traviata en Milán

Después de la legendaria Violetta Valery de Maria Callas, a mitad de los años 50 del siglo pasado, además de una breve producción dirigida por Karajan en 1964, el Teatro alla Scala debió esperar hasta 1990 para organizar una nueva producción de esta obra maestra verdiana bajo la batuta de Riccardo Muti. El incómodo fantasma de Callas, aun tangible en el teatro, probablemente habría desalentado la reposición de la ópera con una protagonista cuya interpretación hubiera terminado bajo la lupa de los llamados "viudos de Callas", con gran riesgo de fracasar en su interpretación. Finalmente, en 1990 el maestro Muti decidió reponerla.

Por otra parte, *La traviata* es uno de los títulos más representados en el mundo y era bastante curioso que en el máximo teatro italiano no fuera montada más. La ópera le fue confiada a jóvenes cantantes emergentes y la dirección escénica le fue encargada a **Liliana Cavani**, quien ideó un espectáculo suntuoso, pero siempre refinado y elegante, satisfactorio para los ojos y respetuoso del libreto, en lo que fue un espectáculo inspirado en aquel histórico de Luchino Visconti (justo el que se utilizó con Callas). Desde entonces es la producción que aquí se ve con regularidad.

En esta ocasión, el teatro le confió la dirección de la orquesta a **Myung-Whun Chung**, y el maestro coreano propuso una *Traviata* muy íntima y lírica, con máxima atención a lo particular, a la conducción de la frase, y al equilibrio con el escenario. Chung destiló coloridos y seductores empastes, cincelando los dos preludios (el del primero y el del tercer acto) con notable sapiencia tímbrica, y acompañando a los cantantes con un fraseo muy cuidado y suave.

Marina Rebeka fue una Violetta prácticamente perfecta, con acento y buena técnica. La coloratura resultó siempre clara y precisa, como también las partes más líricas, que encontraron en la soprano letona una intérprete ideal por color vocal, dicción y por lo que transmitió. **Francesco Meli** como Alfredo fraseó con naturalidad, matizando cada frase con conocimiento estilístico y humanidad. **Leo Nucci** diseñó un Germont creíble y de varias facetas, desde lo más alto de su profesión y su experiencia.

El coro siempre estuvo al pie del cañón, y adecuados estuvieron los

cantantes del resto del elenco. Un triunfo al final y una ovación de pie para Rebeka. Quizás con una intérprete como ella se podrá finalmente proponer otro título *callasiano* ausente por tanto tiempo del teatro milanés: ¡*Norma!*

por Massimo Viazzo

Lo schiavo en Cagliari

Como es habitual, el Teatro Lirico de Cagliari presentó como inicio de temporada un título nuevo, o raro, o ambas cosas, como es el caso presente de una ópera que debió estrenarse en Bolonia y terminó por hacerse en Río de Janeiro, y ésta constituye la primera versión escénica en Italia.

El autor, Antônio Carlos Gomes (1836-1896) ha sido siempre un nombre conocido por su “exotismo”, o sea por su condición de nativo de Brasil pero educado y establecido por mucho tiempo en Italia, contemporáneo de los éxitos del último Verdi y de los más jóvenes *scapigliati* (Boito, Catalani, Puccini y Ponchielli, en particular).

La coproducción con Brasil se debe a un director de escena joven, pero que ya tiene varios títulos sobre sus espaldas, de variado tipo, pero siempre referidos a la producción itálica. En este caso, con un libreto terrible incluso como texto (del italiano Rodolfo Paravicini), unos decorados simples pero eficaces, unos vestidos interesantes y una iluminación poderosa, se logra mantener viva la atención del público, aunque algunos miembros

del coro y comparsas no parezcan demasiado implicados.

John Neschling es un representante de la obra de este compositor y la orquesta sonó muy bien aunque un tanto fuerte en más de un momento, sin tomar en cuenta las necesidades de los cantantes. El coro tiene una parte muy importante y preparado por su maestro habitual, **Donato Sivo**, estuvo vocalmente irreprochable. Hubo un doble reparto, y el segundo fue más interesante, en conjunto, que el primero: si **Massimiliano Pisapia** exhibe tablas y un agudo que aún responde (el resto no demasiado), **Lorenzo DeCaro** cumplió una labor relevante en el Américo, hijo del explotador Conde Rodrigo (el bajo **Dongho Kim**, mejor que **Shi Zong**, que también cantaba la parte del caudillo Goitacà), que consigue finalmente a su idolatrada Ilàra (una esclava india), cantada muy bien por **Diana Rosa Cárdenas** y bastante mal por **Svetla Vassileva**, mientras los dos barítonos protagonistas (el esclavo Ibère, forzado a casarse con Ilàra, pero servidor liberado por Américo) fueron muy buenos, más expresivo **Andrea Borghini** (también más joven y con una voz que debe desarrollarse más) y el más experimentado pero más *verista* **Rodolfo Giugliani**, de un volumen vocal impresionante.

Correctas, las prestaciones de los demás y en particular del feroz capataz Gianfèra, bien interpretado por el barítono **Daniele Terenzi**, y más aún por **Gianni Giuga**. El personaje un tanto superfluo (como todo el segundo acto) de la Condesa de Boissy, soprano lírico-ligera, fue cantado con más brillo por **Elisa Balbo**, y con mayor sentido escénico y mejor fraseo por **Francesca Tassinari**.



Escena de *Lo schiavo* en Cagliari

Gala Verdi en Milán

Diciembre 31, 2018. Poco a poco los distintos teatros europeos incorporan a su cartelera una Gala de Fin de Año siguiendo, de alguna manera, la experiencia del exitoso y popular Concierto de Viena.

Por primera vez el Teatro alla Scala de Milán incluyó como concierto extraordinario esta Gala de San Silvestre para el día 31 de diciembre como cierre del año. En esta ocasión fue una Gala Verdi —ya que todos los fragmentos correspondieron a obras del maestro de Le Roncole— y ante el éxito de público obtenido la intención es establecer una gala en forma permanente cada año en la misma fecha.

Así pasaron oberturas, arias, duetos y tercetos de *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *I vespri siciliani*, *Il trovatore* y *Macbeth*, en un programa que trazó un buen arco de la producción verdiana programado sin concesiones y sin momentos de relleno; quizás con un protagonismo o una exigencia mayor para la soprano que para el resto de los cantantes.

Al frente de la Orquesta dell'Accademia del Teatro alla Scala, el maestro **Paolo Carignani** insufló potencia dramática a las oberturas de *La forza del destino* y de *I vespri siciliani*, que iniciaron respectivamente cada una de las partes del concierto, y fue seguro acompañante de los solistas, con algún tiempo un poco arbitrario pero con buen resultado general.

El bajo **Riccardo Zanellato** destacó por su profundo registro de verdadero bajo, con línea de canto, intencionalidad y conocimiento del estilo. Así, acometió 'Il lacerato spirito' de Simon Boccanegra y 'O tu Palermo' de *I vespri siciliani*. Fue un Filippo de poderosos acentos en el dueto 'Restate!... Presso alla mia persona' y en la escena final de *Don Carlo* que puso cierre al concierto y en la que participaron todos los solistas.

El barítono **Simone Piazzola** mostró una voz bien timbrada de generosos medios vocales y buena escuela. En solitario cantó la escena de la muerte del marqués de Posa de *Don Carlo* y 'Eri tu' de *Un ballo in maschera*; fue un enamorado Conde de Luna en la escena y cantó en trío 'Tacea la notte placida' y nuevamente un enérgico Rodrigo en la escena 'Restate'.



El elenco al final de la Gala Verdi en la Scala de Milán

El tenor canario **Jorge de León** tiene una voz amplia, pareja, con buena llegada al agudo. En solitario acometió 'O tu che in seno' de *La forza del destino* y 'Ah, la paterna mano' de *Macbeth*. Fue un sólido Riccardo en 'Teco io sto... Gran Dio' de *Un ballo in maschera*, que cerró la primera parte a dúo con la soprano. Potente también como Manrico en la escena de *Il trovatore* junto al barítono y la soprano y refinado como Don Carlo en el dúo y escena final.

La soprano **María José Siri** interpretó a las dos Leonoras (*Forza* y *Trovatore*), fue además Amelia y Elisabetta en un verdadero *tour de force* en el cual interpretó tres arias, dos duetos y un terceto. Como es habitual, la soprano uruguaya radicada en Italia mostró un registro parejo, gran volumen, perfecta proyección y adecuada intencionalidad. Moduló desde delicados y bien perfilados *pianissimi* hasta los momentos de mayor hondura dramática, sin perder el color o la calidad de la emisión. 'Pace, pace' de *La Forza del destino*, 'Ecco l'orrido campo' de *Un ballo in maschera* y 'Tu que la vanità' de Don Carlo fueron sus momentos solistas de gran lucimiento. Notable Leonora en 'Tacea la notte placida' de *Il Trovatore* junto al tenor y el barítono, y perfecta Amelia en 'Teco io sto ... Gran Dio' de *Un ballo in maschera*, con el que cerró junto a De León la primera parte, y compenetrada, profunda y dramática en toda la escena final de *Don Carlo*. ●

por **Gustavo Gabriel Otero**

La obra en sí despierta perplejidad. Tiene dos actos finales muy interesantes, donde se apuntan influjos también wagnerianos y una orquestación notable, mientras los dos primeros, y en particular el segundo, son prescindibles y con una música que parece estar a punto de poder, pero jamás cumple.

por **Jorge Binaghi**

Nabucco en Verona

Tras su debut en el 95 Festival della Arena di Verona, en 2017, la producción de *Nabucco* realizada por **Arnaud Bernard** regresa al anfiteatro. La yuxtaposición del drama lírico, el primer éxito real de la carrera de Giuseppe Verdi, con el carácter político de muchas partituras creadas durante sus "años de galera", es bastante común en las puestas en escena de hoy. Inclusive Bernard se apropió

de ese lenguaje ambientando los hechos en 1848, durante las "Cinco jornadas de Milán" (la sublevación del pueblo de la capital lombarda contra la ocupación austriaca, que dio inicio a la primera guerra de independencia de Italia).

La dimensión religiosa cede el paso al elemento civil que se vislumbra en la escena con las características evidentes del *Risorgimento*: domina una fiel reproducción del Teatro alla Scala como una suerte de templo profano de la gloria patria. Para darle credibilidad a esta versión, fue necesario hacer algunos cambios sustanciales del libreto para contextualizarlo en el siglo XIX. Entran en juego elementos cinematográficos capaces de ofrecer un respiro grandioso y típicamente areniano al espectáculo, caracterizado por el uso de un gran número de comparsas. La colaboración de **Alessandro Camera** con



Escena de *Nabucco* en Verona
Foto: Ennevi

la escenografía hizo que toda la producción fuera aún más fascinante.

El éxito musical de la función se debió, en gran parte, al barítono **Luca Salsi**, quien encarnó al protagonista con energía. Con un buen fraseo y control de su emisión, el barítono dio vida a un personaje bien resguardado y convincente. **Rebeka Lokar** también se involucró con convicción con el rol de Abigail. La soprano trató de compensar la falta de cuerpo vocal para una parte tan onerosa, introduciendo más temperamento y expresividad. El bello timbre de **Vincenzo Costanzo** no fue suficiente para ocultar cierta incomodidad del tenor con la tesitura aguda del rol de Ismaele, y sus frecuentes problemas de entonación. **Riccardo Zanellato** le prestó al rol de Zaccaria su sincero timbre de *basso cantante* especializado en el repertorio belcantista, y por lo tanto limitado en el extremo grave de su registro y en algunos acentos hieráticos requeridos del sumo sacerdote de los judíos. Los demás intérpretes fueron convincentes.

Sobre el podio, **Jordi Bernàcer** le imprimió a su lectura un temperamento que parecía estar sintonizado con el mensaje revolucionario de la puesta en escena. La energía de la partitura, rica en mensajes contrastantes, se vio aumentada en la interpretación del director español. Válida, la aportación de la Orquesta de la Arena de Verona, y del coro preparado por **Vito Lombardi**.

por **Francesco Bertini**

Rigoletto en Milán

El libretto de *Rigoletto* dice que el bufón protagonista es jorobado y discriminado por su aspecto. En una innovadora propuesta, el regista **Gianmaria Aliverta** cambia la joroba física por una social, haciendo de Rigoletto un *travesti*, un personaje tan masculino (barítono dramático) como lo es el protagonista verdiano, pero con peluca, tacones y vestido. Una propuesta sin duda arriesgada.

Por fortuna para la compañía Voce all'Opera, creadora del concepto de ópera *low-cost*, fue una óptima decisión, pues a pesar de tener todo en contra —un presupuesto limitado, un teatro sin foso orquestal en la periferia de Milán, un *cast* debutante en todos los roles y con la Scala presentando simultáneamente *La traviata* con Plácido Domingo en algunas funciones— lograron un lleno total y aplausos efusivos.

Por primera vez en la historia de la compañía se realizó con

orquesta, una colaboración entre la Cívica Orchestra di Fiati di Milano y la Orchestra d'archi Testori bajo la dirección de **Nicolò Jacopo Suppa**, de tan solo 26 años, quien sacó adelante este *capolavoro* verdiano decentemente, pues hubo algunos desfases evidentes cuando la orquesta dobla al cantante y unos *tempi* fuera de lugar en los conjuntos; pero en general el director mostró gran control de la orquesta, sobre todo en el volumen, pues los músicos se encontraban agrupados a un costado del recinto, pegado al público, y aun así casi nunca cubrieron a los cantantes.

Voce all'Opera es una asociación *Under35* que busca apoyar a los jóvenes talentos a hacer experiencia y a debutar roles protagónicos. El ya experimentado barítono **Alessio Verna** (1988), que cuenta con una voz grande y de lindo color, interpretó un conmovedor Rigoletto que a lo largo de la ópera se fue apropiando del escenario y en el 'Cortigiani' evidenció sus dotes histriónicos, pues comenzó vestido de mujer y en el transcurso del aria, quitándose elementos, terminó arrodillado como hombre.

En cambio, el tenor **Davide Tuscano** (1994), a pesar de contar con una voz potente y llena de armónicos, no cantó lo que está escrito en la partitura. No queriendo arriesgarse con los agudos, los omitió prácticamente todos (tanto en el 'Questa o quella', e incluso el mítico Si natural de la cadencia de 'La donna è mobile'). Fue un acto casi heroico que un tenor sacrifique los agudos para no exponerse.

Mención aparte requiere la soprano de 22 años **Sabrina Sanza** (1996), quien inversamente proporcional a su corta edad, tiene grandes medios vocales, con sobreaudos perfectamente afinados (a pesar de algunos desfases orquestales en su 'Caro nome') y un interminable *fiato* que lució al final de la misma aria. Igualmente notable, el bajo **Carlo Andrea Masciadri** (1985) interpretó a Sparafucile con una envidiable afinación en el registro grave.

El hecho de que sean jóvenes debutantes da una sensación diferente al montaje, pues todos se entregan con pasión a su personaje, desde los protagónicos hasta los comprimarios, como Borsa, que puede pasar desapercibido, pero no el de **Maurizio de Valerio** quien, junto a **Camilla Antonini** como Maddalena/Giovanna y el coro, hacen que la propuesta de este grupo de jóvenes entusiastas con un limitado presupuesto estén para un amante de la lírica a la par de una súperproducción millonaria en los teatros europeos establecidos. ●

por **Bernardo Gaitán**



El joven elenco de *Rigoletto*, de Voce all'Opera
Foto: Gianpaolo Parodi