



Ópera en Italia

Dido and Aeneas en Venecia

Prosigue la temporada del Teatro La Fenice de Venecia, donde vuelve a manifestarse una de sus características más notables: propuestas altamente innovadoras y a contracorriente, dando vida a una noche que no dejó indiferente al público. Fue cautivadora la coreografía ideada para acompañar la grabación en cinta magnética de la obra. Los bailarines de la compañía Karas de Tokio siguieron el trazo diseñado por el artista japonés **Saubro Teshigawara**, con una mezcla de luces y sonidos, ora veloces, ora lentos, pero siempre con un juego fascinante de cuerpos versátiles, móviles, ligeros en el aire. La espontaneidad con que se mueven las sinuosas figuras en una libertad carente de constricciones, bien se conforma con el lenguaje primitivo de la obra, dando origen a una complicidad exitosa entre dos formas de expresión tan profundamente entrelazadas como son la música y la danza.

Teshigawara centra perfectamente el objetivo, lográndolo representar con una instalación sobria, un drama intenso, breve pero siempre actual. Juegos de luces, personajes con rasgos inquietantes, los protagonistas de la obra contornean aumentando la intensidad emotiva; toda la tensión que se acumula en el oscuro escenario culmina en la vehemente muerte de Dido: ella hace mutis “tragada” por una serie de espíritus negros. La reina cartaginesa fue confiada a una espléndida **Ann Hallenberg**, a quien vimos como Agrippina en Venecia el año pasado. Dueña indiscutible del escenario, vocalmente distinguida y conmovedora en su quejido final: ‘When I am Laid’.

Al contrario **Marlin Miller**, el fugitivo Eneas, que no tuvo aquel cargo expresivo ni aquella grandeza moral digna del noble caudillo hecho inmortal por el poeta Virgilio, a pesar de la limpieza de

su interpretación. Precisa la línea de canto de **Maria Grazia Schiavo** en Belinda, y quizás un poco demasiado agresiva aquella de **Julianne Young** como la maga. Pero sobre todo hay que destacar la concertación impecable de **Attilio Fallebas**, experto del repertorio barroco, colaborador de René Jacobs y constantemente ocupado en la exhumación de insólitos trabajos inéditos de los siglos XVII y XVIII. El director ha retocado la partitura, insertando o extendiendo algunas piezas, añadiendo composiciones de otras obras de Purcell. Encomiable la Orquesta del Teatro La Fenice y el Coro preparado por **Claudio Marino Moretti**.

por **Francesco Bertini**

Die Frau ohne Schatten en Florencia

El amor conyugal, todos lo saben, conquista todos los desafíos. “*Fidelio über alles*”. Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal no habían experimentado el amor conyugal salvador en sus óperas, y hasta aquel momento, amor conyugal había muy poco entre sus Mariscalcas casi pedófilas, sus Clytemnestras homicidas, y sus Arianas abandonadas, hasta que la pareja decidió abordar una fábula oriental muy complicada, moliéndola con Fausto, las mil y una noches y muchos ingredientes más, como símbolos, encantos, maldiciones, pactos mefistofélicos, fuegos, humos, sombras, espectros, rocas, metamorfosis, pruebas y ritos, cuyo resultado fue *Die Frau ohne Schatten*, o *La mujer sin sombra*.

El Maggio Musicale Fiorentino en su edición LXXIII eligió abrir el Festival con esta ópera mágica. La casualidad hizo que esta ópera estuviera, metafóricamente hablando, en el sitio correcto, en el momento predestinado, y en una situación nacional donde un gobierno ciego e ignorante, entre las miles de cosas y verdaderos problemas que tendría que solucionar, emite decretos que hacen daño al teatro de la ópera en Italia.

Una huelga tras otra en nuestros teatros, donde, hay que decirlo, quizás habrá alguien que trabaja menos que los demás, pero



Torsten Kerl y Adrienne Pieczonka en *Die Frau ohne Schatten*

Foto: Gianluca Moggi

siempre trabajando más que muchos que “trabajan” en la burocracia pública, han anulado muchas representaciones en todos los teatros de Italia. Los empleados del Teatro de Florencia fueron de los más duros y continuaron haciendo huelga hasta que intervino como un *deus ex machina* el neo-alcalde de la ciudad, Matteo Renzi, que con promesas, empeños y súplicas logró la interrupción de la huelga y la recuperación, por los menos de la última representación, de *La mujer sin sombra* y la continuación del Festival más antiguo de Italia. Un *coup de théâtre* muy bien hecho que le dará mucha popularidad al alcalde.

Zubin Mehta, el director principal del Maggio Musicale y de esa ópera, se expresó antes de iniciar la función, con mucho movimiento de fotógrafos y cámaras alrededor del podio, con una dura condena al gobierno y al decreto, apoyando su teatro y a sus empleados, y eso fue de verdad ejemplar. Un calificado extracomunitario, pero florentino desde hace muchos años (aunque el idioma de Dante y Petrarca parece que lo ha influenciado poco), se permitió un ataque al monarca absoluto elegido por el pueblo (y que, repitiéndoselo frecuentemente a sí mismo, se siente amado por los italianos como si fuera dios) y a los decretos de sus ministros. La intervención de Mehta fue cabal pues, quizás, los extranjeros más que los propios italianos quieren a este país y lo que Italia representa en el mundo. Así fue durante siglos de historia, y no se puede negar. En la película de Franco Zeffirelli, *Un te con Mussolini* (1999) unas damas inglesas defienden el arte toscano frente a los nazis que querían derribar las antiguas torres de San Gimignano.

Vamos a ver si habrá *Un te con Berlusconi* y qué le sucederá a quien se le enfrente. Cuando Mehta señaló que Florencia (diríamos nosotros: la Italia entera) es una de las capitales de la cultura en el mundo, dijo una enorme verdad. Cuando desde el público comenzaron a gritarle “Bondi (el ministro de cultura), a casa”, Mehta añadió que los nombres sólo son nombres, porque los políticos se van pero los daños y los problemas que crearon se quedan y nosotros nos quedamos trabajando con los problemas, la ovación del público fue incontenible, como si se tratara de un estadio. ¡La historia lo glorificará!

Pero, ¿por qué *La mujer sin sombra* fue inconscientemente pertinente para ocasión? Porque cuando la pareja Strauss-Hofmannsthal la concibió, corría el año de 1915, año del inicio de la Primera Guerra Mundial, a pesar de que su estreno tuvo lugar unos años después. El concepto central de la ópera es que,

sin descendientes, la vida es inútil, que una pareja sólo puede sentirse bendecida si hay hijos, y es todo lo contrario en una estéril institución donde es mejor ser libertino. ¡Que suerte para el Vaticano y el movimiento por la vida. ¡Ésta es su ópera! y se tendrían que hacer funciones de ella en todas las parroquias del reino y en la Sala Nervi, para educar a los jóvenes de hoy, que son cínicos, materialistas y consumistas.

El mensaje es que la posteridad es la que garantiza el pasaje, la continuidad, el vínculo entre pasado, presente y porvenir. Así ocurría en la época de la primera conflagración mundial y así ocurre en nuestra civilización actual, después de un siglo. Ese decreto ministerial, penalizando la perpetuación de la cultura y de la música y sus fundaciones es *de facto* el sello de su desaparición. Ahora dejemos a un lado la demografía. Hablemos de cómo se desarrolló la función, comenzando por el fervor garibaldiano del público, del jefe y de los trabajadores, como es nuestra obligación como cronistas.

La ópera de Strauss y Hofmannsthal es de verdad enorme. Un reparto con cinco intérpretes principales con voces fabulosas, como fabuloso es su libreto, además de un ejército de segundos papeles, cuyo número es inferior sólo a la familia de Cio-Cio-San, además de los coros, de los niños no nacidos, los bailarines, y una orquesta que no podía estar en el foso y que fue obligada a desbordar en el proscenio, no fue fácil coordinarlo todo. El milagro se logró con riqueza de medios y con un resultado excelente en todos los campos. Primero el musical, con voces sublimes, empezando por el Barak, de **Albert Dohmen**, que fue superlativo; la fantástica Emperatriz, de **Adrienne Pieczonka**, la Mujer de Barak, **Elena Pankratova**, quien superó todas las expectativas, y, en medida menor pero siempre en un alto nivel, el Emperador de **Torsten Kerl**, y la Nodriz de **Lioba Braun**. Es imposible mencionar al resto del reparto —tantos son los papeles—, pero todos fueron de alto nivel y profesionales. Sólo queremos dar una medalla más al Mensajero, del terrible y suntuoso **Samuel Youn**. La orquesta del Maggio, bajo la sabiduría de Mehta, y quizás también electrizada por el apoyo del público y del jefe, estuvo en estado de gracia, y ofreció un inmenso fresco, a la vez sinfónico y camerístico, de esa exterminada partitura (en la que al parecer hay 180,000 notas), con una eficaz interacción con la escena y con momentos de auténtico éxtasis.

La realización escenográfica, además del magnífico vestuario y la *regia*, fue de **Yannis Kokkos**, que solucionó los miles de problemas que el libreto propone, con una continua alternancia entre el mundo de los espíritus y el de los humanos, auxiliados con pantallas de proyección con enormes ojos de buey y, a la vez, pantallas, puertas, ventanas, espejos, ojos, bolas de cristal, vórtices... todo disfrutando de la esencialidad de las líneas y de la geometría, con espléndidos efectos de luces y proyecciones de video de **Gianni Mantovanini** y **Eric Duranteau**. El gran trabajo de Kokkos no fue sólo a nivel escenográfico, sino que lo que hizo con los cantantes-actores que lo secundaron en su visión onírica, enfrentándose a las difíciles vocalidades straussianas con una expresión corpórea muy pertinente, fue también evidente.

por Massimo Crispi

Lucrezia Borgia en Ancona

El pasado 21 de febrero de 2010, en el Teatro alle Muse, fueron ovacionados Mariella Devia, la reina del bel canto, y Alex Esposito, joven bajo que está bajo los reflectores gracias a su participación en el Festival de Ópera Rossini. Cuando se asiste a



Escena de *Lulu* en Milán

una ópera en forma de concierto, se tiene el privilegio de gozar las voces, y si éstas son buenas, como en el caso de la *Lucrezia Borgia* que nos ocupa, el privilegio se convierte en placer. No tenemos que gastar ríos de palabras para describir la escenografía ni tenemos que adivinar las intenciones de los registas. Gastamos sólo un par de palabras para alabar el manejo de luces, que cambiaron de color el fondo, y al diseñador del espléndido vestido azul claro de Devia.

Lucrezia Borgia es una mujer malvada que encuentra su humanidad en el amor que tiene por su hijo. Para **Mariella Devia**, una sublime belcantista, éste es un papel consolidado, pródigo de gorgoros y virtuosismo en la coloratura, con agudos astrales, filados reforzados, largas frases de canto melódico y patético... Devia es toda una maestra en el cincel del fraseo y exhibe un control inteligente de sus medios vocales.

A su lado, en el papel del hijo Genaro, estuvo por el *tenore di grazia* **Mario Tiberini**, lírico pero no de coloratura, de bonita pasta vocal de color claro, con buen apoyo en la zona grave y una gran luminosidad en la proyección aguda de su voz. Tiene, sin embargo, escasa familiaridad con el canto en la máscara, por lo que al cambiar de registro parece que tiene más de una voz.

El bajo **Alex Esposito** como el Duque Alfonso, es un cantante de carácter, que brilla por la belleza de su sello vocal y su sonido amplio, con una consistencia poderosa en las notas graves, gran dominio técnico del canto, seguridad de emisión en todos los registros y fraseo rico en intenciones. La mezzo-soprano **Mariana Pizzolato**, en el papel de Maffio Orsini, mostró una voz extensa, luminosa en el registro agudo, con graves bien apoyados, línea de canto blando y buena *messa di voce*.

Bravissimo por las bellas voces del Coro Lírico Marchigiano, preparado por **David Crescenzi**, y por la Orquesta Filarmonica Marchigiana, dirigida por **Marco Guidarini**.

por **Giosetta Guerra**

Lulu en Milán

Lulu, la obra maestra de Alban Berg se presentó en la Scala después de más de 30 años de ausencia en la producción creada en la Ópera de Lyon, Francia (que este mismo autor cubrió para *Pro Ópera*) la temporada pasada. No se vieron cambios sustanciales, con relación a aquella edición, en lo que respecta a la impostación de la dirección actoral. El espectáculo de **Peter Stein** fue simple y muy eficaz para hacer captar al espectador el corte cinematográfico latente en la dramaturgia de la obra al espectador, conduciéndolo de la mano, ya que si no está siempre listo, receptivo o activo —hablando de manera auditiva—, corre el riesgo de salir trastornado cuando se enfrenta a una partitura que se agiganta en densidad de escritura orquestal y en exuberancia melódica. La escena que estuvo revestida de estilo *art déco*, gracias a **Ferdinand Wögerbauer**, conservó una cierta elegancia, y los vestuarios fueron también correctos.

La profunda melodía que acompaña el regreso de *Lulu* a casa, al final del segundo acto, 'O Freiheit! Herr Gott im Himmel!', después de tantas vicisitudes ligadas a su encarcelamiento y a su elaborada liberación, resultó ser un emblema de la ópera. La libertad tan esperada y en realidad tan sofocada por la protagonista permanece como la muestra de un personaje que corrompe y seduce al mismo tiempo. Incluso el público, que se resiste a la fascinación de la obra, no puede más que sentir piedad y compasión por la *kleine Lulu*, tan desorientada, tan prostituta, tan asesina, aunque también sin pasado, y que no sabe o no puede aceptar el presente y que no conoce el futuro.

En la parte musical hubo pocas pero relevantes variaciones, comenzando con la muy inspirada baqueta de **Daniele Gatti**. El director milanés trabajó con gran apego, casi a la manera wagneriana, en la intersección y unión de los *Leitmotiven*, siempre perfectamente insertados en un tejido musical incandescente. En los momentos más "mahlerianos" (como la *Verwandlung* entre la segunda y la tercera escena del primer acto) Gatti obtuvo de

la orquesta del teatro, siempre en gran forma, un sonido cálido y corpóreo, que supo “destimbrarse” oportunamente durante los extraños episodios de inicio del tercer acto.

La añadidura, respecto de la producción de Lyon, fue **Natasha Petrinsky** en el papel de la amante lésbica, que con una más que adecuada prestancia destacó con una cautivante presencia escénica. El resto del elenco no desilusionó, comenzando por el conmovedor Schigolch de **Franz Mazura** (¡de 86 años de edad!) y terminando con el temperamental pero frágil Alwa de **Thomas Piffka**. La verdadera triunfadora de la velada fue **Laura Aikin**, ya que la soprano estadounidense es Lulu por: técnica, carácter, iniciativa escénica... En ella todo pareció metabolizado, en una obra de identificación total con el personaje, incluido su corte de pelo a la Louise Brooks. El público que al final permaneció en la sala (desafortunadamente un poco disminuido después de algunas inevitables pero también injustificadas deserciones al final del acto precedente), le tributó un meritorio aplauso.

por **Massimo Viazzo**

Manon Lescaut en Módena

Abril 18, 2010, Teatro Comunale Luciano Pavarotti. Todos buenos, sea vocal o escénicamente los artistas de esta *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini, empezando por los protagonistas: la soprano **Amarilli Nizza** como Manon y el tenor **Walter Fraccaro** como Des Grieux. La primera, dotada de una voz imponente y dúctil, de excelente técnica vocal y de grandes dotes

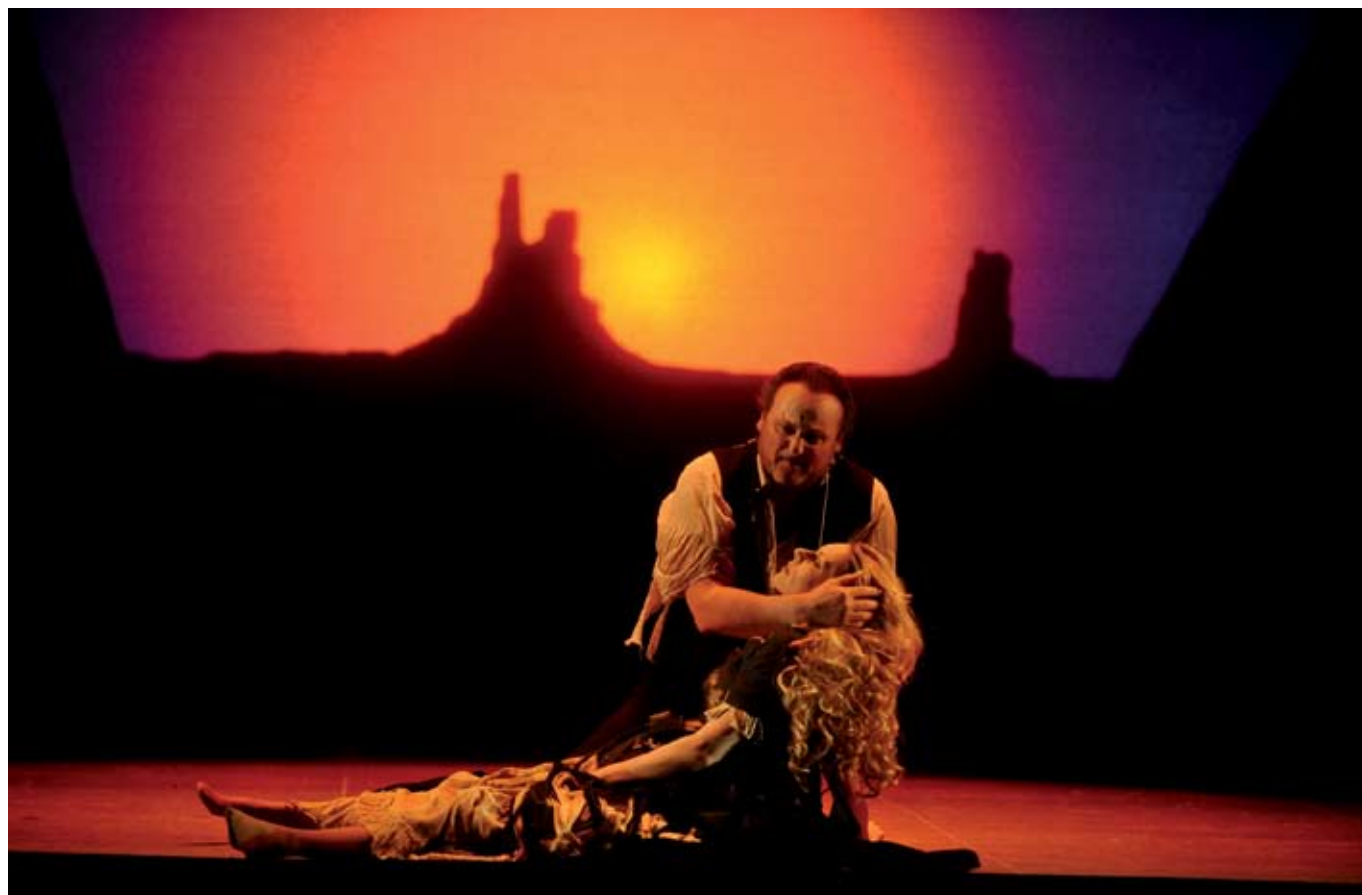
interpretativas, logra tocar cumbres de indiscutida belleza en cada registro, y confiere dimensión de sensualidad, frivolidad, pasión y drama en cada una de las situaciones a las que se enfrenta. Fraccaro, por su parte, posee una vocalidad sana y robusta, amplia y extensa, canta con fibra y no conoce obstáculos, tiene una caña ardiente y una marea inagotable de voz, y logra dibujar un Des Grieux sanguíneo, pasional y determinado, pero también atropellado por la desesperación durante el trágico desenlace.

Josè Fardilha, en el rol de Lescaut (hermano de Manon), exhibe buena voz de barítono, sonora y rica de armónicos en los grandes pasajes, extensa y de buen peso, bonita en la zona grave, densa y amplia en cada registro. **Alessandro Spina** administra bien en cada registro una voz bonita de pasta oscura y recita bien la parte del viejo y cojo Geronte, pero en realidad debería ser sólo un bonito mancebo. Bien sellado y sonoro el medio vocal del bajo **Stefano Cescatti** en el doble papel del Tabernero y Comandante de la marina. Desenvuelto en la escena y lució el tenor **Andrea Giovannino**, buen cantante, en el papel de Edmundo. **Federica Carnevale**, un músico, es una soprano que se expresó con vehemencia y clara dicción.

por **Giosetta Guerra**

Luisa Miller en Turín

El Teatro Regio di Torino representa un ejemplo preclaro de gestión virtuosa que combina nuevas producciones y coproducciones prestigiosas del repertorio a bajo costo pero con buen nivel.



Amarilli Nizza (Manon) y Walter Fraccaro (Des Grieux)

Foto: Rolando Paolo Guerzoni

El principal motivo de interés lo encontramos entre las voces graves, con el Miller de **Alberto Gazale** y el Wurm de **Enrico Giuseppe Iori**. El primero destaca como elemento de punto del reparto por la familiaridad que tiene con el estilo verdiano y sobre todo por la buena forma y calidad vocal, francamente viril, de auténtico barítono noble. Interesante interpretación de Iori: una de las mejores definiciones de los últimos años para este personaje, prototípico de Iago, con una vocalidad oscura, bien impostada, que rehúye a acentuar con insistencia sus frases siniestras pero recalca con firmeza su plan diabólico.

El Conde de Walter de **Orlin Anastassov** se distingue con eficacia de su siniestro secretario por un timbre más claro. El dueto de bajos del segundo acto fue, gracias a su tesitura segura en los agudos, el mejor momento de su actuación, ya que salió a escena con una voz fría, perjudicada por una emisión engolada que le impidió frasear como debía su aria 'Il mio sangue la vita darei'.

También **Barbara di Castri**, en el papel menor de la Duquesa Federica, expresó una psicología compleja e intrigante en sus únicos dos números, después de un inicio problemático (por su volumen reducido). Rodolfo fue **Massimiliano Pisapia**, de quien no se puede decir que fue besado por la naturaleza, ni que se distingue por su fraseo. No fue por lo tanto un intérprete inolvidable en el papel, pero resolvió profesionalmente su tarea y cantó con ímpetu generoso su *cabaletta*.

Resta por último mencionar a **Fiorenza Cedolins**, que tristemente apareció entre sombras: su silueta ha disminuido en grado inverosímil, en comparación con la cantante que conocimos hace una decena de años. Éste no fue un típico "mal día" para la soprano: el hecho es que su carrera está en una fase declinante desde hace algunos años, cuando sus evidentes defectos nos dejaron perplejos ya desde sus actuaciones en 2007. Su voz está como pellizcada en los agudos, es inestable en el centro y vacía en los graves. Pero sobre todo parece haber perdido "*mordente*", suena opaca, con trabajos se oye en la sala y transmite constantemente una fatiga que no corresponde a una cantante todavía joven.

por **Francesco Bertini**

Roméo et Juliette en Verona

Marzo 20, 2010. Teatro Filarmonico. El punto de partida para esta reseña fue provisto por el director mismo, **Damiano Michieletto**, en las breves notas que firmó en el programa de mano: "*Romeo y Julieta* es una historia que no necesita presentaciones: necesita interpretaciones, porque es un clásico. Hace falta, pues, lograr sacar de esta historia, una vez más, toda su trágica belleza".

En la ciudad lagunar las reacciones no fueron completamente tranquilas: Michieletto presentó un drama de modernidad, haciendo tangible la actualidad de un tema como aquél afrontado en la obra teatral. El impacto con las escena de **Paolo Fantin** es violento: el elemento central que domina el palco escénico y hace emblemática toda esta instalación es un enorme tocadiscos sobre



María Alejandres (Juliette) y Paolo Fanale (Roméo)

Foto: Ennevi

el que se desarrolla toda la acción. Sobre la superficie de vinilo se lleva a cabo la fiesta de los Capuletos, en una especie de discoteca entre *punk* y *emo*, con guardaespaldas, luces estroboscópicas y demás artimañas que nos ubican en los antros juveniles de nuestros tiempos.

Los dos protagonistas son también muy jóvenes. La soprano mexicana **María Alejandres** ha dado vida a una Juliette no siempre a la altura de la partitura de Gounod, que la encuentra, más bien a menudo, desprevenida y poco convincente, a pesar de sus encomiables buenas intenciones. A su lado **Paolo Fanale**, tenor palermitano al que habíamos escuchado hace unos años en el circuito véneto como Don Ottavio en *Don Giovanni* de Mozart. Ahora, en el papel de Roméo, parece haber profundizado en y perfeccionado su técnica. Sin embargo, el instrumento se muestra aún poco refinado y torpe en la gestión de una parte tan relevante. Dicho lo cual, el artista luce algunas proezas destacables, como su *smorzatura* al final del aria 'Ah! lève-toi, soleil!'

Óptima la breve intervención de **Elena Belfiore** como un Stéphano de voz bruñida y homogénea. Frère Laurent fue interpretado por

Ferruccio Furlanetto (Fiesco)
y Plácido Domingo (Simon)



Alessandro Spina, que no se impone por un fraseo cuidado, pero sabe bien explotar su buen material vocal. Poco apreciables las pruebas de los comprimarios.

Al frente de la Orquesta de la Arena de Verona estuvo la batuta de **Carlo Montanaro**, quien optó por una sonoridad teutónica y no siempre en sintonía con la narración.

por **Francesco Bertini**

Simon Boccanegra en Milán

La puesta escénica de *Simon Boccanegra* realizada en coproducción con la Staatsoper Unter den Linden de Berlín e ideada por **Federico Tiezzi**, sumada en todas sus partes resultó ser anónima e insustancial, ya que, por dar un ejemplo: la entrada de la multitud a la escena de la sala del consejo fue escénicamente muy floja. No obstante, este Simon Boccanegra, de **Plácido Domingo**, resultó ser un verdadero triunfo. Después de su intervención quirúrgica, el notable tenor estuvo aquí sobre el escenario del Teatro alla Scala para dominar la escena con el carisma que lo hace ser tan amado por el público. Domingo representó un autoritario dogo de Génova, de diversas facetas, ya que además enterneció y conmovió. Faltó el color baritonal, sobre todo cuando cantó al lado de los otros cantantes, y en el espléndido final del segundo acto, el equilibrio fónico entre los registros estuvo comprometido. Aun así,

Plácido, de manera inteligente, no manipuló su propio instrumento vocal tratando de oscurecerlo artificialmente, y apuntó siempre a su musicalidad y su naturaleza.

Como Amelia, **Anja Harteros** se mostró suntuosa, apasionada en el fraseo, segura y firme en los agudos, y agradó con su cálido y luminoso color vocal. Valiente, aunque no tan variado en la línea vocal estuvo **Fabio Sartori** como Gabriele Adorno, **Ferruccio Furlanetto** fue un carismático Fiesco, a pesar de un notorio y gastado timbre, y **Massimo Cavalleti** lució poco refinado como Paolo Albani. **Daniel Barenboim** encontró en esta ocasión su realización verdiana más completa como maestro *scaligero*. El inicio de la ópera fue memorable en cuanto a las sutilezas y a la búsqueda tímbrica, y frecuentemente los acompañamientos resultaron suaves y extremadamente empastados. Algunos sonidos de más de los metales, no perjudicaron una realización instrumental admirable. Tanto la espléndida prestación de la Orquesta y el compacto Coro del Teatro alla Scala dirigido por **Bruno Casoni**, merecieron un gran aplauso. Cabe señalar que la función comenzó con retardo, con la orquesta, coro y personal técnico del teatro sobre el escenario, quienes leyeron un comunicado sindical con los motivos de la protesta que se realizó en todas las instituciones musicales italianas hacia los últimos recortes presupuestales a la cultura por parte del gobierno de Silvio Berlusconi.

por **Massimo Viazzo**

Simon Boccanegra en Parma

El templo verdiano por excelencia se suma a la moda que ha propuesto Plácido Domingo desde 2009 de representar con mayor frecuencia una de las obras maestras del genio de Busseto. Como tercer título de la Temporada Lírica 2010, el Teatro Regio di Parma presentó en el turno B del 25 de marzo la inspirada ópera sobre el Dux de Génova, con una de las figuras más importantes del estilo verdiano que quedan en la actualidad: el barítono **Leo Nucci**.

Con fuerza interpretativa en todo momento, Nucci dejó ver por qué es uno de los más importantes barítonos que puede afrontar este exigente rol no sólo en lo vocal, sino en lo histriónico. Fuerte, sólido y con potencia, dejó ver que a sus 68 años y un infarto de por medio, la experiencia y madurez que ha adquirido lo colocan en mi opinión como el mejor Simon Boccanegra de nuestros días.

Desde el prólogo, con una voz fresca y lírica, el barítono boloñés desplegó en el escenario siempre la línea y el estilo que requiere la obra y todas las anotaciones que hizo Verdi para delinear a este atormentado personaje. El Fa en *pianissimo*, al final del dueto, fue una grata sorpresa para todos, ya que se esperaba que Nucci, por su edad, tuviera problemas, pero lo filó con elegancia y amplitud de *fiato*, lo provocando una sentida ovación. Ya para *la scena del Consiglio*, dejó escuchar una voz plena de autoridad, vejez y emotividad ligadas al texto de Piave-Boito.

Este artista, a quien pudimos ver en el Auditorio Nacional de nuestro país como Rigoletto en noviembre de 2005 con la orquesta y coros parmesanos, sigue vigente para presentarse con el público verdiano más exigente del mundo con un vigor excepcional para dejar fluir la actuación, y convertir, sin descuidarla y cada vez más, la voz en un vehículo expresivo.

En el papel de la sufrida Maria Boccanegra-Amelia Grimaldi, estuvo la soprano georgiana **Tamar Iveri**, quien ofreció una interpretación correcta y en algunos pasajes un poco reservada, pero luciendo un instrumento adecuado para la obra. El tenor lírico **Francesco Meli** hizo de Gabriele Adorno, quien, después de Nucci, fue el más ovacionado de la noche. El *loggione* (o galería) de este teatro es uno de los más temidos y exigentes del mundo de la ópera, especialmente en el repertorio verdiano, el cual dejó escapar *sempre bravi* y aprobación para el tenor genovés, especialmente después del aria que abordara sin mayor problema.

Como el noble genovés Jacopo Fiesco-Andrea Grimaldi escuchamos al llamado *basso nobile* **Roberto Scandiuzzi**, con plena musicalidad, actuación intensa de su atribulado personaje y voz bien puesta. El malvado orfebre Paolo Albani fue interpretado por el joven barítono veronés de 25 años, **Simone Piazzola**, de voz timbrada y sonora, pero a quien, a mi parecer, aún le falta madurez para este complejo y pesado personaje al que se le considera el “pequeño Iago”.

En el foso estuvo el experimentado maestro milanés **Daniele Callegari**, que imprimió los matices adecuados, tiempos precisos y entradas certeras a los solistas con una orquesta y coros que interpretaron con cuidado y atención los matices marcados por



Simon Parma.jpg Leo Nucci como *Simon Boccanegra* en Parma

el concertador. La *régie* o dirección escénica corrió a cargo de **Giorgio Gallione** y **Marina Bianchi**, con una producción correcta y funcional de **Guido Fiorato**, apoyada en grabados auténticos de la Génova medieval, así como con escaleras y plataformas que ayudaban a realzar durante la *scena del Consiglio* la autoridad y poder del Dogo con respecto a su pueblo y los demás personajes. Sin duda, una función redonda y emocionante muy digna de este coliseo lírico que se caracteriza por ese cuidado y devoción por el repertorio del más grande y amado hijo de la región parmesana. **por Erick Zermeño**