CRITIQUE, opéra. LIEGE, Opéra Royal de Wallonie, le 24 nov 2026. Andrea BATTISTONI : Zombie Opéra (création). Claire de Monteil, Ivan Thirion, Abel Zamora… Marta Equilor, mise en scène / Alessandro Cadario

On attendait avec impatience cette nouvelle partition d'Andrea Battistoni, compositeur en résidence à l'Opéra Royal de Wallonie… C'est sa 2ème commande après *Bartleby* la saison dernière. Rien de fantastique ni d'onirique dans ce nouvel « opéra » : le sujet qui mêle horreur et dystopie réactive en réalité l'esprit d'*Halloween* ainsi calibré sur les planches, maquillages grimaçants et postures glaçantes à la clé, dans un déploiement sonore débridé.

L'imaginaire de Battistoni se révèle surtout dans le mode parodique et exubérant, loufoque et divertissant dans un

éclectisme clairement assumé, ayant visiblement beaucoup écouté de comédies musicales, vu et analysé nombre de blockbusters américains. Dans sa manière métissée qui fusionne pop culture et canevas opératique, on décèle ici et là des citations ou des assemblages citant ses prédécesseurs… Leonard Bernstein, Bernard Herrmann, John Williams ou Alberto Ginastera] ; avec évidement propre au genre horrifique, de multiples références aux films et séries culte, de *Dawn of the Dead* de George Romero à la saga événement *The Walking Dead* et de *The Last of Us*, de l'ironique *Shaun of the Dead* à l'imaginaire flamboyant fantastique de Tim Burton. D'ailleurs l'ouverture est traitée sur scène comme un générique de film.

Sur le plan musical, le trop plein d'idées, de motifs, la surenchère rythmique, l'abondance d'effets orchestraux tissent un flux sonore continûment divertissant riche en rebonds et contrastes spectaculaires : ce que la direction du chef **Alessandro Cadario** s'ingénie à cultiver sans discontinuer, exigeant du début à la fin, un volume sonore et une continuité de **fortissimos ininterrompus**. A croire que sa baguette électrique et chauffée à blanc s'entête à bannir toute nuance (surtout *piano*).

La tension globale demeure jusqu'à la fin, une énergie trépidante irradiant de la fosse qui semble en constante ébullition. L'énergie déployée tout du long évidemment entraîne les chanteurs, chœurs et solistes, à forcer le trait en permanence, en sacrifiant souvent toute finesse. D'autant que la traduction du livret inspire une prosodie sommaire qui n'expose guère le verbe de façon fluide et naturelle vis à vis de la musique.

Ces réserves émises, le spectateur sera comblé par ce foisonnement ininterrompu de décibels et de texture musicale qui dramatiquement à travers les 2 parties, ne cesse d'occuper l'espace et de nourrir les oreilles. S'imposent ainsi dès l'amorce de l'action (PARTIE I), le premier tableau au magasin, où une foule exténuée, hystérisée, se plaignant de la

frénésie des achats de Noël, ne fait rien concrètement pour la résoudre… Cette première partie surtout d'exposition, inscrit le couple central Mary / Jamal au coeur de l'action. Leur duo humanise le sujet ; ils révèlent l'un à l'autre, au fur et à mesure des péripéties. Se distingue ici le numéro de Mrs Penningbroke qui après avoir reçu sur la tête son bocal de pied de cochons, finit en zombie agressive [sa chair bleue en atteste], vite assassinée [par Mary] et remisée au fridge… La seconde partie est marquée par l'apparition des zombis proprement dits, spectaculairement exposés dans un ballet [10 danseurs], dont le numéro reste le meilleur moment de l'ouvrage.

La tension est encore relancée avec l'apparition du policier seul rescapé de son équipe [le capitaine John], parodie de sauveur autodéclaré comme en témoigne son air loufoque et déjanté en guise de leçon accélérée pour le maniement des armes. Le ton privilégié est souvent celui de l'humour et comme il a été dit de la parodie délirante, ainsi que le souligne le personnage de Willy, lui aussi caricature de jeune héros prêt à en découdre. Aucun des interprètes ne démérite dans cette arène vociférante où l'urgence et la frénésie sont (malheureusement) les seules valeurs expressives. Saluons en particulier **Abel Zamora** (Jamal) et **Claire de Monteil** (Mary) dont le couple sait s'épaissir au fur et à mesure du drame, – on retrouve d'ailleurs avc beaucoup de plaisir la soprano, précédemment applaudie dans le rôle-titre d'AIDA à l'Opéra grand Avignon, en octobre dernier (LIRE notre critique d'*AIDA* avec Claire de Monteil).

Belle présence scénique aussi pour Madame Penningbroke de **Julie Bailly**, sans omettre le Willy tonitruant déluré de **Krešimir Špicer,** et le policier électrisé foutraque d'**Ivan**



Thirion (donneur d'ordre mais pas courageux pour un sou). Les Chœurs scéniquement engagés peinent à se faire comprendre et les instrumentistes plus enthousiastes que jamais, suivent le chef dans sa course échevelées aux forte et fortissimos. Nonobstant les limites musicales énoncées, le spectacle déborde littéralement d'effets et d'idées visuelles plutôt réussies.

A voir jusqu'au 26 novembre 2026. PLUS D'INFOS & réservation sur **le site de l'ORW Opéra Royal de Wallonie** : https://www.operaliege.be/evenement/zombie-opera-2026/

Prochaine production événement à l'Opéra de Liège : **THAÏS de MASSENET, du 17 au 31 décembre 2026** – Nina Minasyan (Thaïs), Lionel Lhote (Athanaël)… Olivier Lepelletier-Leeds (mise en cène) / Pierre Dumoussaud (direction) – PLUS D'INFOS sur le site de l'Opéra Royal de Wallonie Liège : https://www.operaliege.be/evenement/opera-thais-2026/

CRITIQUE, opéra. TURIN,

Teatro Regio, le 7 novembre 2026. MASCAGNI : Cavalleria Rusticana / LEONCAVALLO : I Pagliacci. Daniele Menghini / Francesco Micheli (mises en scène), Andrea Battistoni (direction)

Après les rares *Iris* de Mascagni et *Bohème* de Leoncavallo, le mini-festival *Verismo* du Teatro Regio di Torino a frappé un grand coup avec le diptyque fondateur du genre, les plus célèbres et courants *Cavalleria Rusticana et I Pagliacci*, ces deux monuments que l'on croyait connaître par cœur, et qui ont soudainement retrouvé, à Turin, une urgence et une splendeur visuelle proprement renversantes.

C'est un véritable choc visuel que procure la production de *Cavalleria Rusticana* imaginée par **Daniele Menghini**, avec une scénographie est mirifique et spectaculaire : *exit* ici la place du village poussiéreuse pour une sorte de fête baroque somptueuse, un hiératique théâtre d'ombres et de lumières où les processions religieuses, les ors et les costumes d'un folklore onirique créent un écrin d'une beauté à couper le souffle. La tragédie prend ainsi une dimension quasi archaïque, inéluctable.



Dans ce cadre grandiose, la Santuzza d'**Ekaterina Semenchuk** est celle des grands soirs. La voix est puissante, charnue, mais surtout habillée d'une douleur viscérale et d'une humanité déchirante. Face à elle, **Angelo Villari** campe un Turiddu à la virilité assumée, peut-être un peu trop en muscles et en force brute, mais qui confère au personnage une sorte d'aveuglement tragique. La palme de la classe revient sans conteste au baryton mongol **Ariunbaatar Ganbaatar,** dans le personnage d'Alfio. Sa présence est souveraine, sa ligne de chant d'une noblesse et d'une autorité naturelles. La Mamma Lucia d'**Elena Zilio** est bien plus qu'une figure maternelle conventionnelle, et l'on ne peut que saluer la voix toujours charnue de l'artiste, qui fait par ailleurs preuve d'une douleur retenue d'une profondeur bouleversante. Face à elle, la Lola de **Veta Pilipenko** est une révélation de sensualité et de théâtralité. Sa présence scénique, soulignée par un costume rouge flamboyant qui la désigne comme l'incarnation même de la tentation, donne au personnage une dimension quasi allégorique.

Une partie du décor est réutilisée dans la production d'***I Paglicacci*** signée par **Francesco Micheli**, quand bien même moins ostentatoire que celle de *Cavalleria*, mais d'une intelligence redoutable, jouant sur le mécanisme du théâtre dans le théâtre avec une sophistication qui rend le drame final encore plus étouffant. La grande révélation de ce second *opus* se nomme **Martin Muehle**. Dans le rôle de Canio, le ténor allemand emporte l'adhésion par la puissance de son engagement dramatique : il n'est pas seulement le clown tragique, mais un homme brisé, dont la jalousie monte *crescendo* avec une tension palpable. Vocalement, il offre des moments de véritable incandescence, avec une générosité qui emporte tout sur son passage, faisant de son air« *Vesti la giubba* » un moment déchirant de vérité.



À ses côtés, **Carolina López Moreno** est une Nedda absolument

captivante. On est habitué à des voix plus légères et flûtées dans ce rôle, mais la soprano albano-bolivienne impose au contraire un timbre plus large et plus sombre que de coutume dans sa partie. Cette couleur vocale inattendue donne à son personnage une gravité, une sensualité et une révolte intérieure qui rendent son destin encore plus poignant. Elle ne est plus l'oiseau fragile du livret, mais une femme qui se débat avec une conscience aiguë de sa condition. Et que dire de là encore d'**Ariunbaatar Ganbaatar**, qui passe du costume d'Alfio à celui de Tonio avec la même aisance déconcertante. Son « *Prologue* », chanté dans la salle, est un moment de théâtre pur, servi par sa voix est ample et son aura magnétique. Il confirme, s'il en était besoin, qu'il est l'une des meilleurs barytons de sa génération. De son côté, **Joshua Hopkins** campe un Silvio d'une musicalité souveraine : ligne de chant soyeuse, phrasé noble, engagement sincère, tandis que **Matteo Mezzaro** campe un Beppe d'une grande présence scénique.



Il serait injuste de terminer sans saluer les forces vives de la maison piémontaise : L'**Orchestre et le Chœur du Teatro Regio** s'avèrent tout simplement admirables. Sous la baguette fiévreuse d'**Andrea Battistoni**, l'orchestre déploie une palette de couleurs et une cohésion de tous les instants, passant de la transparence la plus délicate (l'*Intermezzo* de *Cavalleria* fut un moment de grâce pure) à la puissance dramatique la plus tellurique. Loin des clichés d'un vérisme braillard, le chef italien en extrait une noblesse insoupçonnée, faisant ressortir chaque détail de l'orchestration de Mascagni avec une clarté et une élégance magnifiques. Le chœur maison, préparé avec une précision d'orfèvre, a ajouté à chaque scène une épaisseur humaine et sonore qui a donné à ces deux chefs-d'œuvre une dimension véritablement lyrique et populaire.

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 7 novembre 2026. MASCAGNI : Cavalleria Rusticana / LEONCAVALLO : I Pagliacci. Daniele Menghini / Francesco Micheli (mises en scène), Andrea Battistoni (direction). Crédit photo (c) Daniele Ratti

---

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 6 novembre 2026. LEONCAVALLO : La Bohème. A. Luongo, F. Dotto,

M. Lippi, A. Goryachova… Francesco MICHELI / Andrea BATTISTONI

Après *Iris* de Mascagni, le *Festival Verismo* du *Teatro Regio* de Turin poursuit son exploration fascinante des marges du répertoire avec une œuvre d'une grande rareté : *La Bohème* de Ruggero Leoncavallo. Créée à la Fenice en 1897, un an après le chef-d'œuvre homonyme de Puccini, cette partition a longtemps été reléguée dans l'ombre du triomphe puccinien, au point de disparaître des scènes italiennes pendant plus d'un siècle. La redécouvrir dans la ville même où *La Bohème* de Puccini vit le jour en 1896, sous la baguette d'un Toscanini de vingt-huit ans, relève d'une idée réjouissante. Portée par une équipe artistique de haute qualité, cette *Bohème* alternative se révèle une expérience théâtrale d'une grande vitalité.

L'incontournable metteur en scène italien **Francesco Micheli**, qui signe cependant ses débuts au *Teatro Regio*, offre une lecture d'une intelligence et d'une inventivité constantes. Loin de chercher à rivaliser avec l'icône puccinienne, il embrasse pleinement la nature profonde de l'ouvrage de Leoncavallo : une fresque chorale, plus fidèle au roman de Murger, où la communauté des jeunes artistes – ces « Friends *avant l'heure* », selon la formule du metteur en scène lui-même – occupe le devant de la scène. La grande idée de cette production est de faire du temps le véritable protagoniste. Chaque acte est associé à une saison métaphorique de la vie, du printemps insouciant de la jeunesse à l'hiver glacial de la

mort, sans que l’on change l’implantation scénique, mais en modifiant subtilement les éléments d’ameublement et les éclairages. Les symboles classiques de l’iconographie des vanités — fleurs fanées, sabliers — rappellent avec une élégance mélancolique que tout n’est que fugacité.

Le premier acte, volontairement traité sur le mode de la pochade, avec ses perruques fuchsia et ses mimiques outrancières, peut dérouter ; mais il constitue en réalité une préparation nécessaire à la puissance dramatique des deux derniers actes, où la direction d’acteurs devient d’une sobriété et d’une vérité bouleversantes. Le deuxième acte, construit autour d’une idée scénique d’un effet saisissant — que l’on se gardera de dévoiler —, emporte l’adhésion par sa cohérence dramaturgique et sa générosité spectaculaire. La scénographie de **Davide Signorini**, d’une simplicité assumée, délimite un espace essentiel que les costumes de **Giada Masi** et les lumières de **Gianni Bertoli** viennent tour à tour colorer et assombrir, au rythme des saisons de l’âme.



À la tête de l'**Orchestre et du Chœur du Teatro Regio**, **Andrea Battistoni** confirme qu'il est aujourd'hui l'un des plus fervents défenseurs du répertoire vériste. Sa direction allie une énergie communicative à une recherche constante de couleur et de subtilité. Loin de se contenter d'une lecture tonitruante, il met en valeur la richesse d'une partition que l'on découvre bien plus éclectique et raffinée que ne le laisse supposer la réputation de Leoncavallo, souvent réduit à son seul *Pagliacci*. Il sait faire ressortir les emprunts assumés – un peu de Wagner, un peu d'opérette, un peu de Rossini – comme autant d'*objets trouvés* jetés dans la partition avec une désinvolture savante. Surtout, il excelle à faire émerger, au détour d'une phrase, ces romans d'une facture raffinée, entre napolitain et français, qui portent indéniablement la signature du compositeur. La battue est tour à tour enlevée, dans les pages festives du premier acte, et profondément poignante dans le dénuement tragique du finale.

La distribution réunie pour cette production est entièrement composée d’artistes abordant pour la première fois leurs rôles respectifs, ce qui confère à la soirée une fraîcheur et une ferveur particulières. Et le moins que l’on puisse dire, c’est que l’équipée vocale réunie par Matthieu Jouvin tient toutes ses promesses. **Matteo Lippi** est un Marcello d’une vaillance et d’une noblesse exemplaires. La particularité de cette *Bohème* est que le rôle du peintre est confié à un ténor, tandis que celui de Rodolfo revient à un baryton. Lippi assume cette inversion avec une autorité naturelle, déployant un timbre clair et un engagement dramatique qui font de son Marcello le véritable pivot émotionnel de l’ouvrage, notamment dans son face-à-face avec Musette. **Alessandro Luongo**, baryton au centre d’une carrière désormais bien établie, compose un Rodolfo convaincant. Sa voix, souple et charnue, épouse les contours d’une écriture qui, privée des sommets aigus du Rodolfo puccinien, privilégie la ligne de chant et la nuance. Il apporte au poète une mélancolie et une fragilité qui touchent juste, sans jamais forcer le trait.



Francesca Dotto incarne une Mimì délicate et lumineuse. Son soprano, d'une pureté cristalline, se déploie avec une aisance confondante dans une partie qui exige autant de tenue que de sensibilité. Loin des clichés de la « petite couturière » victimaire, elle dessine une jeune femme volontaire, dont la disparition finale, dans sa simplicité même, serre le cœur. Face à elle, la soprano russe **Anna Goryachova** est une Musette flamboyante et généreuse. Son mezzo-soprano, riche et bien projeté, donne à la courtisane au grand cœur une présence scénique irrésistible. Sa gouaille et sa sensualité font merveille dans les scènes de la bohème, et son duo avec Marcello est l'un des moments forts de la soirée.

La troupe est complétée avec un soin remarquable. **Simone Del Savio** campe un Schaunard drôle et truculent, tandis que **Francesco Salvadori** prête à Colline sa basse profonde et sa silhouette de philosophe mélancolique – un personnage que la

mise en scène de Micheli érige, avec une intuition heureuse, en chansonnier intemporel, témoin du temps qui passe. **Matteo Peirone** compose un Barbemuche savoureux, et **Manuela Custer** défend avec conviction le rôle d'Eufemia, personnage que Leoncavallo ajoute à la galerie féminine et qui contribue à la richesse chorale de l'ouvrage. Et comment ne pas saluer la performance du **Chœur du Teatro Regio**, admirablement préparé par sa cheffe **Gea Garatti Ansini**. Particulièrement sollicité dans les deux premiers actes, où la partition de Leoncavallo fait la part belle à la dimension chorale et à la vie de bohème, la formation turinoise s'y montre superlative, alliant une précision musicale sans faille à une désinvolture scénique réjouissante, notamment au moment où elle investit la salle pendant l'acte II.

En exhumant cette *Bohème* oubliée avec autant de ferveur et de intelligence, le *Teatro Regio* offre au public turinois une soirée de théâtre totale, où la joie des commencements le dispute à la mélancolie des fins, et où la musique de Leoncavallo, enfin libérée du poids écrasant de la comparaison, révèle toute sa saveur singulière.

Une éclatante réussite !

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. LEONCAVALLO : La Bohème. A. Luongo, F. Dotto, M. Lippi, A. Goryachova… Francesco MICHELI / Andrea BATTISTONI. Crédit photo (c) Daniele Ratti

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. MASCAGNI : Iris. E. Grimaldi, A. Villari, R. Frontali, L. Tittoto… Daniele MENGHINI / Andrea BATTISTONI

En ce mois de novembre, le *Festival Verismo* du *Teatro Regio* de Turin – et son directeur Matthieu Jouvin – ne se contentent pas de reprogrammer seulement les indémodables *Cav/Pag* du duo Mascagni / Leoncavallo, mais osent également *Iris* de Pietro Mascagni, partition rare s'il en est (aux côtés de *La Bohème* de Ruggero Leoncavallo, quatrième titre du festival turinois). Un spectacle porté par une équipe artistique de superbe eau, rappelé à de multiples reprises par un public visiblement conquis.

Créé en 1898 sur un livret de **Luigi Illica**, *Iris* n'a rien du vérisme sicilien de *Cavalleria*. Mascagni y transfigure un Japon de rêve – première incursion italienne dans l'exotisme nippon, avant *Madama Butterfly* (1904) – en un drame symboliste où l'innocence enfantine se heurte à la violence du désir adulte. L'histoire est celle d'Iris, jeune fille pure vivant avec son père aveugle dans un jardin d'origamis et de fleurs

de papier. Remarquée par Osaka, un noble brutal et capricieux, elle est enlevée par Kyoto, tenancier d'une maison close, droguée et précipitée dans l'enfer de Yoshiwara, le quartier malfamé de Tokyo. Rejetée par son père qui ne reconnaît plus en elle la « fleur » qu'il croyait, elle se jette dans un égout et meurt, transfigurée, dans un final d'une beauté irradiante.



La grande réussite de cette production tient à la lecture de **Daniele Menghini**. Refusant le folklore ou le problème de l'appropriation culturelle, le metteur en scène italien transpose l'action dans un paysage post-atomique, inspiré des *hibakujumoku* – ces arbres miraculeusement revenus à la vie parmi les ruines de Hiroshima et de Nagasaki. Iris devient l'allégorie de cette régénération : une fleur qui s'obstine à éclore dans un monde de cendres. Visuellement, le spectacle

est une succession de tableaux saisissants. La tête d'un Bouddha de bronze gît dans les décombres ; un prêtre funambule, figure spectrale, allume des lanternes autour d'un *gong* patiné qui se lève comme un soleil de cérémonie. Les autres personnages – Osaka, Kyoto, le chœur tout entier – portent des masques, comme pour cacher les stigmates d'une humanité corrodée par la guerre et la possession. Le deuxième acte, dans une maison de *geishas* en ruine, dévoile un décor qui s'élève spectaculairement pour révéler les captives, offrant à Iris un saut *alla Tosca* depuis une fenêtre. Le finale, enfin, est un coup de théâtre : une poupée grandeur nature, des marionnettes de geishas aux têtes décapitées, puis des dizaines de tournesols qui descendent miraculeusement des cintres dans la dévastation, déclenchant une transfiguration d'une poésie à la fois funèbre et lumineuse.

À la tête de l'**Orchestre du Teatro Regio** – qu'il dirige sur les quatre *opus* du festival ! –, le jeune chef italien **Andrea Battistoni**, directeur musical de la phalange turinoise, signe une lecture fiévreuse et raffinée de la foisonnante partition mascagnienne. Dès l'ouverture, le son ténébreux des contrebasses installe un climat abyssal. Puis le chef déploie avec une énergie communicative les couleurs orchestrales d'un Mascagni volontiers wagnérien dans la texture, mais toujours lyrique dans l'élan. La battue es tout feu tout flamme dans les grands ensembles, mais sait se faire souple et caressante dans les interludes et le célèbre *Inno del Sole*, porté par un **Chœur du Teatro Regio** aussi exemplaire que fervent.



La soprano piémontaise **Erika Grimaldi** affronte l'écrasant rôle-titre avec un courage et une présence scénique remarquables. Et si son timbre s'avère assez monochrome, la soprano compense par une intensité dramatique poignante, faisant d'Iris une figure fragile et farouchement vivante. Face à elle, **Angelo Villari** campe un Osaka tout en muscles et avare de nuances. On pourra trouver le chant un peu monolithique, mais cette absence de demi-teintes sert finalement ce personnage repoussant de prédateur sûr de son droit de possession. Le vétéran **Roberto Frontali** prête à Kyoto sa longue expérience : la voix est toujours solide, le phrasé incisif, et le personnage acquiert une épaisseur trouble bienvenue. Mais l'émotion la plus pure vient du père aveugle d'Iris, incarné ici par **Luca Tittoto** : la basse italienne déploie une ligne de chant noble et déchirante, donnant à ce personnage sacrifié une dignité bouleversante. Dans les rôles secondaires, **Albina Tonkikh** (une geisha) et **Didier Pieri** (un

chiffonnier) apportent la juste couleur d’un univers où chaque silhouette compte.

En offrant *Iris* au public turinois, **Matthieu Jouvin** ne fait pas seulement œuvre de curiosité, mais il redonne ses lettres de noblesse à une partition foisonnante, trop longtemps éclipsée par l’ombre écrasante de *Cavalleria Rusticana*. Le public turinois ne s’y est pas trompé : les rappels nourris à l’issue de la représentation disent la joie d’avoir assisté à un spectacle total, où la beauté visuelle n’a d’égale que la ferveur musicale.

Un triomphe mérité pour un festival qui ose !

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 5 novembre 2026. MASCAGNI : Iris. E. Grimaldi, A. Villari, R. Frontali, L. Tittoto… Daniele MENGHINI / Andrea BATTISTONI. crédit photographique (c) Daniele Ratti

---

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 7 août 2026.

PUCCINI : Turandot. A. Pirozzi, S. Baek, M. Sicilia… Franco ZEFFIRELLI / Andrea BATTISTONI

Alors que cette année coïncide avec le centenaire de la création de *Turandot*, l'opéra posthume et inachevé de Giacomo Puccini, le Festival des Arènes de Vérone a choisi de commémorer cet anniversaire en reprenant la monumentale production signée par le regretté metteur en scène italien Franco Zeffirelli, créée en 2010 pour l'amphithéâtre italien, et devenue depuis l'une des productions les plus emblématiques et les plus plébiscitées de l'histoire récente du Festival. Conçue spécifiquement pour les dimensions monumentales des Arènes, dont elle exploite pleinement les possibilités, cette production foisonnante, soignée jusque dans les moindres détails et véritablement féerique demeure aujourd'hui encore aussi efficace, fascinante et spectaculaire que lors de sa création.

La scénographie monumentale et hypertraditionnelle, signée par Zeffirelli lui-même, recréait avec beaucoup de réussite la Chine fantastique et féerique imaginée par Carlo Gozzi, dont Puccini et ses librettistes se sont inspirés pour l'opéra. Dragons, pagodes, palais impérial et une foule composée du peuple, de la cour, de danseurs et de figurants occupaient l'immense surface des Arènes et animaient constamment la

scène. Cette profusion d’éléments et de personnages finissait toutefois, par moments, par provoquer une certaine saturation visuelle, rendant difficile l’identification des protagonistes. Les costumes riches et somptueux de la créatrice japonaise **Emi Wada** apportaient une dimension supplémentaire à l’univers visuel de la production et, en parfaite adéquation avec la mise en scène, opposaient les tonalités ternes des vêtements du peuple à la splendeur colorée de la cour impériale chinoise. Ils contribuaient ainsi à établir les différents niveaux sociaux de cet univers imaginaire, renforçant visuellement la distance entre le peuple et le pouvoir impérial. Autre facteur décisif dans la réussite de l’ensemble : le traitement extrêmement élaboré des lumières, qui, d’une part, accompagnait avec efficacité les transformations de la scénographie et, d’autre part, dans une production aussi chargée, aidait à guider le regard du spectateur. Excellent travail également de **Maria Grazia Garofali**, responsable des mouvements chorégraphiques du spectacle.



Sur le plan vocal, la soirée se révéla magnifique. Dans le rôle de l'impitoyable princesse chinoise, la soprano napolitaine **Anna Pirozzi**, authentique soprano dramatique, démontra une fois encore pourquoi elle est considérée comme l'une des grandes références vocales du rôle. Dotée d'un instrument puissant, riche en couleurs, malléable et homogène, la redoutable tessiture de la partie ne sembla lui poser ni difficulté ni obstacle, donnant lieu à une interprétation particulièrement virtuose. Elle déploya de véritables torrents de voix dans une interprétation combative et anthologique de l'air « *In questa reggia…* », tout en sachant maîtriser son volume sonore afin d'apporter la *morbidezza* requise dans les passages les plus lyriques du personnage. Sur le plan interprétatif, elle chanta avec beaucoup de goût et d'expressivité et livra, à travers son chant, un portrait psychologique particulièrement fouillé de la personnalité complexe de la princesse de glace.

À ses côtés, en grande forme, le jeune **SeokJong Baek** conçut un Calaf enthousiaste, parfaitement crédible et doté d'une remarquable puissance vocale. Le ténor sud-coréen fit valoir un registre médium solide, des graves agréablement timbrés et des aigus faciles et sûrs, des qualités qui se révélèrent idéales pour les exigences du rôle. *Son « Non piangere, Liù…* » fut un véritable déploiement de qualités vocales et interprétatives, porté par un phrasé captivant et une expressivité à fleur de peau. Dans le célèbre « *Nessun dorma…* », les aigus, émis avec une facilité déconcertante et un éclat remarquable, déclenchèrent l'enthousiasme du public, dont les ovations faillirent même provoquer un *bis.*



Véritable révélation de la soirée, la soprano italienne **Mariangela Sicilia**, dotée d'une voix lumineuse, parfaitement maîtrisée et particulièrement ductile dans les demi-voix et le chant en piano, incarna une Liù débordante de douceur et de

profondeur expressive. Elle construisit un personnage d'une grande humanité qui ne tarda pas à conquérir le public. Le trio des ministres impériaux fut défendu avec efficacité par **Gezim Myshketa** (Ping), **Saverio Fiore** (Pang) et **Matteo Macchion**i (Pong), qui remplirent largement leur mission, tant sur le plan vocal que scénique. Un véritable luxe que ce roi tatar déchu Timur incarné par la basse russe **Alexander Vinogradov**, qui imposa le personnage avec une grande autorité grâce à une voix puissante et sombre, aux graves profonds et résonnants. Convaincant également, l'empereur Altoum du ténor italien **Carlo Bosi**, toujours très professionnel. Irréprochable, le Mandarin du baryton-basse mongol **Ankhbayar Enkhbold.** Parfaites, enfin, les deux suivantes de la princesse, **Grazia Montanari** et **Tamara Zandonà.** Le chœur d'adultes comme le chœur d'enfants, autres grands protagonistes de l'opéra, firent preuve d'une excellente préparation, d'un bon équilibre entre les différents cordes et d'une sonorité homogène, sous la direction attentive de **Roberto Gabbiani** et de **Matteo Valbusa**, respectivement.

Depuis le podium, le chef italien **Andrea Battistoni** se montra particulièrement soucieux de maintenir la tension dramatique et de préserver au mieux l'équilibre entre la scène et la fosse, proposant toutefois une lecture correcte mais routinière, avare de nuances et de contrastes dynamiques, qui trouva ses meilleurs moments dans les scènes les plus grandiloquentes de la partition. D'interminables ovations au terme de l'opéra saluèrent le travail de l'ensemble des interprètes et transformèrent l'amphithéâtre romain en une véritable fête.

CRITIQUE, festival. 103e Festival des Arènes de Vérone, le 7 août 2026. PUCCINI : Turandot. A. Pirozzi, S. Baek, M. Sicilia… Franco ZEFFIRELLI / Andrea BATTISTONI. Crédit

photographique (c) Ennevi

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 12 septembre 2025. ZANDONAI : Francesca da Rimini. B. Ismatullaeva, R. Alagna, G. Gagnidze… Andrea Battistoni /Andrea Bernard

Créé *in loco* il y a cent onze ans, le chef-d'œuvre de Riccardo Zandonai, inspiré de la tragédie de Gabriele D'Annunzio, inaugure la saison du Teatro Regio de Turin, et triomphe sous la direction précise et roborative d'Andrea Battistoni, avec une mise en scène efficace de Andrea Bernard, plus un plateau superlatif dominé par la Francesca impressionnante de Barno Ismatullaeva.

Immortalisé par les vers célèbres de Dante (*Enfer*, V), le couple Paolo et Francesca inspira de nombreux compositeurs, de Mercadante à Rachmaninov, de Tchaïkovski à Franco Leoni (le compositeur du merveilleux *Oracolo*, qui fit représenter la

même année que Zandonai sa propre *Francesca da Rimini*). Le livret de Tito Ricordi réduit avec bonheur la tragédie ampoulée de D'Annunzio (d'une durée de six heures !), et si quelques archaïsmes persistent dans la syntaxe et le lexique, ils donnent une couleur bienvenue à l'intrigue historique. L'opéra de Zandonai fut créé au Teatro Regio en février 1914, mais l'œuvre reste encore rarement jouée, malgré quelques tentatives récentes et plutôt heureuses, comme à Paris (2011), Strasbourg et Milan (2018) et plus récemment Berlin (2021). A Turin, la dernière production remonte à 1991, et depuis 1908, plusieurs de ses opéras, aujourd'hui oubliés, y furent représentés (*Conchita*, *Il grillo del focolare*, *I cavalieri di Ekebu*, *La farsa amorosa*).

Pour cette production qui ouvre la nouvelle saison du *Regio*, la réussite est totale, et sur tous les plans. La mise en scène de **Andrea Bernard** gomme certes les références à l'époque médiévale, il troque néanmoins la lettre tout en préservant l'esprit. La riche partition ne connaît aucun temps mort, alterne morceaux puissants et tranchants avec d'autres plus élégiaques, et oscille entre différents styles (Debussy, Mascagni, dont il fut l'élève, voire Puccini et anticipe le chant constamment tendu de l'ultime Respighi), sans entamer la cohérence de l'ensemble d'une efficacité redoutable. On retiendra la rencontre entre Paolo et Francesca à la fin du I où seule la musique s'exprime et exprime le désir silencieusement éloquent des deux protagonistes, ou encore la fin du premier tableau du dernier acte et une bonne partie du deuxième tableau, dont la musique, d'une douceur irrésistible, devient proprement envoûtante.

Sur scène, un espace épuré, quasi unique (la chambre de Francesca), presque décevant au premier abord, quand on sait l'importance que le compositeur attachait à la scénographie et au respect des (très) nombreuses didascalies ; les décors de **Alberto Beltrame**, magnifiés par les lumières judicieusement choisies par **Marco Alba**, fonctionnent à la fois comme lieu où

se noue la tragédie et allégorie d'un théâtre intérieur : Francesca apparaît au début assise sur une chaise de cinéma observant l'intrigue derrière un voile qui fait office d'écran de cinéma, tandis que les doublures de la protagoniste et de sa sœur que l'on voit enfant sur scène, incarnent ce théâtre de l'âme que les costumes d'**Elena Beccaro** semblent transposer l'action à l'époque de la composition de l'œuvre. La scène de la bataille au début du deuxième acte rappelle par son esthétique le fameux tableau *Il quarto stato* de Giuseppe Pelizza da Volpedo, et seule la présence des arbalètes rattache les soldats à l'époque de l'intrigue.

Le rôle-titre, écrasant, musicalement fascinant, est porté avec fougue, intelligence et une présence scénique époustouflante par la soprano ouzbèke **Barno Ismatullaeva** ; une amplitude vocale qui constamment impressionne, une voix chaude, moirée, aux mille nuances qui disent tour à tour sa passion et son désespoir, son bonheur et son inquiétude. Paolo a les traits de **Roberto Alagna**, dont l'insolente aisance fait fi d'une écriture redoutable, et la beauté et le charme indéniable d'un timbre qui se bonifie avec le temps, qui renvoient à la longue expérience d'un artiste racé. **George Gagnidze** incarne excellemment un Gianciotto au timbre solidement charpenté et dont la violence du geste et de la parole est à l'image de sa difformité physique. Les deux autres personnages cruels et agressifs, le borgne Malatestino, frère du précédent, et Ostasio, frère de Francesca, sont campés avec justesse par **Matteo Mezzaro** et **David Cecconi**. La Samaritaine de **Valentina Boi** se démarque par son jeu délicat, son timbre raffiné et d'une grande intensité scénique, tandis que l'esclave Smaragdì trouve en **Silvia Beltrami** des graves caverneux qui révèlent son incroyable amplitude vocale digne d'une authentique contralto. Le Ser Toldo de **Enzo Peroni**, hiératique à souhait, et le Giullare de **Janusz Nosek**, plus vrai que nature dans ses pitreries au début du I, complètent avec bonheur une distribution sans faille qui compte également les quatre excellentes dames de Francesca – **Valentina**

Mastrangelo (Biancofiore), **Albina Tonkikh** (Garsenda), **Martina Myskohlid** (Altichiara) et **Sofia Koberidze** (Donella), double choral de ses fluctuations pathétiques. Une mention spéciale au **Chœur du Teatro Regio** qui, préparé et dirigé par **Ulisse Trabacchin**, allie la puissance et la clarté de l'élocution, sans jamais s'imposer artificiellement, malgré la masse de ses effectifs.

Dans la fosse, le nouveau directeur musical de l'opéra, **Andrea Battistoni**, dirige les forces du Teatro Regio avec la précision d'un horloger suisse (mais venu de Vérone), parvenant à mettre en valeur, avec une évidence qui force le respect, les nuances infinies de la partition, tour à tour complexe et d'une grande séduction immédiate (l'irrésistible musique qui ouvre et traverse le deuxième tableau du dernier acte). Un immense talent à suivre, qui – cela ne fait aucun doute – fera bientôt porter l'orchestre turinois à un degré d'excellence que bien des théâtres pourront légitimement envier. Une production qui fera date !

_____

CRITIQUE, opéra. TURIN, Teatro Regio, le 12 septembre 2025. ZANDONAI : Francesca da Rimini. B. Ismatullaeva, R. Alagna, G. Gagnidze… Andrea Battistoni /Andrea Bernard. Crédit photo (c) Gaido Ratti

---

CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra

Bastille, le 10 mai 2025. VERDI : Rigoletto. G. Gagnidze, S. Zamecnikova, D. Korchak… Andrea Battistoni / Claus Guth

Un des chefs-d'œuvre de Giuseppe Verdi revient à l'affiche de l'Opéra de Paris, *Rigoletto*, dans la mise en scène de Claus Guth, créée en 2016 et reprise pour la seconde fois cette saison. Si la production n'est pas nouvelle, elle s'avère toujours aussi efficace et intéressante : une mise en scène moderne qui sert parfaitement l'œuvre, sans tomber dans un classicisme ronronnant, ni à chercher à raconter une autre histoire que celle du livret.

L'opéra s'ouvre avec la présence d'un acteur, double de Rigoletto vieilli (interprété par Henri **Bernard Guizirian**), portant au bras le lourd carton de ses souvenirs. Il en tire sa veste de bouffon, puis la frêle robe blanche tachée de sang de Gilda. De ce carton ouvert ressortent tous les souvenirs obsessionnels d'un père brisé. Derrière lui, le carton gigantesque qui compose la scénographie s'ouvre d'abord vers le haut puis sur les côtés. La cour de Mantoue est rassemblée à l'intérieur, comme une caisse de tristes jouets qui encombre un grenier. Les costumes sont issus de la Renaissance, tandis que la direction d'acteurs est réglée avec beaucoup d'équilibre, les chanteurs étant toujours à l'aise pour s'exprimer.

Dmitry Korchak (Le Duc de Mantoue) joue admirablement son personnage détestable, dégageant par ses mouvements une dégoûtante assurance, pleine de prétention. Si les qualités d'acteur du ténor sont indéniables, et que sa voix est très belle, il lui arrive cependant d'être en retard avec l'orchestre. Le chœur maison, que l'on sait parfois réticent au jeu scénique, est plus vivant qu'à son habitude, jouant des sentiments de surprise et de frayeur à l'arrivée de Monterone, glaçant Daniel Giulianini à la diction parfaite et au timbre précis. Frappé par la malédiction, Rigoletto – incarné par **Georges Gagnidze** – apparaît abattu, comme le souffle coupé. Nous apprenons à l'entracte que le rôle-titre est souffrant, mais qu'il assurera tout de même l'intégralité de la représentation… ce qui peut expliquer le léger voile sur sa voix, sans obérer les grandes qualités artistique et vocale du baryton géorgien. Gilda est interprétée par la très « callasienne » **Slàvka Zámečníková**. Tout lui semble naturel et facile, l'air "*Caro Nome*" est chanté avec le détachement candide et charmant d'une adolescente devenant femme. Brillante idée à ce moment, où Rigoletto ne regarde jamais directement sa fille, car il ne la voit pas, mais seulement des doubles de Gilda, enfant ou adolescente. Les trois doubles de Gilda sont élèves à l'école de danse de l'Opéra de Paris : elles dansent avec grâce et innocence. Gilda, devenue adulte, les quitte. L'enlèvement de Gilda est également porté par une magnifique idée de mise en scène, où les chœurs sont vêtus de noir et sont masqués de blanc, distillant une atmosphère à la fois infernale et élégante. Sparafucile est interprété par la basse russe **Alexander Tsymbalyuk**, hiératique et discret, comme doit être un bon tueur à gages. La voix est pleine et sonore, mais la diction approximative. Enfin Maddalena se fait terriblement méchante et diabolique, sous les traits de **Justina Gringytė**.

Le **Chœur et l'Orchestre de l'Opéra de Paris** s'avèrent à la fois précis et lyriques, sous la baguette du chef italien **Andrea Battistoni**. Pendant l'ouverture, vibrante, il ose des

nuances forte sans concession, laissant pleinement s’exprimer les passions propres à la partition de Verdi. Lors des airs et des chœurs, l’orchestre ne se fait pas bêtement un accompagnateur discret mais se pose un véritable acteur du drame, riche et éloquent à la fois !



CRITIQUE, opéra. PARIS, Opéra Bastille, le 10 mai 2025. VERDI : Rigoletto. G. Gagnidze, S. Zamecnikova, D. Korchak… Andrea Battistoni / Claus Guth. Crédit photographique © Benoîte Fanton

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, le 15 juin 2019. CASELLA : La Giara / MASCAGNI : Cavalleria rusticana. Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni

COMPTE-RENDU, critique, opéra. TURIN, le 15 juin 2019. CASELLA : La Giara / MASCAGNI : Cavalleria rusticana. Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni. C'est une excellente idée du Regio de Turin d'avoir associée la sur-représentée Cavalleria rusticana à la rare Giara de Casella, compositeur turinois, dont on a pu voir, il y a deux ans, la magnifique Donna serpente. Si les différences – de genre, d'esthétique – sont nombreuses, la thématique littéraire, populaire sicilienne, les rapproche avec pertinence. Au final, la « comédie chorégraphique » de Casella en ressort vainqueur.

Sacre du printemps sicilien



Teatro Regio Torino - Stagione d'Opera e di Balletto 2018-19. ***La giara*** di Alfredo Casella
Prima assoluta Compagnia Zappalà Danza
Foto Andrea Macchia

Inspirée d'une nouvelle de Pirandello, la « comédie chorégraphique » La Giara fut représentée au Théâtre des Champs-Élysées en novembre 1924, avec des décors et des costumes de Giorgio De Chirico (dont Turin présente en ce moment-même une très belle rétrospective). Si Cavalleria est un opéra, la Giara est un ballet dramatique non chanté (à part un air de ténor chanté derrière les coulisses). La thématique sicilienne populaire sert de fil conducteur aux deux œuvres, mais l'esthétique est radicalement différente, alors que les deux compositeurs voulaient forger, en musique, une nouvelle identité nationale, et que trente-quatre ans séparent les deux chefs-d'œuvre.
Casella s'inscrit dans l'esthétique moderne de l'avant-garde européenne et son ballet rappelle plus d'une fois le Sacre stravinskien (créé, rappelons-le, dans le même théâtre parisien) et plus globalement l'esthétique des Ballets russes

de Diaguilev. La Sicile volcanique sert de toile de fond aux deux œuvres, mais là où Mascagni exacerbe les passions, fait couler un magma de pathos, **Casella** mise sur la pulsation tellurique, ouvrant d'infinies perspectives. Son ballet, relativement court (à peine quarante minutes), est admirable dans sa manière de varier les effets, d'insérer une mélodie populaire (dans le prélude), de la déployer dans toute son infinie douceur, puis d'y adjoindre une danse sicilienne entraînante, avant de changer radicalement de rythme, donnant ainsi le signal à une succession de séquences qui égrènent le déroulement dramatique de l'intrigue (le chaudronnier Zi' Dima est chargé de réparer une grande jarre appartenant au colérique Don Lollò, mais finit par se retrouver coincé à l'intérieur, avant que les paysans, opposés à l'irascible propriétaire, ne finissent par le délivrer en brisant la jarre en mille morceaux).

Sur scène, un vaste cercle légèrement incliné suggérant le contour de la jarre sert de cadre dans lequel se déploie le ballet. Les onze danseurs de **la compagnie Zappalà** sont extraordinaires de précision ; leurs mouvements, tour à tour voluptueux et d'une mécanique virtuosité, dessinent avec grâce la trame narrative de la nouvelle pirandellienne transposée. Les costumes bariolés de **Veronica Cornacchini** et de **Roberto Zappalà** évoquent à la fois le folklore sicilien des charrettes typiques de l'île et l'esthétique des masques de la Commedia dell'Arte que bon nombre de compositeurs néo-classiques reprenaient à leur compte dans le premier tiers du XXe siècle. L'intermède chanté, en sicilien, par le ténor **Francesco Anile**, dans la coulisse, crée une soudaine impression d'irréalité, accentué par le contraste entre le discours chorégraphié et la non-présence visible de l'interprète sur scène, alors même que cet air populaire est censé nous ramener à la réalité « vériste » de l'intrigue. Une mention particulière doit être faite à la direction électrisante du jeune chef Andrea Battistoni qui dirige la phalange turinoise en soignant les contrastes et en valorisant la puissance sourde de

l’orchestration de Casella.

La réalité « vériste » est en revanche au cœur du célèbre melodramma de **Mascagni**, premier succès d’un jeune compositeur de vingt-sept ans qui fit immédiatement sa gloire aux quatre coins du globe. Sur scène, un décor de pierres volcaniques encadré de deux bandes lumineuses rouges au premier plan et en fond de scène, reprend la même symbolique sicilienne qui fonctionne parfaitement : tout y est, décors et costumes réalistes, la charrette et le cheval vivant, même si ce réalisme est tempéré par le mélange d’une pointe d’Arcadie, de mélodrame et de folklore artificiel, y compris dans le domaine religieux (voir la procession qui obéit aux codes les plus convenus du mysticisme dix-neuviémiste. On peut même s’interroger sur la prétendue modernité de l’œuvre – mis à part le sujet qui met en avant des personnages populaires (mais Carmen était déjà passé par là), notamment sur le plan formel où des récitatifs très brefs s’intercalent entre deux pezzi chiusi. L’interprétation ne souffre pourtant aucune faille, malgré des chanteurs qui, pour les trois rôles principaux, appartiennent à la seconde distribution. Dans celui de Santuzza, **Cristina Melis** déploie une belle voix de mezzo sonore et bien projetée, une diction impeccable et une présence scénique du plus bel effet. Turriddu est incarné par **Francesco Anile**, dont le timbre n’évite pas toujours les excès pathétiques du rôle. De ce point de vue, l’Alfio du baryton albanais **Gëzim Myshketa** mérite toutes les louanges, par son phrasé, la beauté du timbre, la projection sans failles. Ces mêmes qualités sont observables chez les deux autres interprètes féminines, la Lucia de **Michela Bregantin** et la Lola de **Clarissa Leonardi**, deux beaux mezzos de conviction et d’engagement scéniques. Les chœurs sont également remarquables, excellemment préparés par **Andrea Secchi**, et la direction de **Battistoni**, moins subtile que dans la Giara (au point de parfois couvrir les voix), rend justice à une partition célébrissime, mais de notre point de vue, moins originale que le ballet de Casella.



Teatro Regio Torino - Stagione d'Opera e di Balletto 2018-19. ***La giara*** di Alfredo Casella
Prima assoluta Compagnia Zappalà Danza
Foto Andrea Macchia

Compte-rendu. Turin, Teatro Regio, Casella, La Giara / Mascagni, Cavalleria rusticana, 15 juin 2019. La Giara : Francesco Anile (ténor), Compagnia Zappalà Danza, Nello Calabrò (dramaturgie), Veronica Cornacchini et Roberto Zappalà (costumes), Ilenia Romano et Fernando Roldán Ferrer (assistants à la chorégraphie), Sammy Torrisi (directeur technique), Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni (direction), Cavalleria rusticana : Cristina Melis (Santuzza), Francesco Anile (Turiddu), Gëzim Myshketa (Alfio), Michela Bregantin (Lucia), Clarissa Leonardi (Lola), Gabriele Lavia

(Mise en scène), Paolo Venturi (Décors et costumes), Andrea Anfossi (Lumières), Anna Maria Bruzzese (Mouvements chorégraphiques et assistant à la mise en scène), Andrea Secchi (Chef des chœurs), Orchestre du Teatro Regio, Andrea Battistoni (direction). Illustrations : Andrea Macchia / Teatro Regio 2019
