CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 8 novembre 2026. GOUNOD : Faust. V. Grigolo, M. Rebeka, A. Esposito, E. Petti… Johannes ERATH / Daniele RUSTIONI

La saison du *Teatro alla Scala* s'est achevée sur une nouvelle production de *Faust* de Charles Gounod – signée par l'iconoclaste régisseur allemand Johannes Erath – avec une distribution de premier plan. Le résultat est un spectacle qui ne laisse personne indifférent. Porté par une direction musicale impériale et une distribution dominée par des figures exceptionnelles, il souffre néanmoins d'un déséquilibre en son centre : le Faust de Vittorio Grigolo.

Mais il est difficile de commencer notre recension autrement que par celle qui a littéralement subjugué la salle… **Marina Rebeka** ! Elle incarne une Marguerite comme on n'en entend que trop rarement. Sa prestation est un modèle de raffinement et de luxe dans la ligne de chant. Le timbre est capiteux, gorgé d'harmoniques, et se déploie avec une souplesse qui donne l'impression d'un rêve éveillé. Elle ne se contente pas de bien chanter – elle phrase, elle colore, elle accentue avec une intelligence dramatique qui fait d'elle, sans conteste,

l’une des plus belles Marguerites de ces dernières années. De son côté, **Alex Esposito** livre un Méphistophélès exemplaire. Sur le plan scénique, c’est un acteur d’une présence magnétique, tour à tour dompteur, pape, chirurgien ou diable, dominant le plateau de sa haute stature. Vocalement, la voix est charnue, incisive, et il confère au personnage une épaisseur et une ironie réjouissantes. Il est, sans surprise, l’un des artistes les plus applaudis de la soirée.



Le contraste avec **Vittorio Grigolo** n’en est que plus douloureux. Le ténor italien, attendu au tournant dans un rôle-titre qui exige autant de style que de puissance, déçoit. Sa prononciation du français demeure perfectible alors qu’il chante le rôle depuis assez longtemps maintenant, et certains aigus sont obtenus à l’arrachée, donnant parfois l’impression d’un combat plutôt que d’une ligne vocale naturelle. Surtout, on regrette l’absence totale de recours à la voix mixte : Grigolo privilégie systématiquement la nuance *forte*, ce qui épuise l’oreille et prive le personnage de ses couleurs plus

introspectives. En somme, plus que Faust, il incarne surtout… lui-même, c'est-à-dire un tempérament certes généreux mais qui ne sert pas toujours le personnage. Ses bras tendus au moment des saluts n'ont d'ailleurs reçu en retour que des applaudissements polis, là où Rebeka et Esposito déclenchaient de bruyantes ovations (amplement méritées).

La mention de **Ernesto Petti** dans le rôle de Valentin mérite d'être nuancée. La voix est indéniablement impressionnante, avec un matériau noble et une autorité certaine. Pourtant, elle semble peu adaptée à la tessiture et à l'esprit du rôle, qui requiert une noblesse dans le phrasé plus lyrique que démonstrative. Cela reste une prestation honorable, mais qui ne trouve pas totalement sa place dans l'équilibre de la soirée. La mezzo-soprano **Marcela Rahal** (Siebel) a livré une interprétation aboutie du jeune homme amoureux de Marguerite, se distinguant notamment dans l'air « *Si le bonheur à sourire t'invite* », généralement coupé. **Hyeonsol Park** (Dame Marthe) a elle aussi convaincu dans le rôle de voisine et confidente de Marguerite, tandis que **Xhieldo Hyseni** (Wagner) complétait dignement cette distribution.



La grande curiosité de cette production était la signature de **Johannes Erath**, nouvelle coqueluche des grandes maisons européennes (il mettait en scène *Un Ballo in maschera* au *National Theater* de Munich au même moment). Le régisseur allemand, ancien violoniste, connaît intimement la musique, et cela se sent. Il situe l'action dans un cirque ou selon un théâtre-dans-le-théâtre, un univers visuel foisonnant où les opposés se côtoient : Eros et Thanatos, le Ciel et l'Enfer, l'Innocence et la Culpabilité. L'idée la plus marquante – mais aussi la plus discutable – est la transformation de Valentin en Pierrot, avec une larme sur le visage et tenant systématiquement un ballon au bout d'une ficelle. Marguerite, quant à elle, apparaît comme une Colombine dans un tutu et tenant sans arrêt non plus une ombrelle blanche, plus consciente de son charme qu'il n'y paraît. Cette relecture a le mérite de la cohérence : Erath révèle la « fausseté » fondamentale de l'opéra de Gounod, ce faux Goethe, ce faux mysticisme, cette fausse idée de *grand opéra* qui emprunte autant à l'opéra-comique qu'au grand spectacle. Pourtant, tout n'est pas limpide. De nombreux moments restent hermétiques, et

l’on sent parfois le public désorienté, ne sachant trop comment recevoir ce déluge d’idées scéniques. Certains tableaux, notamment dans les actes intimes, peinent à trouver la tension dramatique nécessaire, comme si la spectacularisation permanente finissait par nuire à l’émotion. La direction d’acteur, en revanche, est d’une précision rare, avec une circulation constante de personnages, de doubles et de figurants qui donne au spectacle une énergie folle.



Si la scène divise, la fosse et le chœur, eux, font l’unanimité. **Daniele Rustioni**, pour ses débuts à la tête de l’**Orchestre du teatro alla Scala** dans une production lyrique, signe une prestation impériale. Sa connaissance du répertoire français – acquise notamment à l’Opéra national de Lyon – lui permet de restituer toute la subtilité du lyrisme de Gounod, son intimisme et sa tendresse, sans jamais perdre le fil de la tension dramatique. La phalange milanaise se montre souveraine, avec une transparence des plans sonores et une

palette chromatique extraordinaire, capable de passer de la légèreté des valses à la solennité lugubre de la scène de l'église ou de la prison. De son côté, le **Chœur du teatro alla Scala**, magnifiquement préparé par **Alberto Malazz**i, n'est pas en reste. Il brille par sa cohésion, sa puissance et sa capacité à se fondre dans le drame, que ce soit dans les scènes de foule ou dans les passages plus intimes. Lui aussi mérite amplement les éloges qui lui sont décernés à l'issue de le représentation !

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 8 novembre 2026. GOUNOD : Faust. V. Grigolo, M. Rebeka, A. Esposito, E. Petti… Johannes ERATH / Daniele RUSTIONI. Crédit photo (c) Brescia e Amisano

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025. FILIDEI : Il Nome della rosa. K. Linday, L. Meachem, D. Barcellona, C.

Vistoli… Damiano Michieletto (mise en scène) / Ingo Metzmacher (direction)

Voilà une création qui fera date. Pour son troisième *opus* lyrique, Francesco Filidei a frappé fort, grâce à un sens du théâtre hors-pair, une lecture hallucinée de Damiano Michieletto, et une distribution superlative. Après Jean-Jacques Anaud au cinéma, Filidei transpose magistralement sur la scène lyrique le célèbre roman « *Le nom de la rose* » (« *Il Nome della rosa* ») d'Umberto Eco.

Écrit par le compositeur *et alii*, le livret est à l'image du roman : foisonnant, plurilingue (latin – sans doute un peu trop – italien, français, espagnol, allemand, hébreux, grec et latin macaronique), qui mêle habilement la stase d'une *disputatio* philosophique dont Eco se délectait (l'hérésie dolcinienne, la pauvreté du Christ entre les bleus franciscains et les rouges dominicains, la réflexion sémiologique qui se déploie entre jeux linguistiques et miroirs réfléchissants), et les péripéties d'une intrigue policière (la recherche d'un livre interdit, probablement jamais écrit, le second livre sur le rire de la *Poétique* d'Aristote, et dont les pages ont été empoisonnées, la succession des cadavres dans des vitrines qui rappellent les planches anatomiques), magnifiée par le génie théâtral de **Damiano Michieletto**. Transparaît également le goût de l'écrivain pour la numérologie (l'action se déroule ainsi en sept jours, trois pour le premier acte, quatre pour le second, sept comme les sept trompettes de l'Apocalypse, et vingt-quatre scènes), pour l'énumération, souvenir de Borges (livres

et pierres se succèdent dans des listes interminables sur une même cellule mélodique *alla* Philip Glass au point d'en devenir hypnotiques).

Le foisonnement du livret semble être paradoxalement un obstacle au compositeur qui peine parfois à maintenir la tension narrative durant les près de trois heures que dure le spectacle. La musique cultive le mélange des registres, colle au plus près de la prosodie des mots quitte à les déstructurer dans leur articulation même, et rend hommage à la tradition italienne en préservant les formes closes, comme l'air de Abbone (« *Adelmo da Otranto* », homorythmique et martelé, ou celui de Adso, au moment de l'apparition de la Vierge, « *Sub tuum praesidium* »), mais en faisant aussi écho à la tradition grégorienne et aux compositions madrigalesques. Sur scène, une paroi trapézoïdale figurant l'architecture de l'abbaye en haut de laquelle chante le chœur des moines en train de prier (mais on devine qu'ils lisent en réalité le roman), tandis que des voiles blancs figurent la célèbre bibliothèque octogonale, image labyrinthique suspendue à des néons qui changent tour à tour de couleur, au gré des scènes (du vert au rouge sang : magnifiques lumières de **Fabio Barettin**).

En son centre une immense croix qui prendra feu à la fin, tandis que les voiles tomberont un à un à terre. Si le livret reste fidèle au roman, il est inévitablement autre, par la réduction rendue théâtralement nécessaire de la source ; ainsi, l'histoire tourne surtout autour de la figure d'Adso (excellemment interprété *en travesti* par **Kate Lindsay**), dont la stupeur est rendue visuellement (*ut pictura poïesis*) par la prodigieuse animation du bas-relief de la basilique de Moissac d'où sortent des dizaines de corps dénudés dansant avec lascivité et symbolisant la résurrection de la chair, tandis que le chœur chante l'Apocalypse de Jean, stupeur aussi devant l'intelligence de son maître qu'il peine à suivre, stupeur devant l'amour anonyme qui s'offre à lui et qui aboutit à l'apothéose de la sublime scène finale à laquelle fait écho le

souvenir d'Adso vieillissant dont la voix est rendue par un chœur *in absentia*. Le roman revit par la musique, mais aussi par le pouvoir de l'image : le compositeur et son metteur en scène traduisent sur scène l'une des figures récurrentes du roman, l'ekphrasis et son infini pouvoir de séduction ; l'apparition de la Vierge de Van Eyck dans les bras de laquelle vient se placer Adso en lieu et place de l'enfant Jésus, la matérialisation d'une miniature et d'un bestiaire fantastique, ou encore les scorpions qui serpentent sur un mur blanc infligeant au bibliothécaire Malachie le poison mortel, autant de scènes qui resteront longtemps gravées dans les mémoires, et dont on louera les merveilleux décors de **Paolo Fantin** et les splendides costumes de **Carla Teti**.



La distribution ne mérite que des éloges. Outre Adso, le Guglielmo du baryton **Lucas Meachem** remplit parfaitement son rôle, même s'il semble légèrement en retrait (un choix du compositeur) et que son italien pourrait être perfectible. **Gianluca Buratto** campe un impressionnant Jorge da Burgos,

gardien des secrets de la bibliothèque et réfractaire au rire, qui allie à une voix caverneuse une présence électrisante, auquel répond, dans un autre registre, une méconnaissable mais tout aussi efficace **Daniella Barcellona** en Bernardo Gui, implacable inquisiteur. Saluons également les performances du Salvatore de **Roberto Frontali**, une des plus heureuses créations romanesques de Eco, ou la stupéfiante virtuosité, à travers un ambitus vocal rarement atteint, de **Carlo Vistoli**, campant un tourmenté et prodigieux Berengario. Excellent **Owen Willetts** dans le rôle du perfide Malachie ; les autres rôles secondaires, tous tenus par des artistes du chœur de la Scala ne déméritent guère et on louera justement la performance des chœurs très souvent sollicités et fort bien dirigés par **Bruno Casoni**.

Dans la fosse, la direction roborative de **Ingo Metzmacher** est d'une précision d'enlumineur et sait mettre en valeur l'extraordinaire opulence orchestrale de la partition qui contraste avec l'accompagnement des interventions vocales, plus sobres, mais tout aussi théâtralement efficace. Étaient présents la famille du romancier et la fine fleur de la musique italienne contemporaine (Salvatore Sciarrino, Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Luca Francesconi). À la fin de cette soirée historique, douze minutes d'applaudissements ont ovationné cet opéra proprement visionnaire. Il faudra attendre cependant 2028 pour que le public parisien puisse découvrir l'œuvre qui sera chantée en français et présentée à l'opéra Bastille…

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 27 avril 2025.

FILIDEI : Il Nome della rosa. Kate Linsey (Adso de Melk), Lucas Meachem (Guglielmo da Baskerville), Katrina Galka (La Ragazza del Villaggio/Statua della Vergine), Gianluca Buratto (Jorge da Burgos), Daniella Barcellona (Bernardo Gui), Fabrizio Beggi (Abbone da Fossanova), Roberto Frontali (Salvatore), Giorgio Berrugi (Remigio da Varagine), Owen Willets (Malachia), Paolo Antognetti (Severino da Sant'Emmerano), Carlo Vistoli (Berengario da Arundel / Adelmo da Otranto), Leonardo Cortellazzi (Venanzio / Alborca), Adrien Mathonay (Un cuciniere / girolamo vescovo di Caffa), Cecilia Bernini (Ubertino da Casale), Flavio d'Ambra (Michele da Cesena), Ramtin Ghazavi (Cardinal Bertrando), Alessandro Senes (Jean d'Anneaux), Voce di Adso da vecchio (Coro di ballerini), Damiano Michieletto (mise en scène), Paolo Fantin (décors), Carla Teti (costumes), Fabio Barettin (lumières), Mattia Palma (dramaturgie), Erika Rombaldoni (Chorégraphie), Orchestre et Chœur du Théâtre de la Scala, Ingo Metzmacher (Direction). Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

VIDEO : Trailer de « *Il Nome della rosa* » de Francesco Filidei au Teatro alla Scala

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025. GASSMANN : L'Opera

seria. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri… Laurent Pelly / Christophe Rousset

Un chef-d'œuvre hilarant, redécouvert il y a trente ans par René Jacobs, fait son entrée au répertoire du Teatro alla Scala sous l'initiative de Dominique Meyer qui l'avait programmé au TCE en 2003. Une distribution de très haut vol, une direction électrisante et une mise en scène fidèle au livret, mais un poil trop sage.

Le livret de ***L'Opera seria***, écrit par **Ranieri de' Calzabigi** (l'un des réformateurs de l'opéra avec Gluck…), et mis en musique par **Florian Leopold Gassmann**, est un bijou de 1769 qui se présente comme l'illustration lyrique du théâtre à la mode de Benedetto Marcello, pamphlet féroce contre les travers de l'opéra, la vanité des castrats et divas, les caprices des poètes et compositeurs. Une fascinante mise en abyme contant la préparation catastrophique d'un *opera seria* qui, après avoir été houleusement déchiffré au deuxième acte, sera en partie seulement représenté au troisième, interrompu par les sifflets du public et la fuite de l'imprésario avec la caisse. Si *L'opera seria* est le chef-d'œuvre du genre méta-opéra, d'autres exemples, moins développés, avaient déjà fait leurs preuves au début du XVIIIe siècle (*La Dirindina* de Gigli et Scarlatti en 1715 ; *L'impresario delle Canarie* de Métastase et Sarro en 1724), et la formule perdure jusqu'au XXIe siècle, puisque à la Scala, en 2017, la création du dernier opéra de Salvatore Sciarrino *Ti vedo, ti sento, mi perdo* mettait en scène un compositeur débattant avec un poète, pendant les répétitions d'une cantate de Stradella ; on y trouvait un

musicien, une cantatrice, des serviteurs au nom tout aussi grotesque, qui attendaient vainement l'arrivée du maître censé apporté l'air final. Chez Gassmann, le poète Delirio, le maître de chapelle Sospiro, l'imprésario Fallito (« *Ruiné* ») se battent contre les caprices de Stonatrilla (« *Détonante* »), Smorfiosa (« *Mijaurée* ») et Porporina, les bien-nommées, tandis que Ritornello, un castrat à la voix de ténor en fait des caisses pour plaire à la *primadonna*. Voilà du pain béni pour un metteur en scène, Martinoty en 1994 y avait excellé.

Laurent Pelly y imprime à sont tour sa marque, mélange d'ironie et d'élégance, toujours fidèle à l'esprit de l'œuvre : sur scène, des portes blanches se détachent d'un fond noir, nous sommes dans l'appartement de l'imprésario, les très beaux costumes imaginés par le metteur en scène lui-même nous plongent d'emblée dans ce XVIIIe siècle réformateur, tandis que dans le deuxième acte, le même décor légèrement pivoté illustre une galerie élégante mais froide de ce même appartement. La dimension méta-théâtrale et spéculative des deux premiers actes, ainsi que les nombreuses références aux conventions de l'opéra, atténuent leur efficacité dramaturgique qu'une pointe de folie supplémentaire aurait exaltée davantage. Dans le troisième acte, l'exotisme de l'opéra est superbement rendu, dans les tons bleu-gris qui donnent l'impression d'une esquisse de décor à la fois fragile et poétique, (superbes créations avec éléphant, palanquin et tentes ad hoc de **Massimo Troncanetti**), magnifié en outre par les lumières diaphanes de **Marco Giusti.** Le décor finit par s'écrouler, tandis que les interprètes et danseurs (chorégraphie hilarante de **Lionel Hoche**) tentent vainement de faire illusion. C'est sans doute le moment le plus drôle de l'opéra, et on regrettera d'autant plus les coupures (notamment le public qui doit siffler l'échec de la représentation) qui – ironie du sort – semblent répondre aux critiques de Fallito lui-même… trouvant l'opéra trop long !

La distribution réunie sur scène mérite tous les éloges, à

commencer par le Fallito de **Pietro Spagnoli** (qui chantait Delirio dans la version Jacobs). Diction impeccable aidant, il se démène comme un diable pour faire entendre raison à ses employés, l'excellent Delirio de **Mattia Olivieri**, baryton racé et acteur hors pair, et le génial Sospiro de **Giovanni Sala**, peu habitué à ce répertoire ancien, mais qui se fond littéralement dans le jeu, chacune de ses interventions faisant mouche. Parmi les chanteuses, **Julie Fuchs** – qui reviendra en fin de saison dans *La Fille du régiment* (à nouveau dirigé par Laurent Pelly) – triomphe en Stonatrilla, à qui échoit les airs les plus virtuoses et les plus exigeants ; si **Serena Gamberona** est un peu en retrait dans son incarnation de Porporina (son air « *Più non si trovano* », parodie de *L'Olimpiad*e de Métastase mériterait plus d'engagement), **Andrea Caroll** campe une Smorfiosa pleine de justesse, à la voix brillante et toujours impeccablement projetée. Une mention spéciale pour le Ritornello de **Josh Lovell** ; censé incarné un castrat, il est un ténor qui chante constamment dans le registre aigu, et s'il ne peut faire oublier la prestation mémorable de **Jeffrey Francis**, il est impayable dans son jeu constamment parodique qui éclate dans son air de bravoure au début du 3e acte (un peu gâché par les pitreries parasites des danseurs l'accompagnant : la *star* c'est lui, inutile d'attirer l'œil ailleurs). Excellente prestation de Alessio Arduino en Passagallo, tandis que les trois mères trouvent en **Alberto Allegrezza** (Bragherona), impériale et surpassant même vocalement ses rivales, **Filippo Mineccia** (Caverna) et **Lawrence Zazzo** (Befana) de luxueux interprètes.

Dans la fosse, **Christophe Rousset** dirige les forces de ses **Talens lyriques**, renforcées par quelques musiciens du Teatro alla Scala, avec une précision roborative – une gageure dans une salle aussi vaste –, et un amour communicatif pour ce répertoire qui prouve que même la parodie de l'opéra, quand elle conjugue un excellent livret et une musique brillante, est affaire sérieuse.

Critique, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 29 mars 2025. GASSMANN : L'Opera seria. P. Spagnoli, J. Fuchs, M. Olivieri… Laurent Pelly / Christophe Rousset

VIDEO : Trailer de *L'Opera seria* de Vittorio Gassmann selon Laurent Pelly au Teatro alla Scala

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19 octobre 2024. STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoyanova, G. Groissböck, S. Devieilhe, K. Lindsey… Harry Kupfer / Kirill Petrenko.

Dix ans après sa création à Salzbourg, puis Milan

en 2016, la production du *Chevalier à la rose* de Richard Strauss imaginée par Harry Kupfer triomphe au Teatro alla Scala de Milan : un plateau vocal d'un luxe inouï accompagne les débuts très attendus du chef russe Kirill Petrenko, comme un poisson dans l'eau dans ce répertoire. Un succès accueilli par un public évidemment dithyrambique, qui invite à utiliser tous les superlatifs.



Crédit photographique © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala

On a beau avoir parcouru de nombreux théâtres dans le monde entier, pénétrer pour la première fois à la Scala reste un moment inoubliable, comme un pèlerinage enfin accompli. Ce ne sont pas tant les proportions monumentales des six rangées de loge en hauteur qui impressionnent durablement, mais bien l'impression de faire partie d'un chaudron en ébullition, prêt à accueillir les chanteurs d'une *bronca* sans précédent. Il

faut dire que la salle de 2000 places affiche complet pour la reprise attendue du ***Chevalier à la rose*** (1911) de **Richard Strauss**, dans une production intemporelle de **Harry Kupfer**. Disparu voilà déjà cinq ans, le metteur en scène allemand place d'emblée les interprètes dans un écrin visuel superbe, entre plateau épuré constitué de quelques éléments de décors revisités à vue, le tout admirablement distancié par d'immenses photos en arrière-scène de la Vienne début de siècle, où se situe l'action. Les éclairages très crus baignent le plateau d'une élégance froide qui impose la concentration sur le texte, tandis que la direction d'acteurs impressionne par la finesse de la gestuelle et des regards, adaptée à chaque caractère et toujours en lien avec la moindre inflexion musicale. Le seul motif d'agacement revient au plateau tournant, dont le mécanisme légèrement bruyant et pourtant utilisé avec parcimonie, se fait entendre.

On retrouve les deux interprètes principaux entendus à Salzbourg voilà dix ans, dont l'art interprétatif reste au firmament : ainsi de **Krassimira Stoyanova** (La Maréchale), dont l'élégance sans ostentation donne une vérité théâtrale touchante à son rôle, ne lassant d'impressionner par ses moyens intacts, entre souplesse d'émission sur toute la tessiture et ligne de chant toujours nuancée. Son monologue crépusculaire qui conclut le I est bien évidemment l'un des moments les plus émouvants de la soirée, qui justifierait à lui seul sa présence à la Scala. Que dire, aussi, de son comparse **Günther Groissböck** (Ochs), dont Stoyanova accompagne la balourdise de son œil tantôt réprobateur, tantôt attendri ? La basse autrichienne ne force jamais le trait du comique, en lorgnant davantage vers un rustre impétueux et bon enfant. Le timbre a certes perdu de sa splendeur, mais l'interprète reste toujours de grande classe, à l'instar d'une **Kate Lindsey** magnifique de ferveur en Octavian. La chanteuse américaine est certainement l'une des grandes révélations de la soirée, autant par son engagement que sa fraîcheur vocale. On aime aussi le chant raffiné et aérien de **Sabine Devieilhe** (Sophie),

dont l'aigu divin compense un léger manque de puissance dans le médium. Tous les seconds rôles se montrent à un niveau exceptionnel, à l'instar de l'impayable **Michael Kraus** (Faninal), en barbon finalement attendri par la sincérité de sa fille. **Bastian-Thomas Kohl** (le Commissaire de police) complète le tableau par son émission bien projetée, au caractère affirmé.

On ne saurait imaginer une soirée réussie du *Chevalier à la rose* sans un chef à la hauteur de l'événement, tant l'orchestre de Strauss constitue un personnage à part entière, tout au long de l'ouvrage : c'est peu dire que **Kirill Petrenko** réussit ses débuts à la Scala, en montrant dès l'ouverture toute son affinité avec ce répertoire qu'il connaît dans chaque recoin, après son mandat de directeur musical à l'Opéra de Munich (2013-2019). On doit à **Dominique Meyer**, actuel directeur de la Scala, de l'avoir accueilli ici, ce qui n'est pas la moindre de ses réussites. Autant l'allègement de la pâte orchestrale que l'irisation des couleurs sans *vibrato*, exacerbés par les contrastes de *tempi* parfois dantesques, font de cette direction une référence de haut vol, que l'on n'est pas près d'oublier.

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 19 octobre 2024. STRAUSS : Le Chevalier à la rose. K. Stoynavo, G. Groissböck, S. Devieilhe, K. Lindsey… Harry Kupfer / Kirill Petrenko. Photos © Brescia e Amisano / Teatro alla Scala.

VIDEO : Trailer de « *Der Rosenkavalier* » selon Harry Kupfer au Teatro alla Scala de Milan

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 28 septembre 2024. CESTI : L’Orontea. S. D’Oustrac, C. Vistoli, S. Blanch, H. Cutting… Robert Carsen / Giovanni Antinoni.

La Scala de Milan avait donné, il y a plus de soixante ans, la première mise en scène moderne de ce chef-d’œuvre de l’opéra vénitien qu’est *L’Orontea* d’Antonio Cesti. L’ouvrage triomphe à nouveau *in loco* dans une mise en scène truculente et efficace de Robert Carsen, autour d’une distribution de très haute tenue, et brillamment dirigée par Giovanni Antonini.



L’Orontea de Cesti au Teatro alla Scala © Vito Lorusso

Venise à la fashion week

C’est en effet à la Scala (mais dans la petite salle) que fut créée scéniquement *L’Orontea* en 1961, avec dans le rôle-titre rien moins que Teresa Berganza. Mais on était loin de l’interprétation « historiquement informée » que René Jacobs allait proposer pour son concert d’Innsbruck (ville chère à Cesti, qui y créa plusieurs opéras, dont cette *Orontea* en 1656) avant de l’enregistrer dans la foulée pour Harmonia Mundi. Depuis, l’œuvre qui reste rare à l’affiche, a tout de même bénéficié de plusieurs récentes productions – comme à Innsbruck en 2014, sous la direction de David Bates, et dans mise en scène de Stefano Vizioli, ou l’année suivante, à Francfort, basée sur une nouvelle édition de la partition, dirigée par Ivor Bolton qui l’enregistra dans la foulée pour le label Oehms Classics, et plus récemment encore à Sydney, en mai / juin 2022 (dans une production peu convaincante…).

La nouvelle production de Milan est un enchantement. La mise en scène ingénieuse de **Robert Carsen** transpose l'action dans une galerie d'art (milanaise, bien sûr) qui porte le nom de la reine d'Égypte. Les puristes pourront tiquer éventuellement devant l'incongruité d'une telle dénomination (Orontea n'a pas grand-chose à voir avec l'art pictural, Carsen en fait ici une femme d'affaire…), mais qu'importe ; elle n'a au fond d'égyptienne que le nom, et l'on sait que cet exotisme de bon aloi n'est là que comme support d'une action pleine de péripéties et de quiproquos sexuels, propres au répertoire vénitien du *Seicento*. Dommage que le prologue, un débat entre Philosophie et Amour, musicalement délectable, ait été supprimé. Mais le spectacle n'en garde que davantage sa cohérence, dont l'intrigue semble prendre le contrepied de celui de *Poppée* (la chaste Orontea finira par succomber au charme du jeune peintre Alidoro, dont on apprendra les origines royales permettant de justifier l'habituel *lieto fine*). Tous les ingrédients de l'opéra vénitien y sont réunis (les *lamenti*, la scène de sommeil, les airs de fureur, les quiproquos liés au changement d'identité – la vieille Aristea, normalement chantée par un ténor, ici par une alto, qui s'éprend de l'esclave Giacinta travestit en homme -, les personnages comiques, voire bouffons, l'ivrogne Gelone ou le valet Tibrino), gages de son immense succès, l'un des plus durables du siècle, avec la *Dori* du même Cesti ou *Il Giasone* de Cavalli.

> **« *L'Orontea* est une sorte d'anti-*Poppée*, qui multiplie d'ailleurs les clins d'œil à l'ultime chef-d'œuvre de Monteverdi »**

Sur scène donc, une galerie d'art qui pivote et laisse apparaître tour à tour un bureau avec divan et la *skyline* des

gratte-ciels milanais, un mur doré qui évoque celui de la Fondation Prada, un sous-sol où l'esclave Giacinta jette les poubelles, et une bibliothèque remplie de livres d'art. La foule nombreuse venue assister à l'exposition témoigne de l'extraordinaire direction d'acteurs du metteur en scène, respectueux – c'est le plus important – de l'esprit de l'œuvre. Tout y est théâtralement efficace, grâce également aux lumières *ad hoc* de Carsen et **Peter Van Praet** et aux décors et costumes élégants de **Gideon Davey**.

La distribution réunie pour cette résurrection milanaise force le respect. Dans le rôle-titre, **Stéphanie D'Oustrac** déploie un timbre généreux excellemment projeté et compense une légère tendance à emphatiser le *recitar cantando* par une présence scénique époustouflante ; elle émeut à juste titre dans son air célèbre « *Intorno all'idol mio* ». Sa rivale Silandra est magnifiquement incarnée par **Francesca Pia Vitale** qui allie à la beauté de sa silhouette celle d'un timbre lumineux, à la déclamation parfaitement idoine (son « *Addio Corindo* », l'un des sommets de la partition restera gravé dans les mémoires), tandis que son amant malheureux et momentanément trahi, Corindo, trouve dans le contre-ténor **Hugh Cutting** un interprète au chant toujours juste, magnifié par une rondeur alliciante du timbre et une aisance roborative dans le registre aigu. Son duo avec Silandra, au début de l'opéra, fait merveille. **Carlo Vistoli** est le vrai triomphateur de la soirée. Il campe un Alidoro magistral, fait pleurer les pierres dans son *lamento* « *Vieni, resta, no, sì ?* », et montre de toute la gamme des affects quand il reçoit la lettre d'amour en conclusion du deuxième acte (« *Care note amorose* »), quand il rejette Silandra, apprenant qu'il pourra épouser une reine, ou quand, finalement rejetée par les deux rivales, il chante un air désabusé (« *Il mondo così va* ») du plus bel effet. S'il ne chante aucun air, le philosophe Creonte du toujours juste **Mirco Palazzi** prodigue des conseils aux antipodes de son prédécesseur Sénèque (*L'Orontea* est une sorte d'anti-*Poppée*, qui multiplie d'ailleurs les clins d'œil à

l'ultime chef-d'œuvre de Monteverdi) avec une maîtrise du *recitar cantando* qui reste encore la forme musicale privilégiée de ce répertoire. Le couple comique Gelone et Tibrillo, respectivement défendu par la basse **Luca Tittolo** et la soprano au timbre juvénile **Sara Blanch** (espiègle et non moins attachante dans son bel air « *Or se dir mi convien la verità* »), représente la caution nécessaire à faire baisser la tension du drame (Corindo souhaite assassiner son rival) dans un contre-point qui frise le comique le plus débridé, irrésistible, quand Gelone fait l'éloge du vin – éloge assez fréquent dans l'opéra vénitien du XVIIe siècle – ou quand il se moque, avec Tibrillo, des aléas du sentiment amoureux. La vieille Aristea est campée par l'alto **Marcela Rahal**, registre inhabituel qui apparaît dans l'une des quatre partitions complètes de l'opéra, celle de Cambridge : son interprétation est d'une telle justesse qu'on la prend réellement pour un homme travesti en femme ! Enfin, Maria Nazarova joue magistralement le rôle travesti de Giacinta / Ismero harcelé par les avances libidineuses d'Aristea.

Dans la fosse, **Giovanni Antonini** dirige les forces du Teatro alla Scala (qui jouent sur instruments anciens) avec une maîtrise saisissante, un sens du théâtre inouï, constamment attentif aux moindres inflexions du livret génial de Cicognini et Apolloni. Ce faisant, il rappelle que, nonobstant la primauté du texte poétique qui renferme les affects des personnages, le théâtre est aussi dans ce dialogue incessant avec les personnages. Voilà sans doute ce qui constitue l'alchimie délicate et si fragile du théâtre musical vénitien qui continue à nous fasciner à près de quatre siècles de distance.

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 28 septembre 2024. CESTI : L'Orontea. S. D'Oustrac, C. Vistoli, S. Blanch,

H. Cutting… Robert Carsen / Giovanni Antinoni. Photos © Vito Lorusso.

VIDÉO : Trailer de « *L'Orontea* » de Cesti selon Robert Carsen au Teatro alla Scala

---

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 12 juillet 2024. PUCCINI : Turandot. Anna NETREBKO / Davide Livermore / Michele Gamba.

Après la *Rondine* en avril dernier, le **Teatro alla Scala** achève les célébrations du centenaire (de la disparition) de **Giacomo Puccini** avec l'ultime *opus* du compositeur. Un spectacle flamboyant, un régal pour les yeux et les oreilles, malgré une **Anna Netrebko** peu convaincante

et une direction poussive.

Une opulente *Turandot* du centenaire



C’est en effet à La Scala que fut créée, posthume, le 26 avril 1926, cette *Turandot* inachevée, dirigée par Toscanini qui interrompit la représentation après le cortège funèbre de Liù, là où s’arrêta la partition autographe de Puccini ; deux jours plus tard fut représentée la version complétée par Alfano. Pour cette production du centenaire, des lumignons électriques furent distribués aux spectateurs qui les allumèrent au moment

où apparut le portrait du compositeur sous-titré « Ici mourut Puccini », les mots mêmes que prononça Toscanini le jour de la création de l'œuvre.

La mise en scène confiée au turinois **Davide Livermore** ne manque pas d'attraits : une évocation de Pékin à la fois intemporelle et moderne (les maisons mêlent style ancien et bâtiments plus contemporains ornés d'enseignes lumineuses), une fluidité dans la direction d'acteurs grâce à un habile jeu de rideaux de scènes qui tour à tour se lèvent et s'abaissent pour faire apparaître les chœurs ou le peuple, une scénographie grandiose, notamment au deuxième acte, signée de Livermore lui-même, de **Eleonora Peronetti** et **Paolo Gep Cucco**, et surtout les somptueux costumes de **Mariana Fracasso** contribuent au plaisir permanent des yeux, rappelant que *Turandot* est d'abord un opéra spectaculaire. La tonalité grise et sombre d'un paysage urbain digne de certaine périphérie orientale du premier acte, laisse la place à un univers plus coloré, celui féérique de la cour impériale au deuxième acte, puis à un plateau dépouillé, dominé par une immense lune, lors du duo final, tandis que les lumières d'**Antonio Castro** et les vidéos théâtralement efficaces (la lune changeante de couleur et d'aspect, déployant des fluides tour à tour rouge et noir, révélant un somptueux arbre aux feuillages rouge intense, et qui finit par faire apparaître un crâne) du collectif **D-Wok** soulignent la dimension onirique et fabuliste de l'intrigue.

La singularité de la lecture de Livermore éclate au premier acte, qui accorde une importance inédite au prince de Perse, interprété par un *performer* (**Haiyang Guo**, excellent) au physique avantageux (il apparaît *in fine* dans le plus simple appareil), entouré d'autres excellents danseurs magistralement dirigés. Le deuxième acte, fastueux, l'est sans doute un peu trop, en particulier lors de la scène des énigmes (la masse des figurants sur scène échappe parfois à une gestion contrôlée), mais on apprécie l'idée de l'énigme qui prend

subitement flamme chaque fois que celle-ci est résolue par Calaf ; Turandot est en outre doublée par un mime qui symbolise son ancêtre violée, idée intéressante mais dispensable. Et le cheval transparent et mobile, manipulé par trois hommes qui déambule tout au long de la production est d'un effet impressionnant mais dont la pertinence paraît douteuse.

On attendait bien sûr la performance d'**Anna Netrebko** dans le rôle-titre. Il faut bien avouer que la *diva* a perdu de sa superbe : son timbre est apparu forcé, notamment dans les aigus, l'émission poussive et parfois même instable ; nous l'avons trouvé bien plus convaincante et émouvante dans le registre grave et médian et surtout dans les magnifiques *pianissimi* qui ont égrené sa prise de rôle. Originellement destiné à Roberto Alagna qui a dû déclarer forfait pour raisons de santé, le rôle de Calaf a été parfaitement défendu par **Brian Jagde**. Le ténor américain a fait montre d'une vaillance remarquable, réservant au public un « *Nessun dorma* » vigoureux et attentif au texte, loin de toute caricature belcantiste. **Rosa Feola** campe une Liù magnifique de grâce et de nuance, d'une musicalité rare et à la diction sans faille : c'est de loin, l'interprète le plus convaincant. En Timur, **Vitalij Kowaljow** impressionne à la fois par sa voix de basse caverneuse et par sa présence scénique, et si le vétéran **Raúl Giménez** déçoit un peu par son jeu statique et son chant maniéré, **Sung-Hwan Damien Park**, **Chuan Wang**, **Jinxu Xiahou**, respectivement Ping, Pang et Pong, séduisent par leur voix bien projetée et leur désinvolture rafraîchissante, malgré une prononciation de l'italien parfois aléatoire. Les autres interprètes secondaires remplissent parfaitement leur rôle : le mandarin **Adriano Gramigni**, les deux servantes **Flavia Scarlatti** et **Marzia Castellini**, issue du chœur du Théâtre de la Scala, tandis que le chœur des Voix Blanches est superbement dirigé par **Marco de Gaspari**, à la fois compact, puissant, éloquent.

Dans la fosse, **Michele Gamba** dirige la phalange de l'opéra en accentuant exagérément la dimension tragique de l'œuvre par un volume sonore du plus mauvais effet ; l'excès de décibels couvre très souvent les voix et néglige les nombreuses finesses de la partition, dont les effets « exotiques » apparaissent à l'inverse trop explicitement. Rien de plus difficile que d'atteindre l'équilibre des pupitres et de faire montre de nuances, surtout pour l'une des partitions les plus bigarrées de Puccini. Au final, un spectacle des plus agréables, scéniquement d'une rare opulence, malgré un rôle-titre décevant et une direction quelque peu poussive.

CRITIQUE, opéra. Milan, Teatro alla Scala, Puccini, *Turandot*, 12 juillet 2024. Anna Netrebko (Turandot), Raúl Giménez (L'Empereur Altum), Vitalij Kowaljow (Timur), Brian Jagde (Calaf), Rosa Feola (Liù), Sung-Hwan Damien Park (Ping), Chuan Wang (Pang), Jinxu Xiahou (Pong), Adriano Gramigna (Un mandarin), Flavia Scarlatti (Première Servante), Marzia Castellini (Seconde Servante), Haiyang Guo (Le prince de Perse), Davide Livermore (mise en scène), Eleonora Peronetti, Paolo Gep Cucco, Davide Livermore (décors), Mariana Fracasso (costumes), Antonio Castro (lumières), D-Wok (video), Orchestre et chœur du théâtre de la Scala, Michele Gamba (Direction).

TEASER VIDÉO : Anna Netrbko chante « I*n questia regia* » dans *Turandot* de Puccini et dans la mise en scène de Davide

Libvermore pour le Teatro alla Scala de Milan

approfondir

La TURANDOT de Netrebko en … 2016

En 2016, dans un monde qui n'a plus rien à voir avec celui actuel, – une ère d'avant les guerres et la covid, DG Deustche Grammophon publiait un récital titre de la diva austro-russe : VERISMO où sa Turandot pourtant, dans deux airs aussi éprouvant que dramatiquement sidérant (dont « In questa Reggia »), exprimait la fragilité glaçante de la princesse chinoise… LIRE notre critique complète du CD VERISMO d'Anna Netrebko : https://www.classiquenews.com/cd-compte-rendu-critique-verismo-boito-ponchielli-catalani-cilea-leoncavallo-mascagni-puccini-airs-doperas-par-anna-netrebko-soprano-1-cd-deutsche-grammophon/

> *CD, compte rendu critique. « VERISMO » : Boito, Ponchielli, Catalani, Cilea, Leoncavallo, Mascagni, Puccini, airs d'opéras par Anna Netrebko, soprano (1 cd Deutsche Grammophon)*

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 4 avril 2024. PUCCINI : La Rondine. M. A. Sicilia, M. Lippi, P. Spagnoli… Irina Brook / Riccardo Chailly.

Avant une *Turandot* en juin prochain, le **Teatro alla Scala** de Milan célèbre le centenaire de la disparition de **Giacomo Puccini** avec le moins aimé des chefs-d'œuvre du compositeur toscan. Une réussite presque totale sur le plan vocal, à peine entachée par une direction roborative mais manquant de nuances, et une mise en scène sans grande envergure, mais visuellement splendide.

La rondine a fait le printemps



Ce n’est que la troisième fois que *La Rondine* est présentée dans le temple de l’art lyrique milanais, après une production en 1940 dirigée par Gino Marinuzzi, celui-là même qui créa l’œuvre à Monte-Carlo le 27 mars 1917, et en 1994 sous la direction de Gianandrea Gavazzeni, avec la mémorable lecture de Nicolas Joël (que nous avions vue à Toulouse en 2017). Cette nouvelle production a le mérite de dépasser le dilemme du genre (opérette ou opéra comique) : **Irina Brook** a opté pour une mise en scène naïve et désinvolte, presque de carte postale, avec les décors de **Patrick Kinmonth** qui évoquent les splendeurs du *music hall* (des guirlandes de lampions servent ainsi d’écrin à des *boys* chamarrés et des jeunes filles en fleur aux chapeaux gigantesques). La metteuse en scène a même un double avec le personnage de la chorégraphe Anna – personnage imaginaire et metteuse en scène d’opéra débutante – qui donne des indications gestuelles aux interprètes, dans une mise en abîme théâtrale plutôt efficace, mission interrompue

au deuxième acte, quand le cabaret Bullier, grouillant de figurants, se transforme en véritable cauchemar, tandis que le troisième acte, qui montre une plage et une mer délicieusement rétro, laisse entrevoir la scène des actes précédents dépouillée, avec pour seule indication « exit », mettant ainsi fin symboliquement à l'illusion sentimentale des protagonistes. Le désordre initial est rétabli, les conventions sociales sont préservées.

La distribution réunie pour cette production a tenu en partie ses promesses, y compris pour les rôles secondaires. Dans le rôle-titre, **Mariangela Sicilia** campe une Magda impeccable vocalement et scéniquement, jouant avec brio l'ambiguïté du personnage. Son air fameux, « *Chi il bel sogno di Doretta* » est interprété avec passion, et une grâce infinie, tandis que dans son deuxième air (« *Ore dolci e divine* »), elle impressionne par ses magnifiques notes filés. **Rosalia Cid** est une Lisette pleine d'autorité, au timbre richement sonore et superbement projeté, et à la présence scénique qui rappelle les actrices américaines des années Cinquante. Les rôles masculins sont un léger cran en dessous : si **Giovanni Sala** joue à fond la désinvolture ridicule du personnage de Prunier, son jeu est quelque peu excessif, et s'il fait preuve d'une belle aisance dans les aigus, on l'entend moins dans les graves, ce qui a pour effet de minimiser ses réels talents d'acteur ; à l'inverse, **Matteo Lippi** est vocalement parfait dans le rôle de Ruggero, mais semble scéniquement gauche et d'une raideur dommageable ; à sa décharge, le personnage est il est vrai sans grande consistance. Le vétéran **Pietro Spagnoli** incarne avec dignité et noblesse un Rambaldo de belle tenue, d'autant que son personnage intervient essentiellement dans un *recitar declamando* qui requiert une parfaite diction. Les autres interprètes, amies et amis de Magda, ne déméritent guère, par leur abattage scénique et une idoine caractérisation vocale, notamment **Aleksandrina Mihaylova** (Yvette), **Martina Russomanno** (Bianca), **Andrea Niño** (Suzy), **Renis Hyka** (Adolfo), **William**

Allione(Périchaud), **Pierluigi D'Aloia** (Gobin), **Wonjun Jo** (Crebillon).

En fosse, **Riccardo Chailly** défend avec passion cette partition qui compte parmi les plus raffinées du compositeur (avec *La fanciulla del West)* : les nombreux *tempi* de valse, de *fox-trot*, de polka ou encore de tango, sont on ne peut plus délectables, mais sa direction appuie, non sans quelque effet positif, les parties les plus emphatiques et tonitruantes de l'œuvre, en étant toutefois moins convaincant, car moins impliqué, dans les parties plus chambristes et dans les passages plus « suspendus » qui eussent exigés un peu plus de légèreté. Au final, une production vocalement passionnante, surtout pour le rôle principal, une direction en demi-teintes et une mise en scène très personnelle mais qui fonctionne plutôt bien. Ne boudons pas notre plaisir : on ne peut qu'encourager les théâtres à sortir des sentiers battus et à reprogrammer plus souvent cette œuvre hybride, singulière et très attachante.

CRITIQUE, opéra. MILAN, Teatro alla Scala, le 4 avril 2024. PUCCINI : La Rondine. Mariangela Sicilia (Magda), Rosalia Cid (Lisette), Matteo Lippi (Ruggero), Giovanni Sala (Prunier), Pietro Spagnoli (Rambaldo), William Allione (Périchaud), Pierluigi D'Aloia (Gobin), Wonjun Jo (Crebillon), Aleksandrina Mihaylova (Yvette), Martina Russomanno (Bianca), Andrea Niño (Suzy), Renis Hyka (Adolfo), Cristina Injeong Hwang (Georgette), Serena Pasquini (Gabriella), Silvia Spruzzola (Lolette), Luca Di Gioia (Un jeune homme), Giordano Rossini (Rabonnier), Andrea Semeraro (Un étudiant), Giuseppe Capoferri (Un majordome), Michele Mauro (Voix hors scène), Sarah Park, Vittoria Vimercati, Alessandra Fratelli (Trois jeunes filles), Irina Brook (mise en scène), Patrick Kinmonth (décors et costumes), Marco Filibeck (lumières), Orchestre et chœur du

théâtre de la Scala, Riccardo Chailly (Direction). Photos (c) Crédit Brescia Amisano / Teatro alla Scala.



CRITIQUE CD événement. VERDI CHORUSES – Choeur des opéras de Verdi – Choro et Orchestra del Teatro alla Scala /

Riccardo Chailly (1 CD DECCA)



Riccardo Chailly pilote ses troupes scaligènes dans cet excellent florilège d'accents choraux – Même en extraits et coupés de la continuité du drame intégral, les épisodes collectifs montrent à quel point Verdi s'est essentiellement adressé à ses contemporains, comprenant leur aspiration. Il sait exprimer la vitalité et l'espérance de chœurs qui tout en servant la tension d'une action historique a rencontré aussi, surtout, l'élan de la nation italienne alors en construction, les chœurs verdiens devenant l'emblème des patriotes pour l'unité italienne.

Les Milanais comme une tradition solidement ancrée, savent exprimer depuis plusieurs générations portées par l'engagement de maestros précédents illustres (dont Abbado), et la fureur guerrière et l'aspiration patriotique, chauffée à blanc comme un idéal politique et fraternel : l'élan de toute une nation désormais unie. Ce que l'on écoute parfaitement ici, autant dans les choeurs des peuples opprimés (mais jamais résignés), dans **NABUCCO** (et son sublime « Va piensero », entonné par les esclaves hébreux), **I LOMBARDI** (choeur « Gerusalem »), **AIDA** (célébration d'une nation victorieuse et conquérante). Chailly sélectionne aussi le puissant élan célébratif (et politique) qui clôt le prologue de **SIMON BOCCANEGRA** quand ce dernier est élu doge. **IL TROVATORE** (et son chœur de gitans / Zingari,1853), précise une autre couleur chorale : crépitante, surnaturelle, étrange…

MACBETH (1847) éclaire autrement la réussite de Verdi dans l'écriture chorale : aux accents terrifiants et fantastiques des sorcières prophétiques (« Che Faceste ? Dite su ! »), répond le sublime choeur des réfugiés écossais, eux aussi soumis : « Patria oppressa », rappel qu'en arrière fond, enfle la clameur du peuple, personnage central de l'action, écho direct de l'Italie du Risorgimento. En fin connaisseur du chœur verdien, Riccardo Chailly nous régale en révélant tout ce qu'a d'étrange aussi voire de lugubre et profond, le chœur souvent précipité d'ailleurs dans maintes productions, de **DON CARLO** : « Spuntato ecco il di d'esultanza » / Voici le jour d'allégresse s'est levé » où la barbarie du pouvoir de Philippe II s'exprime clairement, dans l'autodafé réalisé (devant la cathédrale de Valladolid où a lieu le couronnement du roi), dans la soumission à l'inquisiteur, dans l'exécution des hérétiques sur le buché : le pouvoir autoritaire déploie sa cruauté cynique et sanguinaire (marche des moines qui accompagnent les suppliciés). Réalisme et fantastique, joie sombre et prière ardente exultent dans ce programme plus que convaincant.

CRITIQUE CD événement. VERDI CHORUSES – Choeur des opéras de Verdi – **Choro et Orchestra del Teatro alla Scala / Riccardo Chailly** (1 CD **DECCA** – enregistré début juin 2022 à la Scala de Milan). **CLIC de CLASSIQUENEWS** printemps 2023