

Claudio Capitini

E LUCEVAN LE STELLE

l'Arena di Verona
raccontata dai protagonisti



In collaborazione con



Le interviste presenti nel volume sono state pubblicate dal quotidiano «L'Arena» di Verona. Nel riproporle, l'autore ha ritenuto di aggiornarne e contestualizzarne i contenuti. Si ringrazia il direttore Maurizio Cattaneo per la cortese collaborazione.

© Il Segno dei Gabrielli editori, 2017
Via Cengia, 67 – 37029 San Pietro in Cariano (Verona)
tel. 045 7725543 – fax 045 6858595
info@gabriellieditori.it
www.gabriellieditori.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-6099-332-8

Gli autori delle fotografie dell'Archivio Storico di Fondazione Arena di Verona, pubblicate in questo volume, sono: Bisazza, Irifoto, Fainello, Tabocchini e Gironella, Brenzoni, Ennevi.

Indice

Scrivere dell'Arena di Verona	8
Se dovessimo scegliere un simbolo	9
 Fissando il cielo	 13
 E lucevan le stelle	 23
Yuri Ahronovitch	25
Bruna Baglioni	31
Daniela Barcellona	35
Maurice Béjart	41
Carlo Bergonzi	49
Luciano Berio	53
Andrea Bocelli	61
Sandro Bolchi	69
Roberto Bolle	73
Mauro Bolognini	79
Franco Bonisoli	85
Renato Bruson	91
Grace Bumbry	97
Sylvano Bussotti	103
Montserrat Caballé	109
Piero Cappuccilli	117
Giuseppe Carbone	123
José Carreras	129
Silvano Carroli	137

Giovanna Casolla	145
Fiorenza Cedolins	153
Maria Chiara	159
Attilio Colonnello	167
Fiorenza Cossotto	171
Filippo Crivelli	179
Luciano Damiani	185
Gianfranco De Bosio	191
Daniela Dessì	197
Giuseppe Di Stefano	201
Ghena Dimitrova	209
Plácido Domingo	215
Daniel Ezralow	221
Alida Ferrarini	227
Carla Fracci	233
Mario Garbuglia	241
Cecilia Gasdia	245
Gianandrea Gavazzeni	255
Renzo Giacchieri	261
Giuseppe Giacomini	269
Bonaldo Giaiotti	273
Gail Gilmore	279
Rajna Kabaivanska	285
Vincenzo La Scola	291
Luis Lima	295
Daniela Longhi	301
Veriano Luchetti	305
Peter Maag	311
Lorin Maazel	317
Nicola Martinucci	323
Giovanni Battista Meneghini	329

Aprile Millo	333
Sherrill Milnes	339
Luciano Minguzzi	343
Giuliano Montaldo	349
Beni Montresor	353
Riccardo Muti	359
Daniel Nazareth	365
Amarilli Nizza	371
Leo Nucci	377
Rudolf Nureyev	383
Magda Olivero	389
Daniel Oren	395
Peppino Patroni Griffi	401
Luciano Pavarotti	405
Pier Luigi Pizzi	413
Georges Prêtre	419
Ruggero Raimondi	423
Katia Ricciarelli	429
Vittorio Rossi	435
Nello Santi	441
Luciana Savignano	447
Giancarlo Sbragia	451
Renata Scotto	457
Luigi Squarzina	463
Elisabetta Terabust	469
Vladimir Vasiliev	475
Dolora Zajick	481
Giorgio Zancanaro	485
Franco Zeffirelli	491
Piero Zuffi	499
Ringraziamenti	503

Scrivere dell'Arena di Verona è raccontare la storia di un teatro senza paragoni che sin dal 1913, quando fu rappresentata la prima opera lirica, Aida, in occasione della celebrazione del centenario della nascita di Giuseppe Verdi, continua a suscitare tra il pubblico emozioni irripetibili.

Nel corso dei decenni il suo palcoscenico è stato calcato dai più rinomati e celebri artisti che hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia della lirica, offrendo il meglio del loro genio e della loro fantasia per creare scene, dirigere orchestre, inventare regie e coreografie.

Le interviste di Claudio Capitini a questi famosi protagonisti, alcuni dei quali ritroviamo anche al Teatro Filarmonico, che hanno onorato con la loro presenza le scene areniane dagli anni '70 fino al Centenario del Festival, rappresentano appieno il prestigio dell'Arena, da molti considerata il tempio mondiale della lirica. Questi ritratti, corredati da immagini dell'archivio di Fondazione, ci restituiscono, infatti, la bellezza di quasi 40 anni di spettacoli e atmosfere areniane.

È appunto la grande qualità delle rappresentazioni offerte dall'anfiteatro veronese il motivo per cui centinaia di migliaia di spettatori da più di cent'anni affollano nei mesi estivi la gigantesca conchiglia in pietra che riunisce sotto le stelle non solo melomani, ma anche semplicemente turisti curiosi che apprezzano il grande spettacolo.

Giuliano Polo

SOVRINTENDENTE FONDAZIONE ARENA DI VERONA

Se dovessimo scegliere un simbolo per la città di Verona, tutti sceglieremmo l'Arena. E con l'Arena, la lirica.

I più grandi compositori, i più illustri musicisti e i cantanti più talentuosi, come narrato in questo prezioso libro, sono passati dal palcoscenico areniano, che tutto il mondo ci invidia.

L'Arena e la lirica rappresentano la storia della nostra città. E il futuro, perché sia virtuoso, deve appoggiare su radici solide che solo la storia può dare.

Lo sappiamo molto bene noi di Agsm, che dalla fine dell'Ottocento accompagniamo e siamo promotori dello sviluppo di Verona e dei veronesi. E oggi vogliamo che i veronesi si riappassionino alla lirica, all'Arena e alle opere che ogni estate vengono rappresentate.

Crediamo che questo volume sia utile per far sì che le giovani generazioni capiscano e prendano atto dell'importanza della cultura e della musica classica: l'Arena, con la sua stagione lirica, è un'eccellenza nel panorama musicale internazionale, di cui ogni veronese dovrebbe andare fiero.

Fabio Venturi

PRESIDENTE DEL GRUPPO AGSM

E lucevan le stelle,
e olezzava la terra,
stridea l'uscio dell'orto
e un passo sfiorava la rena.

Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia.
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!

Svanì per sempre il sogno mio d'amore...
L'ora è fuggita,
e muoio disperato,
e muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!

Giacomo Puccini, *Tosca*, atto terzo

Fissando il cielo

Pensavo il libro e se ne illuminava il titolo, *E lucevan le stelle*. Scrivevo i primi capitoli e quella romanza dalla *Tosca* di Puccini tutta mi si componeva dinanzi dandomi uno strano conforto sulla bontà della scelta che interpretava al meglio quanto mi si squadernava davanti nel ripercorrere le interviste ai protagonisti della storia areniana, realizzate dagli anni Settanta a oggi, pubblicate sul quotidiano «L'Arena» e ora ricontestualizzate.

Ne è nata una narrazione dal sapore della ricordanza, che spero di aver dipinto con colorati pastelli a cera, affrescando un panorama esteso nel tempo, coerente alle diverse prospettive. La prospettiva, ci insegna Piero della Francesca, misura le cose del mondo, dà loro ritmo, fa sintesi della nostra possibilità di leggere gli eventi, la storia e la cultura del tempo.

Ma, per mettersi in viaggio, come stiamo per fare, oltre alla visione prospettica e alla nostalgia di qualcosa, serve anche il giusto distacco, lontani da tentazioni enfatiche che, come gli applausi chiamati da “bis” puntualmente consumati a squarciagola, potrebbero far scattare ovazioni, come dicono i critici sapienti, «anche quando non si dovrebbe».

L'ampiezza del panorama che si apre ai nostri occhi è a misura dell'altezza raggiunta dai nostri piedi ogni qualvolta salimmo sul palcoscenico più grande del mondo per incontrare quei grandi, tutti consapevoli di innervare la loro storia in una storia antica.

Ed era ogni volta un tentare di “salire” alla loro altezza, certi che solo l'altitudine crea nuovi orizzonti, allora rischiando la vertigine, oggi vivendo l'emozione di dare giustizia anche a storie e memorie dimenticate, dato che, come dice Isabel

Allende, «l'oblio è una seconda morte, quella che le anime grandi temono più della prima. Se una storia non viene raccontata diventa una storia dimenticata; quando una storia viene raccontata, diventa il ricordo di chi eravamo e la speranza di ciò che possiamo diventare.

In quel terzo atto, aspettando l'esecuzione a Castel Sant'Angelo, il pittore Mario Cavaradossi, prima di scoppiare in singhiozzi coprendosi il volto colle mani, rievoca i bei momenti passati con Tosca. E rievocazione è un'altra parola chiave, così come viene descritta da Lalla Romano: «Ciò che sarà colto, rivissuto da chi c'era e non c'era. In fondo, è la sola immortalità che ci compete.»

Ma la nostra narrazione si tinge di un'altra colorazione che ha il sapore di una rivelazione, come se quella lontananza, fatta di ricordi, memorie, flashback e reperti cuciti insieme, permettesse di intravedere un altro orizzonte se pur nebuloso, quello di un presente che, partendo dal passato, appartiene al futuro, tanto da farci preconizzare, scomodando l'Apocalisse, una genesi salvifica per quel mondo della lirica oggi in crisi, con l'augurio che da una calamità ultima abbia origine il cambiamento.

Dice Borges: «Tra gli Immortali ogni atto è l'eco d'altri che nel passato lo precedettero, senza principio visibile, o il fedele presagio di altri che nel futuro lo ripeteranno fino alla vertigine.»

Ecco, nel mentre stiamo per documentare anche questa rivelazione, siamo come presi da una stridente sensazione di euforico disagio, convinti che la verità, ancorché soggettiva, non può che essere rigenerante. Chi teme di dire quello che pensa finisce per non pensare quel che deve dire.

E lucevan le stelle passa per l'esempio principe della capacità del musicista di sintetizzare in una melodia il potenziale affettivo di una situazione drammatica. Per noi quasi un paradigma, che illumina il campo della nostra riflessione, racchiudendo in sé la trama areniana, dai fasti degli anni Settanta sino allo scampato pericolo di liquidazione, con dentro questa iperbole segnali premonitori e tutta la sua epica storia.

Ancora Borges: «La musica e i volti scolpiti del tempo vogliono dirci qualcosa o qualcosa dissero che non avremmo dovuto perdere, o stanno per dire qualcosa».

C'è poi in Cavaradossi («Oh! dolci baci, o languide carezze...») il ricordo di momenti unici e sublimi. Ebbene, credetemi, nel dare accoglienza a quelle interviste, le ho sentite palpitare come momenti memorandi. Non aver paura della grandezza, dice Shakespeare, dato che alcuni nascono grandi, altri la grandezza la conquistano o la ricevono in dono.

Accanto ai miti e ai sempiterni, in comunione tra loro, anche i talenti dell'oggi trovano ospitalità e si raccontano, così recuperando i segni degli spettacoli areniani, dal crepuscolo dell'attesa al «si è di scena», nella magia che solo l'Arena produce, anche di essi salvaguardando e custodendo la memoria, convinti che una generazione che ignora la storia non ha passato né futuro.

Ed eccoci al finale drammatico («Svanì per sempre il sogno mio d'amore, l'ora è fuggita, e muoio disperato! E non ho amato mai tanto la vita!»). Come detto, farà riflettere che, mentre la narrazione si svolge come un viaggio sentimentale che si storicizza, dal racconto prendano forma, insieme ai momenti esaltanti della storia del più grande teatro all'aperto del mondo, problemi che, irrisolti o rimandati nel tempo, si sono consumati proprio in questi nostri giorni.

Ci si meraviglierà alla riesumazione di profetici oracoli inascoltati, in apparente contrasto con la rievocazione di giudizi euforici o davanti alla prospettazione di scenari gloriosi. La nostra strada sarà lastricata da sentimenti e opinioni contrastanti, espressi da artisti ognuno dei quali combatte una sua battaglia, dietro la quale fatica a celare l'amore per l'Arena. Più amiamo il nostro sogno, più sembriamo odiare ciò che si oppone al suo avvenire.

Per Lorin Maazel «in Arena vibra e si respira l'aria di Dio, una sensazione fuori da ogni immaginazione, un'esperienza unica.» Il regista Luigi Squarzina afferma: «L'Arena, fra i teatri d'opera, è il più potente e serio» e per Fiorenza Cossotto «cast stellari oggi impensabili hanno sempre gravitato attorno all'Arena».

Piero Cappuccilli drastico dice: «I problemi in lirica? Cominciamo col mettere le persone giuste al posto giusto». Se per Carroli conta «il governo del teatro, guardare alla qualità anche per far quadrare i conti», per Carreras «i teatri devono aprirsi alle nuove generazioni, dare l'opportunità ai giovani di amare l'opera lirica non come fosse un museo.»

Riccardo Muti afferma che «tagliare i fondi alla cultura è grave, come perdere identità e radici»; Giacchieri dichiara che aprirsi alle sponsorizzazioni «è un modo per avere denaro fresco e per coinvolgere la città nella gestione del teatro». Per Luciano Berio «se molti teatri sono in passivo, la soluzione è non dipendere dalle sovvenzioni ministeriali, ma diventare finalmente autonomi, come in America dove si vive di incassi e sponsor.»

Fellini, alla prima dell'*Aida* di Zuffi, ci confida: «Per la prima volta sono spettatore in Arena e sono entusiasta», mentre Sandro Bolchi definisce il suo rapporto con l'Arena «come tra vecchi amici se non proprio amanti... non fosse così, meglio non venire a lavorare qui, tanti sono i contrattempi che un regista incontra.» Franco Zeffirelli rincuora: «È sorprendente come l'Arena coniughi la qualità con l'enorme sforzo produttivo. Se c'è una traccia di cultura da salvaguardare lo si deve all'opera, che qui a Verona è nata.»

Nata e cresciuta, se Vittorio Rossi può affermare che l'Arena dovrebbe essere un modello per tutto il mondo del teatro, ricordando spettacoli e stagioni in cui l'anfiteatro poteva snocciolare numeri da capogiro, Festival che hanno fatto registrare più di 500 mila biglietti venduti, incassi di oltre 17 miliardi di lire, un quarto degli incassi di tutti gli Enti lirici italiani messi assieme.

Converrà allora ricordare quanto dice Giambattista Vico, padre della teoria dei corsi e ricorsi storici: «La meraviglia è figlia della non conoscenza o della dimenticanza; e quanto l'effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la meraviglia.»

I segnali del malessere sono però chiari, sin dagli anni Ottanta, con una sorta di eccesso di offerta divistica, l'atteggiamento ministeriale, un calo del numero di spettatori che, se

ha nell'Arena il contraltare, molte spie rosse consigliano di monitorare. Eppure il critico musicale Piero Rattalino può affermare: «La musica in Italia non è mai stata così vicina a diventare servizio sociale, non ha mai avuto un pubblico così vasto, non è mai stata così prossima a trasformarsi da spettacolo a vita musicale.» Chi governa la baracca esulta. Il grande Bergonzi intanto lamenta: «Debiti, politica miope, Conservatori che non formano, programmazioni difficili, scuole di canto sparite... Cosa ci si può attendere? Buio, molto buio.»

Sempre il Vico ammonisce: «Gli uomini che non sanno il vero delle cose procurino d'attenersi al certo perché, non potendo soddisfare l'intelletto con la scienza, almeno la volontà riposi sulla coscienza.» La coscienza, già, la quale, se non impedisce di commettere peccati, almeno negasse il piacere di goderseli! A differenza del filosofo napoletano, noi non si crede il ripetersi di cicli storici sia regolamentato dalla provvidenza, ma da una maggiore o minore responsabilità che si ha nel governo della nostra intrapresa, quella responsabilità esercitando per dovere oltre che per la propria dignità.

Veniamo al Corpo di ballo, nodo drammatico dell'ultimo periodo, peggio di contrattazione agguerrita. Giuseppe Carbone, suo direttore in anni epici, afferma che «gli Enti lirici uccidono il balletto, si abbia il coraggio di rendere autonomo il Corpo di ballo», così comprovando come per l'Ente veronese e per la successiva Fondazione il tema abbia una storia che parte da lontano. Elisabetta Terabust così commenta la preannunciata cancellazione degli spettacoli di balletto dall'Arena (voci che diventano realtà): «Dispiace vedere allontanata la danza da un luogo così prestigioso e vedere disperdere un patrimonio di esperienze artistiche e tecniche.»

La stagione estiva di balletto della Fondazione significherà il solo Bolle and friends e, tramontata inesorabilmente l'epoca dei balletti-kolossal (Spartacus, Excelsior, Zorba...), le serate estive di danza si ridurranno a un balletto nella più rassicurante sede del Teatro Romano. Quante volte scrivemmo che la danza, trattata da cenerentola dagli Enti lirici, meritava attenzione, una programmazione meno casuale e improv-

visata, una diversa valorizzazione e collocazione nella politica culturale, se necessario anche uno scorporo che, se fatto allora, sarebbe stato meno doloroso delle attuali drastiche decisioni.

Eccoci agli anni Novanta. Daniel Nazareth, nominato direttore stabile dell'orchestra areniana, dichiara: «Verona è destinata ad avere nei prossimi anni un ruolo importante a livello europeo se il suo Ente lirico saprà crescere per diventare un punto di riferimento nell'ambito nazionale. Un miglioramento netto è in atto. Oggi non è più tempo di sopravvivenza, si può programmare e guardare al futuro con fiducia. Certo, serve oculatezza nella gestione.»

Negli stessi anni Cecilia Gasdia legge così il momento, dandoci la sua ricetta per curare i mali: «Il mondo della lirica spreca troppi denari per produzioni inutili e spesso orribili. Si produca meno, con più qualità e facendo girare gli spettacoli, coproducendo fra i diversi teatri.» E così Luciano Damiani: «In lirica non sono i costi che incidono, sono gli sprechi.»

Alla fine dei Novanta la situazione musicale italiana parla di Enti indebitati, politica miope dello Stato, Conservatori che non funzionano, programmazioni alla giornata... Ma l'Ente autonomo veronese conserva la sua fisionomia, anche programmando con successo concerti di musica classica e sinfonica in Arena. Ancora Lorin Maazel: «I dati dicono quanto oggi si ami la musica classica, un fenomeno che non va sottovalutato se si pensa che l'anno scorso per acquistare dischi di classica si è speso un miliardo di dollari. E dico dollari, non lire!»

Nel panorama degli Enti lirici italiani – che, configurati su di un repertorio basato sul melodramma, costituiscono una sorta di museo musicale – l'Arena continua a rappresentare un esempio particolare in quanto il pubblico dispone di un contenitore dotato di una capienza di 16.000 posti (poi ridimensionata), dieci volte più grande di quella degli altri enti.

E quel contenitore è una macchina produttiva senza eguali, che sa proporre anche rivoluzioni scenografiche, stupendo la critica e provocando i melomani, pur nella consapevolezza che il suo pubblico si aspetta un certo tipo di messinscena e

quindi continuando a presentare grandi spettacoli per grandi masse, confezionati a regola d'arte in termini di capacità organizzativa ed esecutiva. Coristi e figuranti, come macchinisti e tecnici, abitano gli spazi come fosse casa loro.

E sono un'altra grande risorsa a rischio dispersione, come quei capannoni scenografici in via Gelmetto, fiore all'occhiello dell'Ente veronese, nati nell'81 in un ex deposito di autobus e che hanno visto crescere un laboratorio che ha rivoluzionato il palcoscenico del teatro dell'opera. Uno scultore, che vi ha passato più di trent'anni, ci dice: «Nell'Arena non ci sono standard: è l'unico palcoscenico al mondo a misura d'uomo. Ed è questa la sua magia.»

Franco Zeffirelli, cui l'Arena ha dedicato le ultime stagioni, alla fine sentenza: «La lirica può ancora essere una delle famiglie più sane, se radicata a canoni di merito e di professionalità. Ma quanta gente c'è che nel mondo lirico bara, opera in malafede, con superficialità e cialtroneria?»

Come si vede, la situazione in questi nostri anni bisticciati è liquida, discordi sono i pareri, dovute e inderogabili le risposte da dare. Con le parole di San Girolamo verrebbe da dire: «Tu vuoi che segga quasi come arbitro e, poiché essi sono fra loro discordi, io stabilisca quali fra essi s'accordino con la verità». Ma a volte la verità sta di fronte a noi e noi non la vediamo.

Nel 1998 l'Ente Lirico si è intanto trasformato in Fondazione di diritto privato, dando vita all'espressione culturale e artistica più importante della città, il cui obiettivo dovrebbe essere quello di migliorare la qualità degli spettacoli e la loro capacità attrattiva sul pubblico, promuovendo l'educazione musicale della collettività.

Il festival lirico conferma l'immagine di una città che anche negli anni Duemila sa trasformarsi nei mesi estivi in un grande palcoscenico, ma intanto si stempera e disarticola quella specie di kermesse ininterrotta che vedeva allineati opere, concerti, teatro, balletto, cinema e rassegne di vario genere.

Vengono annunciati tagli senza precedenti nella storia repubblicana, tanto che personalità dello spettacolo, tra cui Riccardo Muti, chiedono a gran voce si affermi la centralità

della cultura come strumento di crescita civile ed economica, si assicurino livelli adeguati di finanziamento e si introducano forme di incentivazioni fiscali per le donazioni a favore della cultura. Richieste rivolte a governo e parlamento, e solo l'altro ieri forse ascoltate e in parte accolte.

Un poco accecata dal luccichio delle candeline tradizionali e dagli abiti sgargianti delle *premières*, dalla gente che parla tutte le lingue del mondo e dalle atmosfere un po' glamour, la città non sembra vedere che intanto la crisi serpeggiante e da tempo annunciata sta arrivando al suo *climax*. Colpisce in quelle disagiate settimane l'inquietante indifferenza dell'establishment, come stordisce il silenzio degli onesti. Dice Gibran: «È miope colui che vede solo il sentiero su cui cammina e solo il muro su cui si appoggia.»

E l'oggi? Rimane vivo il blog dei lavoratori in lotta «per la sopravvivenza della Fondazione e per la salvaguardia del patrimonio culturale e umano costituito dalla professionalità delle maestranze artistiche, tecniche e amministrative», mentre il nuovo Sovrintendente Giuliano Polo rassicura che la Fondazione ritroverà il suo futuro.

Magica Arena? Come no, sin dalla sua nascita, quando Tullio Serafin, un giorno del '13, visita l'anfiteatro col tenore Zenatello e, stupefatto dell'acustica, inizia a formulare progetti. Magica, per l'attività inventata da Carlo Alberto Cappelli e proseguita dai successori anche al Filarmonico, principale teatro d'opera di Verona, di proprietà dell'Accademia, utilizzato per mettere in armi stagioni feconde nello scandagliare un repertorio meno consueto, operando in decentramento e sviluppando attività sul territorio.

Magica, per il suo pubblico di appassionati che arriva con i pullman di Cral e circoli lirici o con il tutto compreso dei pacchetti turistici, con i voli low cost. L'Arena è solo l'Arena è anche questo! Scrive il critico musicale Lorenzo Arruga: «Basta essere in alto sulle gradinate piene di folla e ascoltare i discorsi del pubblico, e si misura la forza della passione e la responsabilità di rispondere all'attesa.»

E guai a dire che l'Arena non vanta pubblici raffinati o spettacoli con pretese artistiche. Sarebbe un giudizio improprio.

prio... a meno che non ci si riferisca a certe serate confezionate per un pubblico televisivo con cui non si è fatto un buon servizio né all'Arena né alla musica. Diceva Gaber che la cultura per le masse è un'idiozia, ma sbagliava.

Oggi, dopo commissariamento e richiesta di adesione alla legge Bray, sono evidenti i problemi insoluti come le soluzioni che bisogna adottare. Dice Benjamin Franklin che c'è un momento in cui dobbiamo decidere in maniera risoluta cosa fare e che «in caso contrario la deriva inesorabile degli eventi prenderà la decisione al posto nostro.»

Magica Arena, certo, ogni sera un miracolo che si rinnova e lo spettacolo che torna e tornerà a stupire, anche quando fosse infagottato in un ventaglio che lo preserva dai temporali estivi e dai malanni del tempo. Magica, anche se ha rischiato l'abisso, un pozzo che fissa il cielo, ma dal quale non si può udire il canto delle stelle.

C. C.

E lucevan le stelle



*La storica prima locandina
del Festival dell'Arena di Verona, 1913*



Yuri Abronovitch, Butterfly 1978.

Yuri Ahronovitch

«Migliaia di spettatori che assistono ad uno spettacolo, in un catino che non ha bisogno di manipolazioni acustiche.»

Yuri Ahronovitch con l'Arena e il Teatro Filarmonico ha avuto una lunga e assidua frequentazione. È stato forse il direttore che l'orchestra areniana ha più amato, nonostante il maestro russo di origine ebraica – poi emigrato e residente in Israele, nato a San Pietroburgo nel 1932 e morto a Colonia nel 2002 per l'aggravarsi di una broncopolmonite – abbia sempre avuto fama di cerbero e stakanovista.

Va ricordato come la sua carriera internazionale abbia avuto inizio solo nel 1972, dopo la decisione di emigrare in Israele e di adottarne la cittadinanza; una scelta che gli valse un'autentica *damnatio memoriae* nel paese d'origine, dove non fece più ritorno, nemmeno dopo la dissoluzione dell'URSS.

Nel corso della lunga carriera, Ahronovitch è salito sul podio dei maggiori complessi sinfonici e operistici del mondo. Bacchetta internazionale tra le più richieste e rinomate, per anni è stato direttore stabile a Colonia e Stoccolma diversificando la sua intensa attività come direttore di titoli operistici in teatri come il Covent Garden di Londra, la Royal Opera di Stoccolma e l'Opera di Stato di Monaco di Baviera, e dedicando all'educazione e alla didattica una parte importante del suo tempo.

Secondo il suo mentore, il direttore russo Nathan Rachlin, Yuri Ahronovitch, nato di mattina presto, alla sera dello stesso giorno certamente già dirigeva! Leggenda narra che a cinque anni Yuri, dopo aver assistito a *Il Lago dei Cigni* al Teatro Kirov, con grande sicurezza abbia comuni-

cato ai genitori che da grande sarebbe diventato un direttore d'orchestra.

Loquace, cortese e simpaticissimo, per scelta e natura lontano dallo *star-system*, Ahronovitch mostra di essere interessato alla parte essenziale del suo lavoro, dando semmai importanza al rapporto umano, scambiando con ogni suo interlocutore anche un misterioso colloquio interiore.

Pucciniano per vocazione, come amava definirsi, Ahronovitch non disdegna cimentarsi col verismo e dice di prediligere i due capolavori per i quali è chiamato a inaugurare il 71° Festival, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, occasione della nostra intervista. Si è nel 1993, l'Arena festeggia il suo ottantesimo anno di vita con un cartellone fitto di appuntamenti. Ahronovitch, con la regia di Lavia, dirige in *Cavalleria* Dimitrova, Schiatti, Johannsson e Ravanelli; in *Pagliacci* Gasdia, Domingo, Nucci, Piccoli e Salvadori.

Dirigere in Arena?

È sempre un'emozione! Migliaia di spettatori che assistono ad uno spettacolo di musica, in un catino che non ha bisogno di manipolazioni acustiche... Non ci si può non emozionare.

E questa emozione come si traduce?

Fa bene alla musica, musica che noi siamo qui solo per servire. È questo lo scopo di noi interpreti, servire la musica che i grandi del passato ebbero il genio di comporre. Così fu anche per Mascagni e Leoncavallo, come per Puccini e Verdi.

A proposito dell'acustica areniana...

Si può e si dovrebbe migliorare, lo so bene. Non mi piacerebbe farne le spese con voi critici ed essere io il vostro capro espiatorio.

La sua concezione del dirigere?

Tutti noi abbiamo un ideale. Il mio è quello di essere fedele al compositore quanto più è possibile. Lei non può immaginare quale gioia dia mettere le proprie energie e la propria passione al servizio dell'idea di un altro.

Direttore da quando?

Da quando avevo cinque anni, da quando diressi il mio primo concerto.

Già, lei fu un enfant prodige, un bambino prodigio...

Altro che! Il mio insegnante di violino, il grande Zaitlin, profetizzò a mia madre che sarei diventato un direttore d'orchestra. Ed eccomi qui. Che mago quel Zaitlin!

Anche suo padre era musicista, un violinista. Quale ricordo conserva?

Era un uomo unico, parlava ventidue lingue del ceppo arabo. È stato console in Afghanistan e professore di matematica all'università di Leningrado. È morto fucilato a 35 anni.

Nel 1956 il governo sovietico le ha mandato una lettera di scuse...

Era firmata da Kruscev e parlava di un tragico errore. Ma ancora oggi non so dove mio padre sia sepolto.

Se oggi pensa alla sua Russia? Lei se ne andò nel '72, ai tempi di Breznev, quando era direttore dell'Orchestra della radio e della televisione...

Emigrarai in Israele, col pianto nel cuore. Là noi ebrei dovevamo andare, è quella la nostra patria. Ma ora, dopo Gorbaciov, anche in Russia c'è libertà di pensiero. Non esistono più compositori proibiti. Ai miei tempi persino Stravinsky era tabù!

Tornerà mai in Russia, magari per dirigere l'amato Ciaikovski?

Lo farò, lo farò. Già mi hanno invitato, e accadrà anche prima del previsto.

A proposito del dirigere, perché usa sempre una bacchetta così lunga?

Lei vuol dire esagerata, inversamente proporzionale alla mia statura? È per farmi vedere e non lasciare spazio a dubbi. Ma lei sa cosa sia la bacchetta del direttore?

Può essere un bastone da maresciallo, un attizzatoio, una minaccia...

È un arabesco, un segno prezioso che non va sovraccaricato, per indicare i tempi e i fraseggi, per armonizzare i colori. E vuole che non si veda!

Mentre dirige?

Posso anche commuovermi. Spero anche di saper commuovere.

Lei è tra i pochi direttori che l'orchestra areniana ama...

È davvero così? Questa è anche un'orchestra intelligente!

Al termine di ogni rappresentazione lei porta con sé la partitura che ha diretto, la mostra al pubblico e la bacia: cosa vuol dire con quel gesto?

Che gli applausi vanno all'autore. E che questo omaggio va fatto sempre.

E l'interprete?

Può dimostrare il suo talento solo grazie al compositore che ha scritto quelle pagine. L'interprete è un medium. Quel mio gesto intende richiamare l'attenzione del pubblico su questa verità esprimendo così tutta la mia gratitudine.

Veniamo a Cavalleria e Pagliacci, due opere che tradizionalmente si rappresentano insieme...

Anche se sono due opere completamente diverse, pur con la stessa tragica fine.

E allora, come unificarle?

Pensando ai grandi temi che esse rappresentano, temi eterni come l'amore e l'odio, la vita e la morte. E poi farle giocare, quelle due opere, in un unico grande gioco del teatro, come in Arena ha fatto Gabriele Lavia, uomo di cultura oltre che di teatro, e grande musicista.

Il lavoro che va fatto con le due compagnie?

Si lavora come si fosse un'unica compagnia, una stessa famiglia. Qui si è instaurato un clima di grande amicizia e collaborazione.

Non sempre sinonimo di garanzia di qualità...

Ma che a teatro è sempre una solida base di partenza. Senza quel clima, tra noi artisti, tutti implicati nella medesima avventura, nessun grande spettacolo potrebbe mai nascere.

Vogliamo parlare dei cast?

Quanto di meglio potessi avere a disposizione, i cantanti migliori oggi su piazza. Leo Nucci è un grande baritono e un invidiabile attore, la Gasdia è una splendida Nedda e poi Dimitrova, Gavanelli, Johannsson e tutti gli altri, tutti all'altezza dei ruoli e dell'evento.

Al cui centro splende la stella di Placido Domingo...

Un artista e un vero musicista, che sa mettersi al servizio dello spettacolo, come fanno solo i grandi interpreti. La sua presenza in scena emoziona. Il nostro è stato subito un contatto da cuore a cuore.

Ci sarà l'annunciato Otello ancora a unirvi?

Credo, spero. Sarebbe un bel modo per festeggiare i venticinque anni del suo debutto italiano, avvenuto proprio in Arena. Proprio un bel giubileo! Se poi ci sarà anche Ahronovitch non ha grande importanza.

Maestro, è tempo di Cavalleria e Pagliacci...

Impugnerò la mia lunga bacchetta per dare voce e corpo a quei grandi contrasti, alle emozioni, alle sonorità. Sarà di certo un grande spettacolo, sempre che Dio lo voglia.

Vivere da musicista, ovvero?

Vivere nella gioia, parlare ogni giorno con Dio... ed essere pagato per farlo!

Dice Nietzsche: La vita senza la musica sarebbe un grave errore...

Anche la vita solo con la musica lo sarebbe. Ma stasera, stasera c'è solo la musica.



Bruna Baglioni, Aida 1995.

Bruna Baglioni

«Il mondo è governato dal denaro. Non contano le voci, contano i cachets!»

Il nome di Bruna Baglioni è noto a tutti gli amanti dell'opera. Romana di Frascati, dalla simpatia gorgogliante, sin dal '76 (e sino al 2001 con regia di Pizzi) la Baglioni è nome fisso dei festival areniani, protagonista di *Aida* nel ruolo di Amneris; ma è presente con assiduità anche nelle stagioni organizzate al Teatro Filarmonico dall'allora Ente Lirico. Ha cantato nei principali teatri del mondo, dalla Scala di Milano al Metropolitan di New York, dall'Opera di Vienna al Covent Garden di Londra. In Arena sarà anche Santuzza, Fenena, Azucena, Preziosilla, la principessa Eboli, Laura...

Ma per il mondo dei melomani non solo areniani, il mezzosoprano dal gran temperamento, algida e insieme vibrante, dalla eccellente luminosità vocale e dal timbro accattivante, sarà per sempre Amneris, ruolo che del resto l'ha resa famosa in tutto il mondo. Con lei come Amneris (con Fiorenza Cossotto e Jone Jori), i complessi dell'Arena presentano *Aida* a Luxor, l'antica Tebe, in prossimità del Grande tempio di Amon nel 1987. A Luxor Bruna Baglioni torna anche nel 1999.

Si dedica attualmente all'insegnamento della tecnica e dell'interpretazione del canto lirico con master class in tutto il mondo.

A noi piace richiamare alla memoria un'intervista che Bruna Baglioni ci concesse nel 1986 al suo debutto nel ruolo protagonista al Filarmonico in *Fedora* di Giordano per la regia di Giancarlo Cobelli, per subito dare il segno di come quel Teatro, gestito stagionalmente dall'Ente lirico areniano, sia

stato per anni un volano motore creativo di produzioni liriche (e sinfoniche) di raffinata qualità. Non è un'altra faccia della medaglia, ma la stessa se si pensa all'attività che orchestra, coro e corpo di ballo, tecnici e maestranze, reparto scenografico e sartorie hanno potuto realizzare ricavandone esperienze uniche e insostituibili, come avviene nei grandi teatri.

Come *Fedora* anche Bruna Baglioni debutta al Filarmonico nel ruolo della principessa russa la cui storia d'amore e di veleni viene trattata dal regista Cobelli rifiutandone l'idea veristica per celebrarne la figuratività straniante. Consapevole della difficoltà del ruolo, dopo essersi preparata per ben quattro anni, la Baglioni ogni sera si gode il meritato trionfo, un momento davvero magico, come mille recite di *Aida* forse mai le hanno regalato. Scrive Paolo Coelho: «Tutti i giorni, con il sole Dio ci concede un momento in cui è possibile cambiare ciò che ci rende infelici. L'istante magico, quel momento in cui un "sì" o un "no" può cambiare tutta la nostra esistenza, un momento in cui tutta la forza delle stelle ci pervade e ci consente di fare miracoli.»

Felice di questo debutto?

Strafelice! Pur controllandomi con grande calcolo e freddezza, do l'anima ogni sera. L'opera non si dava da molti anni, tutti gli occhi sono puntati su di me...Non potevo sbagliare.

Fra le protagoniste del passato vi sono nomi quali Carelli, Burzio, Poli, Randaccio, la Bellincioni, Duse della lirica, come la definì Massenet...

E vuole che io non senta la responsabilità del ruolo! Ma attenzione a non mitizzare sempre e comunque il passato, a dire che ieri si cantava meglio di oggi.

Non è così?

No, non è sempre così.

La critica ha applaudito la sua interpretazione...

E meno male. Noi cantanti siamo come dei bimbi: se una critica è cattiva, stiamo male per giorni e giorni. Sa, *Fedora* non è *Amneris* per cui ci si mette lì e si canta.

Bruna Baglioni che sminuisce il ruolo di Amneris!

Per carità! Lunga vita ad Amneris, il ruolo più pesante e impegnativo per un mezzosoprano. Ma Fedora sta in scena dall'inizio alla fine dell'opera, e bisogna dare tutto.

La recitarono anche Duse e Bernhardt... Lei si sente attrice?

Sin da bimba, quando in famiglia si organizzavano le solite recite da giardino. Per la verità, non avrei mai pensato di diventare una cantante, mentre attrice sì, mi è sempre piaciuto. *Quando e come si è avvicinata al canto?*

Nella famiglia di papà tutti avevano una bella voce, lui stesso aveva una splendida voce tenorile. Fu papà a spingermi allo studio del canto.

Il debutto?

A Spoleto, allo Sperimentale, e poi nel *Boris* al Festival dei Due Mondi. Era il 1971. Nel '73 già interpretavo da protagonista *La Favorita*. Non ho fatto molta gavetta.

Si sente una primadonna?

Lo sono, una delle prime, anche se non mi atteggiavo a diva. Una sensazione bellissima.

Domanda cattiva: cosa pensa della Cossotto?

È una grande cantante. Ma non mi chieda altro, per favore. *Nessun complesso di... esserle seconda?*

Nessuno, assolutamente. E poi, seconda a chi?

Se dovesse definirsi come artista?

Sono una tutto professionismo. Il teatro ha oggi bisogno di professionisti, non di meteore che fanno rumore... soprattutto quando cadono.

Pensa di conoscere i suoi limiti?

Conosco i miei mezzi. So dove posso e dove voglio arrivare. Ho una voce abbastanza facile, so di essere musicale. Voglio anche lavorare tra colleghi bravi e con registi che hanno qualcosa da insegnare.

Nell'ambiente si racconta della tal soprano che si presenta solo alla prova generale, del tal tenore che alterna una recita a Milano e una ad Amburgo la sera dopo... Non le pare che così non dovrebbe andare?

Tutti sappiamo che così non va, che non si dovrebbe... Ma le tentazioni sono tante, le proposte anche. Io, per esempio,

sto vivendo il mio momento migliore e non voglio sciuparlo. Voglio godermelo tutto, ho faticato troppo per giungere sino a qui. E allora, se ti propongono di cantare oggi a Verona e domani a Monaco, tu lo accetti e lo fai.

Gavazzeni ha una sua curiosa teoria: la crisi delle voci d'opera, sostiene il maestro, coincide con il declino dell'allattamento materno e l'avvento del frettoloso biberon! Lei che dice?

L'allusione mi pare chiara: Gavazzeni ci ricorda che un tempo si facevano i sacrifici pur di darsi una professionalità, e i passi si facevano uno dopo l'altro, attenti alla lunghezza della gamba.

Oggi invece?

Il mondo è governato dal denaro. È una vera e propria febbre dell'oro, una corsa. Non contano le voci, contano i *cachets*!

Per questo le vere voci vanno rarefacendosi?

Le voci si sarebbero... se solo sapessero governarsi, gestirsi con buonsenso.

I tenori sono pochi, i soprani drammatici pochissimi, i mezzosoprani zero...

Ma dove sono i giovani che si dedicano al canto? Me lo dica. Ma chi glielo fa fare, bisogna studiare per anni, in mano non si ha niente e, se va male, non sai cosa fare.

Lei ha saputo affermarsi...

Io sono testarda, molto testarda, e cocciuta, molto cocciuta. *E come donna, chi è Bruna Baglioni?*

In genere si risponde: sono una moglie felice e una madre serena. Solo che, nel mio caso, questa è la pura verità!

Il suo stile di vita?

La semplicità. La vita va vissuta, meglio se insieme a qualcuno.

Per un artista il primo prodotto della propria arte è la creazione della propria personalità...

Sarà. Per me, in questo momento, conta il successo, questo mio magico momento. E voglio godermelo proprio tutto. Ad Amneris piacendo.

Daniela Barcellona

«*Il mio cognome? È siciliano, dichiara la mia vera natura, che è solare!*»

Daniela Barcellona fa la sua comparsa in Arena nel 2001 nella *Messa da Requiem* diretta da Prêtre per poi appropriarsi di Amneris nell'*Aida* del Festival del centenario del 2013 per la regia della Fura dels Baus e per la direzione di Omer Meir Wellbe: strepitosa, passionale e dotata di tutta la forza vendicativa, la sua Amneris. Nel medesimo Festival è anche protagonista del *Requiem* diretto da Myung-Whun Chung, bella sinergica occasione tra il coro e l'orchestra veronesi e i colleghi del Teatro alla Fenice di Venezia. La Barcellona interpreta anche Azucena nel galà dedicato alla Trilogia Popolare di Verdi, *La Traviata*, *Rigoletto* e *Il Trovatore*.

Al Teatro Filarmonico era stata applaudita in *Italiana in Algeri* di Rossini quand'era all'inizio della sua sfolgorante carriera internazionale, che prende il via nel 1999 dal Festival di Pesaro quando interpreta il ruolo di Tancredi, direttore Gianluigi Gelmetti, per la regia, le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi.

Specialista del belcanto e del repertorio rossiniano serio, vicina anche al barocco, dopo anni di carriera schiettamente belcantistica (tanti Bellini e Donizetti, un pizzico di Mayr e di Meyerbeer, ma soprattutto Rossini a volontà), il mezzosoprano triestino ha allargato orizzonti e prospettive verso scritture più liriche e compositori più tardi, ed è ormai di casa anche nelle sue incursioni verdiane. Da alcuni anni infatti si dedica alla interpretazione di titoli verdiani e del grand-opéra francese, avendo debuttato come Didon ne *Les Troyens* di Hector Berlioz (uno dei suoi grandi ruoli, con Orfeo nell'opera



Daniela Barcellona, Aida 2013.

di Gluck), Amneris in *Aida* con la direzione di Maazel, Mrs. Quickly in *Falstaff* con la direzione di Daniel Harding, Eboli nel *Don Carlo* con la direzione di Nosedà, Clytemnestre in *Iphigénie en Aulide* di Gluck diretta da Muti alla Scala, dove sarà acclamata in molte altre importanti produzioni.

Di padre siciliano e madre triestina, occhioni neri che affondano in un viso sempre sorridente (un giorno senza sorriso è un giorno perso, dice Chaplin), Daniela Barcellona ha il carattere raggianti di chi cerca di ottenere l'approvazione degli altri agendo bene e mettendosi d'impegno, ben sapendo che la propria approvazione vale mille volte di più. Mi fa capire che la felicità significa meravigliarsi sempre e per tutto.

Triestina purosangue, con quel cognome?

Tradisce l'origine siciliana, vero? Ma dichiara la mia vera natura, che è solare!

Nascere a Trieste cosa significa?

È una città culturale e colta. Da noi si aprono sempre nuove librerie, un bel segno no?

Era anche la città dell'operetta...

E al Teatro Verdi io ho iniziato la mia attività, nell'operetta prima che nell'opera. Peccato che quel Festival non esista più. Lei non sa quante code ho fatto da bimba per entrare e assistere a quel mondo magico!

Avvicinata alla musica come e perché?

Dico sempre che, da bambina, ho incominciato prima a cantare che a parlare.

Ma lei voleva fare la pianista o sbaglio?

Studiavo pianoforte, sì, il canto era solo una passione. Il pianoforte mi entusiasmava e per un periodo ho anche sognato di diventare pianista.

È vero che è suo marito il primo insegnante?

Sì, Alessandro Vitiello, concertista e direttore d'orchestra. La nostra è una bella collaborazione che dura da anni. Il segreto? Tenere separata la vita privata da quella professionale, senza portare sul tavolo della cena i problemi di lavoro.

A proposito di famiglia, una rinuncia pesante quella di non volere figli?

Una rinuncia responsabile. Questa nostra carriera ti obbliga a doveri professionali che vanno rispettati. Decidere di avere un figlio significa essere prima di tutto una madre. È stata una grande rinuncia, ma ponderata.

Ricorda il primo ruolo cantato?

Un ruolo di Berlioz. Avevo una bellissima parrucca bionda che cadeva ai piedi!

Il personaggio oggi più amato?

Didon, un ruolo che mi va a pennello.

Da Rossini e dal repertorio belcantistico a Verdi. Perché?

Lo ha richiesto la maturità del fisico e della voce che cambia corposità con gli anni. Dico sempre che Rossini dal punto di vista fisico è un canto estremo, che ha bisogno di un fisico elastico. Oggi trovo molto più facile cantare Verdi. Mi stanca molto meno.

Pensa che un repertorio possa pregiudicare l'altro?

Nel mio caso non comporta nessun problema. Ho anzi quasi la sensazione che i repertori si aiutino. È poi l'interprete a dare il suo stile.

Oggi in Arena è Amneris. L'ultima grande in questo ruolo fu Dolora Zajick...

Ammiro la Zajick, un'artista di grande spessore. Ma la mia Amneris è molto diversa. Sotto alcuni aspetti la accosto a quella di Giulietta Simionato, molto belcantistica. Amneris, a livello sia di carattere che di scrittura musicale, era il sogno nel cassetto che coltivavo sin da quando ho incominciato ad amare l'opera.

«L'aborrita rivale a me sfuggia», canta Amneris...

Una delle frasi chiave dell'opera, dice tutto di quel suo carattere di donna, prima ancora che da principessa.

In Arena ha cantato anche Azucena, anche se in forma di concerto. Un anticipo?

Forse, più in là. Ho bisogno di maggiore maturità per affrontare Azucena, per meglio prenderne le distanze e non rimanere troppo coinvolta. Voglio studiarla a fondo per im-

parare a separarne il piano umano da quello interpretativo. È pericolosa!

Non le pare che i soprani stiano appropriandosi di molte parti appannaggio dei mezzosoprani?

Anch'io la penso così. Possono così furoreggiare trovando il facile plauso del pubblico. La conseguenza? Certi direttori d'orchestra, che non conoscono le differenze tra la corda del mezzosoprano e quella sopranile, pretendono da noi l'impossibile.

Essere un mezzosoprano, quali le difficoltà?

Una difficoltà enorme per mantenere la potenza del volume nel centro e il colore sia in basso che in alto. La voce è come una coperta, se tiri da una parte o dall'altra lasci scoperti o i piedi o la testa.

Con la dieta come la mettiamo? Si ricorda, il regista Pizzi, a Pesaro nel '99 per Tancredi, lamentò lei avesse qualche chilo di troppo...

Ma riuscii a calare dieci chili in un mese. Sarà stato lo stress! È giusto che i registi richiedano fisici adatti al ruolo, ma è pericoloso sacrificare la voce per il bell'aspetto. E badi bene, vale anche per i signori uomini! Si accontenta l'occhio, ma non l'orecchio.

Ma lei tiene al suo fisico...

Non si vede? Mi frega l'assaggiare ciò che cucino, quando sono a casa. Lei conosce gli gnocchi di patate col ragù? Un piatto triestino che le raccomando.

Teme sempre il palcoscenico?

Non come all'inizio di carriera, quando avevo le gambe che tremavano. Non riuscivo a stare in piedi, letteralmente! Tempo, studio ed esperienza mi hanno fatto capire che la paura dipende solo dall'impreparazione.

E allora, oggi?

La paura si trasforma in emozione, quella che dai a chi ti ascolta. È una sensazione chiara e concreta, e fa quasi piacere. *Le piace cantare e recitare insieme?*

Mi piace vivere sul palcoscenico una vita parallela. Là si può essere chi nella vita non si è, vivere passioni estreme, slanci d'amore, pensieri di morte e anche delittuosi.

La sua Amneris canta «Sacerdoti compiste un delitto»...

«Tigri infami di sangue assetate, voi la terra e i numi oltragate, voi punite chi colpe non ha.» Ecco il cuore straziato della mia Amneris!

Lei ha fatto anche molti ruoli en travesti...

Ed è stato affascinante esplorare la mia parte maschile, il modo di muoversi di un uomo, quali muscoli mette in azione, i pensieri che fa... Ma vuoi mettere, riconquistare la propria femminilità dopo anni in cui è stata repressa sotto drappi di eroi tragici!

Il rito scaramantico di cui non riesce a far senza?

Tengo lo spartito aperto in camerino sino a quando non vi rientro alla fine dell'opera. Poi lo chiudo. E, per incanto, torno me stessa.

Non avesse fatto la cantante?

Sarei stata una gran bella carabiniere, non le pare?

Maurice Béjart

*«Sono coreografo perché non so fare altro.
Per me danzare è un'arte, fare coreografia una vocazione.»*

L'anfiteatro areniano è sempre stato un luogo ideale per grandi spettacoli di balletto: i maggiori danzatori del mondo vi hanno trovato accoglienze strepitose, e così i coreografi, tra essi il più grande, Maurice Béjart, uno dei miti del nostro tempo, uomo di teatro straordinario, personalità affascinante e accattivante.

Nel '75 è storia la *Nona Sinfonia* di Beethoven che Béjart e il suo Ballet du XXème Siècle propongono: funestato alla "prima" da una pioggia scrosciante, in un'Arena stracolma il balletto prosegue e alla fine è il tripudio, con danzatori e spettatori che si applaudono a vicenda. Nel '77 ecco in prima mondiale *Spettacolo di Balletti* ovvero *Golestan*, *V come Verdi* e *Bolero*, così celebre che ormai dire Bolero di Ravel è scontato quanto dire Bolero di Béjart. Solista una straordinaria Carla Fracci, dirige Enrico De Mori. Il coreografo descrive così quella sua creazione: «Una melodia, simbolo femminile morbido e caldo, che si avvolge senza posa su se stessa, un ritmo maschile che va aumentando di volume e intensità, divora lo spazio inghiottendo infine la melodia.»

Dopo quelle esperienze areniane con la storica compagnia del Ballet du XXème Siècle, il Maurice Béjart è presente nel 1988 al Teatro Romano con il Béjart Ballet Lausanne da lui fondato nell'87. Il programma, eterogeneo e che abbraccia tutte le fasi creative del marsigliese, prevede *Hamlet* creato da Béjart per Baryshnikov su musica di Duke Ellington, *Patrice Chéreau* su musiche di Le Bars e Wagner, *Dionysos Suite* su musiche di Hadjidakis e *Cantata n. 106* sull'omonimo bra-



Maurice Béjart, 1977.

no di Bach, eseguita in prima nazionale. Béjart torna in riva all'Adige nel 1997 e nel 2002 con un programma che mette assieme il celeberrimo *L'uccello di fuoco*, un classico del '70 sempre di forte impatto, e *Enfant-roi*, una creazione del 2000 su musiche di Mozart e Le Bars.

Maurice Béjart scompare nel 2007.

Nel 1988, durante le prove al Teatro Romano – lui che segue il movimento dei suoi danzatori, commenta e sorride, lo sguardo lucido che volteggia – il grande Maurice Béjart ci concede tutto il tempo che serve per realizzare questa intervista in esclusiva.

Resistergli è difficile. C'è da chiedersi chi altri possieda la sua abilità di mago, di prestigiatore, di evocatore. E poi, perché resistergli? Col suo sguardo acuto e selettivo, gli occhi azzurri, la voce calda, se decidi di affrontarlo in un'intervista, ti inchioda su quel gradone infuocato. Ma ti regala anche una piacevole sensazione di tacito accordo, e hai subito la certezza che con lui, disponibile e simpaticissimo, puoi parlare di tutto, senza un attimo di noia né di imbarazzo.

Sessantunenne, Béjart parla come danzasse, con un linguaggio metaforico, ricco di pause ad effetto, evocativo, punteggiato di *arabesques* e *renversés*, proprio come quello usato in quei suoi storici balletti per i quali detesta la qualifica di “astratto” e per i quali ha sempre scelto grandi temi, vita e morte, guerra e rivoluzione, amore e bellezza, preferendo la sintesi all'analisi, riprodurre energie più che raccontare storie, mescolando spudorato autobiografismo e misticismo, classico e avanguardia, polimorfismo e teatro totale, Mishima con Molière, Malraux, Nietzsche e la Piaf.

È un geniale, gigantesco imbuto filtrante, come ha modo di definirlo Mario Pasi, dalla prodigiosa capacità di inventare e di ricredersi. Con la sua arte, una fusione tra la danza classica e i contemporanei, ci fa vivere i problemi, le ansie, i turbamenti e le gioie del nostro mondo e tempo, rimettendo ogni volta in gioco se stesso, la sua cultura e il suo passato, preda di nuove visioni e di diverse avventure culturali.

Per lui, genio vagabondo, nato a Marsiglia, educato alla danza a Parigi, adottato da Bruxelles, approdato a Losanna,

per lui, grande e scaltro magnetizzatore, profeta della danza contemporanea, ogni volta ricomincia un'avventura.

Da dove cominciare per tracciare un suo ritratto?

Credo di avere una sola faccia. Cominciamo da lì.

Béjart creatore di riti collettivi, innovatore, fenomeno sociale prima ancora che coreografo e ballerino... Come vede, sono molte le facce. Lei che dice?

Quelle sono solo definizioni di comodo, classificazioni. Quando si possiede la tecnica di un linguaggio, nel mio caso la danza, tutto ciò che si vuole dire lo si dice con quel linguaggio e non a parole.

Qualcuno ha anche detto che, mentre Diaghilev precedeva i tempi, Béjart li ha rifiutati. È d'accordo?

Hanno anche detto che ho inseguito e futato le mode. Ancora giudizi! Compito dell'artista è creare, evolvere, trasformare l'universo nel quale vive, senza mai guardarsi allo specchio.

Perché coreografo?

L'ha voluto il Cielo, e tutto ha complottato perché avvenisse.

La cronologia dei suoi balletti fa pensare a una serie di innamoramenti anche musicali: Boulez, Henry Wagner, Webern, Stravinsky, la musica popolare... Qual è il suo rapporto con la musica?

Quando iniziai la mia carriera, ho fatto conoscere la musica concreta, da tutti ignorata. Sono stato il primo a creare una serata Webern, il primo a incorporare il cinema nel balletto. Ricordo Jean Vilar, ne rimase folgorato. Sono anche stato il primo ad abbandonare l'orchestra per usare il nastro magnetico e il montaggio di effetti sonori. Altro che inseguitore di mode! Se c'è una danza contemporanea è grazie alle mode che ho lanciato io, altro che futato nell'aria!

Quale l'evoluzione del suo pensare e fare danza?

Sono coreografo perché non so fare altro. Per me danzare è un'arte, fare coreografia una vocazione, fare il mio mestiere una professione altamente specializzata.

Il suo stile di danza?

Esiste, visto che mi si copia e mi si imita. Si dice: Quello è un Béjart autentico, quello è un falso Béjart, come fossi Picasso. Il mio è uno stile vivente, che si rinnova, si trasforma, va in avanti e indietro, fa un passo di lato. Anche il mio stile è una danza.

Più la voglia di raccontare o di raccontarsi?

C'è differenza? Tutti si raccontano, anche un pittore che dipinge tre mele. Quando il grasso Flaubert ha scritto *Madame Bovary*, ha detto: «Bovary sono io!» Ci si racconta sempre, con più o meno abilità, con più o meno sottigliezza artistica.

Dove è andata la danza con Béjart?

Non lo si è visto? Allora ho sbagliato tutto.

Dove andrà la danza con Béjart?

Andrà dove vorrà. Non sono io che la guido. Diceva Jean Cocteau: «Visto che questi misteri superano la nostra comprensione, fingiamo di esserne gli organizzatori.»

Dicono lei non ami la giovane coreografia. È vero?

Amo la buona coreografia, nuova o vecchia che sia. E poi, cos'è la nuova coreografia? Vedo ballare zulu, cinesi, pelle-rosse... Vedo ballare bene e male. Dunque, non so proprio cosa sia la giovane coreografia.

Come vede la situazione della danza oggi in Europa?

In buona salute e, in ogni caso, meglio che in America. Il nostro problema è prendere coscienza del nostro valore, della nostra enorme ricchezza, e di smettere di pensare all'America come alla terra promessa. L'Europa è un centro di grandi Compagnie, di nuove creazioni. E il pubblico qui ama la danza, fenomeno ormai di massa.

Un coreografo deve essere stato ballerino?

Sarebbe meglio. La danza è un'arte di trasmissione. Per trasmettere un movimento, io lo mostro, la qualcosa è difficile se non si è danzato. Qualsiasi tecnica si utilizzi, nella danza ci sono parametri tecnici che non si possono dimenticare. Sì, se uno è stato ballerino, può meglio intendere l'arte coreografica.

Béjart che tipo di ballerino è stato?

Non mi ricordo, è accaduto tanto tempo fa. Si può essere cattivi ballerini e diventare eccellenti coreografi. Può essere stato il mio caso.

È vero che con i suoi danzatori è molto possessivo e anche vendicativo?

Vendicativo? Per niente! Chiedetelo a loro. Possessivo? Per forza, come può esserlo un padre. Dei figli vogliamo tutti la felicità, e la si insegue ognuno alla propria maniera.

Alcuni suoi fedelissimi l'hanno ora abbandonato...

Sono partiti, sì. È sempre stato così. La lista dei figli prodighi è ormai lunga. Almeno quindici miei ballerini sono oggi grandi direttori. È un'evoluzione naturale, esattamente come quando dall'infanzia si passa al matrimonio e ci si forma poi una nuova famiglia. No, non è un tradimento, ma una continuità di sangue.

La regia d'opera la interessa ancora?

È stata una mia passione. Ma, dato che nessuno più compone opere degne di questo nome, mi stancherei a girare sempre attorno a *Traviata*, *Maestri cantori* e *Aida*! Mi creda, si stancherebbe anche lei.

Le offrissero l'Arena?

Quando un grande compositore creerà una nuova opera, sarò lieto di metterla in scena. In Arena ancora meglio, se qualcuno mi chiederà di farlo.

Ricordando suo padre, ex operaio e posteggiatore, e poi famoso filosofo?

Ricordo un uomo che si è fatto da sé, un esempio per me, un monumento.

Questa sua storia, questa sua vita: quale l'insegnamento?

Si vive, e basta, alla giornata. Si lavora, si creano dei balletti che possono funzionare o fallire. Da quell'esito positivo o negativo si fa esperienza e si impara.

Ha fatto molti viaggi, veri e immaginari. Cosa ne ha ricavato?

Ogni esperienza è un'esperienza solitaria, nuova, che rimette ogni volta tutto in gioco. Oggi sono ancora uno studente, come lo ero a vent'anni. So di dover imparare il mio lavoro facendolo, e continuo a fare esperienze di vita.

Oggi è a Losanna, domani?

Non importa il domani. Ho sempre vissuto il presente, con enorme intensità. Il presente è per me la creazione di quel momento. Non mi importa del domani.

Chi è dunque oggi Maurice Béjart?

Un artista che si rinnova nella continua ricerca. È questa ricerca lo scopo della mia vita. Sono un pellegrino del mondo, che esplora là dove c'è luce, fuori e dentro di me.



Carlo Bergonzi, Aida 1971.

Carlo Bergonzi

«Il melodramma non ha bisogno di politici, ma di uomini di teatro.»

È della schiera dei mitizzabili, una carriera la sua tra le più limpide della storia del melodramma. Alfiere del canto all'italiana, tenore verdiano per eccellenza in cui l'assolutezza del canto si unisce allo straordinario mestiere, l'intonazione inossidabile, Carlo Bergonzi (1924-2014) è cresciuto nella terra di Verdi per presto arrivare alla celebrità mondiale legando il suo nome ai massimi teatri.

Attentissimo allo stile e al fraseggio, versatile, dotato di voce ben timbrata e di rilevante personalità artistica, il glorioso tenore dal buon ceppo parmigiano ha sfatato la leggenda che vuole una vita breve per le ugole d'oro. Nato a Vidalenzo, a cinque chilometri da Busseto, da padre casaro, Bergonzi debutta come Figaro (e quindi da baritono leggero) nel '47 in un teatro parrocchiale in provincia di Milano. Il 3 maggio del 2000, alla Carnegie Hall di New York, affronta per la prima volta il ruolo di Otello; ma al termine del secondo atto un'indisposizione lo costringe ad abbandonare la scena. Da allora, a parte sporadiche esibizioni, si dedica all'insegnamento.

Con alle spalle una gloriosa carriera la cui durata ha del miracoloso, maestro di canto eccezionale e conoscitore perfetto della tecnica vocale, a differenza di molti colleghi Bergonzi ha saputo essere anche un docente per molti giovani privilegiati allievi che, per imparare lo stile e l'arte della scuola italiana, sono venuti ai suoi seminari anche da oltreoceano.

In Arena debutta nel '58 con Radames ed è presente sino al '75. Pur non essendo dotato di voce potente, si racconta sia stato uno dei pochissimi cantanti che si potevano udire

all'esterno del grande anfiteatro grazie a un'emissione perfettamente impostata. In Arena ha interpretato tutti i grandi ruoli verdiani: Radames, Manrico, Riccardo, Alfredo, *Messa di Requiem* e Alvaro, ruolo col quale si congeda dal pubblico dell'anfiteatro romano.

Carlo Bergonzi torna nel grande teatro veronese nel 1990 per un concerto in memoria di Beniamino Gigli a cent'anni dalla sua nascita, con la partecipazione di sedici tenori; suo l'onore di chiudere la serata. In questa irripetibile opportunità, lo abbiamo incontrato. Arrotondato come deve essere un buon commendatore, il volto furbo e il sorriso dei semplici, ci parla della carriera e ci dice le sue verità, in una pastosa dizione emiliana.

Il suo ricordo di Gigli?

Con Gigli ho avuto l'onore di cantare da baritono, nel '48, all'inizio di carriera, a Ferrara, in *Elisir d'amore* e in *Bohème*. Fu uno dei più grandi, come belcantista e come fine dicitore. Gigli ha creato uno stile, proseguito sino ai nostri giorni. *Oggi di veramente grandi siete rimasti in pochi...*

Dica pure pochissimi. Pensi che quando ho debuttato io da tenore, nel '51 a Bari in *Andrea Chénier*, nel mondo eravamo in duecento tenori e tutti validi. Oggi invece...

Ricorda il suo primo successo?

Quella sera stessa, il 12 gennaio 1951, al Petruzzelli, tre mesi dopo il mio passaggio da baritono a tenore.

Da baritono come si scoprì tenore?

Una sera del '50, pensi lo ricordo ancora. Ero in camerino e feci il più bel do della mia carriera!

Quel do di petto diventato il banco di prova dei grandi...

Un do di petto non fa un interprete né fa un tenore.

La più grande soddisfazione?

Quando nel '56 entrai al Metropolitan inaugurando con *Trovatore*. Una serata memorabile. Da allora divenni un beniamino del pubblico newyorkese. Fu grazie all'interessamento di Mario Del Monaco che arrivò al Met... Mi fece fare una recita di *Aida*. Assisteva alle prove al pianoforte e

si prestava perfino a truccarmi. Il New York Times scrisse: «Forse è arrivato il Radames che sognava Verdi». A distanza di pochi giorni interpretavo Manrico.

Il mito ottocentesco del tenore è in fase calante?

Niente campioni, solo buoni o cattivi epigoni. La stagione dei capiscuola, dei Schipa, Lauri Volpi e Gigli, è finita. E all'orizzonte non ne vedo.

I giovani sanno valersi di una buona preparazione tecnica?

Non sanno respirare, ecco il loro problema. Non ce n'è uno che sappia respirare con il diaframma, come si deve fare. *Perché in campo femminile non sembra esistere scarsità di talenti?*

La voce del tenore è più delicata, la si deve curare con lo studio e con il sacrificio, tutte virtù oggi sparite. Oggi si vuole studiare poco, debuttare subito e guadagnare tanto!

Il più grande oggi?

Pavarotti, un tenore che riempie l'Arena... cantando come un Dio! Tenetelo d'occhio, farà la storia anche di questo anfiteatro.

Il tenore, come noi lo consideriamo, è un'invenzione dell'Ottocento, il personaggio romantico per eccellenza, l'ardimentoso Radames, l'infelice Florestano...

O il proscritto Manrico. L'eroe in senso assoluto. Ma può essere anche un eroe ingenuo, stolido, poco sveglio. Sapesse quanti ne conosco io...

I critici la paragonano a Pertile, Anselmi, lo stesso Gigli, per la sua fluidità di suono, la sicurezza di accento, la varietà dei colori. Lei quali doti si riconosce?

Sono un autodidatta, che studia oggi come ieri, senza aver smesso mai. Mi riconosco in Caruso, per quella sua voce particolare e per la sua impostazione naturale.

Sa di essere un grande?

So di essere al servizio dell'autore, di Verdi soprattutto. Ci nutriamo di lui come del pane, dice il poeta. Verdi detestava il mestiere e venerava l'arte... Oggi morirebbe per la rabbia! *Foste stati contemporanei?*

Sarebbe stato amore a prima vista, con buona pace di mia moglie.

Dicono Verdi fosse uomo attento al denaro...

Anche in ciò ci assomigliamo. Lo dico sottovoce, anch'io ho la mia campagna!

Verdi parlava più volentieri con le donne che con gli uomini...

Anche Bergonzi, e credo anche lei, no? E sa un'altra nostra somiglianza? Anch'io come Verdi sono morbosamente sensibile alle critiche.

Il segreto della sua inesausta vitalità canora?

Non aver mai forzato la voce cantando il repertorio adatto. La prossima stagione farò a New York *I Lombardi*.

Quale il primo insegnamento impartito ai giovani?

Saper scegliere il repertorio. Ma vede, il problema è che sono spesso i teatri che non sanno scegliere il repertorio per cui al tenore lirico fanno fare il drammatico, obbligandolo così a forzare la voce. Un danno enorme!

Dell'Arena quali ricordi conserva?

Mille, e tutti straordinari. Quei bis per *Di quella pira* o per *Cielo e mar...* Se penso al mio passato, sino all'ultima opera cantata in Arena nel '75, *La forza del destino*, concludo che l'Arena mi ha dato le più grandi soddisfazioni della mia carriera. L'emozione che mi ha dato il pubblico areniano lo porterò con me anche oltretomba.

E intanto che dire della situazione lirica in Italia? Debiti, politica miope, Conservatori che non formano, programmazioni difficili, scuole di canto sparite... Cosa ci si può attendere?

Buio, molto buio. La colpa? Dei politici. Il melodramma non ha bisogno di politici, ma di uomini di teatro.

Come il compianto Carlo Alberto Cappelli, Sovrintendente mai dimenticato dell'Ente lirico Arena di Verona?

Un grande uomo di teatro, forse l'ultimo. Conosceva le voci, sapeva scegliere il repertorio e, soprattutto, sapeva incoraggiare chi lo meritava. Con lui bastava una stretta di mano per firmare un contratto.

Cosa ritiene più triste nella vita?

Invecchiare è triste! Ma ho una gran consolazione: aver cantato con gli ultimi grandi, direttori e colleghi, come Gigli appunto, e aver cantato ancora quando il canto era canto e l'arte era arte.

Luciano Berio

«I teatri dovrebbero non dipendere dalle sovvenzioni e diventare autonomi.»

Ha appena conquistato Berlino e Lipsia in tournée con l'orchestra del Maggio musicale; un suo concerto di composizioni e trascrizioni ha trionfato a Bonn; la Royal Academy of Music di Londra gli ha dedicato un festival, mentre al Covent Garden si mette in scena il suo *Un re in ascolto*. Si è alla fine degli anni '80. Il maestro Luciano Berio (1925-2003) – di madre veronese, grande prestigiatore del fatto musicale, che ha finito per imporsi, tra mille contraddizioni, anche al di là della cerchia di iniziati alla musica contemporanea – ha un'attività incessante e feconda, sempre al servizio di un impareggiabile artigianato compositivo. Il grande affabulatore ligure appartiene ormai, lo dice «Le Figaro», alla corte degli eletti, collegati direttamente alla sacralità dell'atto musicale e teatrale.

Le sue composizioni, *Trionfi*, *La vera storia*, *Coro*, *Sequenze*, *Chemins*, *Opera* e *Un re in ascolto*, rappresentano dei punti fermi nella storia della musica contemporanea, là dove per musica si intende il linguaggio dei linguaggi, un materiale così disparato da non escludere folklore e canzoni dei Beatles. Gli studiosi che ne hanno seguito l'attività creativa, dal collage emozionante di parole, voci e suoni alle abili costruzioni teatrali, lo diagnosticano manipolatore sommo, avidissimo di esperienze da catturare per farne musica, recuperando il fatto immediato, tutto ingerendo, inglobando, assimilando, per trovare una forma universale per i mille linguaggi che sono in noi e fuori di noi.

Il talento del maestro conferma, ogni volta che nasce una



Luciano Berio.

nuova produzione, la sua straordinaria capacità di sintesi tra gli stilemi più arditi dell'avanguardia radicale e il rigore stilistico di una scrittura comunque libera, immaginifica e sapiente. Ma Berio è anche un irraggiungibile uomo di mondo, un vitalistico operatore culturale oltre che un grande accumulatore di affetti e di matrimoni.

Diceva di lui Cathy Berberian, che gli fu moglie e fantasiosa interprete: «Luciano è un genio. Ha l'orecchio interno del musicista, la voglia di mettere tutto insieme e di ricominciare ogni volta tutto come fosse tutto nuovo.»

Berio avrebbe dovuto approdare in Arena per mettere in funzione un sistema digitale che controllasse il suono nell'immenso spazio dell'anfiteatro. Ma la cosa fu sospesa, solo rinviata, si disse. Nello stesso periodo (si è nei primi anni Novanta) ecco il maestro proporre musiche sue, di Maderna e Donatoni nell'ambito del Maggio della Musica contemporanea, rassegna di grande prestigio promossa in quegli anni dall'Ente lirico Arena di Verona al Teatro Filarmonico.

Maestro Berio, cosa crede di rappresentare per la musica contemporanea?

Appartengo ad una generazione di musicisti nata, cresciuta e che ha preso coscienza di sé dopo le rovine della guerra. Una generazione che era ed è molto motivata, quella che in questo secolo sotto il profilo musicale ha costruito di più.

Ricordando gli anni Cinquanta e il fervore degli inizi?

Risento quel sentimento di comunità, di comunione ideale con altri musicisti, Maderna, Boulez, Stockhausen... Sentivamo come una chiamata, il dovere di fare qualcosa che era necessario fare, per la musica.

Da dove nasceva la vostra rottura con chi vi precedeva? Perché quel certo risentimento? Quali gli errori secondo voi da spazzar via?

La visione provinciale del fatto musicale, questo infastidiva. L'Italia è stata per anni bloccata nel suo sviluppo musicale dalla preponderante attività operistica. A questo disastro

avete contribuito anche voi, con la vostra Arena! Ma nell'Ottocento l'Italia era tutta un'Arena, gonfia di melodramma. Ora, quella grande attività ha rallentato il flusso del pensiero musicale. Solo dopo la guerra ci si è aperti alla cultura musicale europea che pure ci appartiene. Scoprii allora musicisti come Bartok, Stravinsky, Weber, Schönberg e Berg, le radici musicali che mi erano state sottratte.

E allora?

Quella scoperta mi ha riempito di rabbia e di risentimento. Ho dovuto reagire, per riappropriarmi di ciò che mi era stato tolto. Si era nel '45. Oggi rispetto a ieri il panorama è molto diversificato. Ci sono grossi cambiamenti in atto, qualcosa di nuovo si sta preparando, un po' come allora, al tempo dei miei inizi.

Molti suoi compagni di viaggio se ne sono andati, Buñuel, la Berberian, Calvino...

Punti di riferimento, persone che in me sono vive. Tutti dobbiamo loro qualcosa.

I suoi maestri spirituali?

Penso la musica come una professione, una cosa concreta. L'elemento spirituale lo si matura dentro di noi... La storia della musica è piena di artisti che hanno portato la loro arte a dimensioni altissime pur partendo da maestri poco "spirituali". Il caso più clamoroso fu Mozart, con quel padre così rigoroso e concreto.

Lei come cominciò a far musica?

In famiglia. Mio padre e mio nonno erano musicisti. Sono nato con la musica.

Le esperienze più significative del suo far musica?

Non posso citarne una al posto di un'altra. Vedo le cose come un processo, non come una catena, una collezione di eventi. L'opera musicale fa sempre parte di un percorso.

Quali comunque i punti fissi, dietro e davanti?

Nessuno. Il nostro rapporto col passato cambia continuamente, si modifica. Il domani ci fa scoprire sempre qualcosa di nuovo, di bello e di interessante. Se si sa vedere.

Ha fiducia nei giovani?

Hanno una vita non facile. Sono investiti da novità tecnologiche che non sanno controllare. Se resistono a questo impatto potranno inventare qualcosa di nuovo.

Sempre severo verso le sue scelte Luciano Berio?

Inevitabilmente. Oggi controllo un campo vasto di esperienze, devo fare sintesi, dare ordine ai miei rapporti col mondo musicale. Devo essere rigoroso ed esigente.

L'opera contemporanea continua ad avere in Italia vita difficile. Perché?

Molti teatri, per come sono strutturati, sono in passivo. In questo contesto l'opera contemporanea ha per forza vita difficile.

La soluzione?

Non dipendere dalle sovvenzioni ministeriali, diventare autonomi, come in America dove si vive di soli incassi, sponsor e merchandising.

C'è sempre dietro l'angolo di quinta o là nel loggione il pericolo del "Viva Verdi"?

No, non più. L'errore che molti teatri fanno oggi è quello di dedicarsi alla necrofilia, tirando fuori dai sepolcri operette mancate, nell'illusione di fare qualcosa di diverso.

Qualcuno ha definito certi concerti di musica contemporanea autentiche spedizioni punitive...

Può capitare. Se poi si è prevenuti o in malafede... Anche tra quelle esperienze punitive c'è comunque qualcosa di interessante per chi voglia vedere e sappia ascoltare, per chi è interessato alla musica come fenomeno globale. Essere intolleranti porta a essere miopi e intransigenti.

Tenendo conto dell'accelerazione affannosa che ha caratterizzato il progresso delle tecniche compositive, cosa resta da fare ancora alla musica?

Deve guardare ai suoi rapporti con l'esterno anche in termini di consumo musicale, esplorare spazi diversi da quelli ufficiali. Lo spazio dell'Arena di Verona, ad esempio, uno spazio che mi affascina. Spero di poterlo "abitare" presto.

La musica del nostro tempo, dice Franco Donatoni, è un labirinto dove si perde solo chi voglia uscirne.

Una delle tante frasi paradossali e attraenti del mio amico

Franco. Spero proprio che così non sia. Spero che la musica, tutta la musica, sia patrimonio di tutti.

Sta di fatto che l'avanguardia è ancora considerata con diffidenza da pubblico e da addetti ai lavori. I giovani intanto riscoprono classici e musica medievale!

La ricerca è fondamentale nei processi di rinnovamento, altrimenti si muore, nella musica come in tutte le arti, d'avanguardia o no che siano.

Spesso la musica contemporanea è solo un bel gioco di provocazioni...

Duchamp mise un orinale in un museo per provocare una reazione. Ed era giusto lo facesse.

Nato per fare cosa? L'ha infine capito?

Per pensare e fare musica, inequivocabilmente.

La musica è anche un segno della storia, fervido e preoccupante, dissociato, pieno di pulsioni e difficile da interpretare. Lei musicista in quale rapporto è con la storia?

Tutto il mio essere e operare sono nella storia, intesa come processo e non come cristallizzazione di fatti e di eventi. Bisognerebbe essere ignari o ignavi per essere o sentirsi staccati dalla storia.

Conserva ritagli di giornale su di sé?

Per carità! Ci sono Fondazioni che raccolgono tutto quanto mi riguarda. La cosa dovrebbe inorgogliarmi e invece mi fa sentire pronto per diventare un museo.

Se dico Luigi Nono, cosa mi risponde?

Non rispondo. Perché dovrei?

Se dico Bussotti?

Addirittura non sento. Non ho proprio sentito!

Mi consiglia di invitare un'amica ad un concerto di Stockhausen?

Stockhausen fa cose interessanti, visionarie. Forse la loro sede più opportuna non è il teatro. Ma, se quell'amica è una vera amica, potrà benissimo sopportarlo.

Se i posteri avranno voglia di studiarci, la musica del nostro tempo come sarà catalogata?

Dipende da come, nel frattempo, la musica sarà riuscita a trasformare i modi del suo ascolto. Dipende anche da chi saranno i nostri posteri.

Cos'è la musica? L'ha infine capito?

Cercare di definire la musica è un po' come cercare di definire la poesia: si tratta cioè di un'operazione impossibile. La musica è tutto quello che si ascolta con l'intenzione di ascoltare musica.

Marshall McLuhan dice che in principio Dio non era Verbo ma Suono...

Suono o Verbo che sia stato, Dio è e sarà sempre, in eterno. Come la musica.



Andrea Bocelli, La Vedova allegra 1999.

Andrea Bocelli

«Lo star system? Te lo creano addosso, anche contro la tua volontà.»

Il debutto di Andrea Bocelli in Arena non fu propriamente un successo, anzi! «Famiglia Cristiana» non ha dubbi: all'Arena di Verona hanno "assassinato" la *Vedova allegra*, scrive il settimanale nel recensire l'operetta di Lehar andata in scena con Bocelli, Fabrizio Frizzi e Cecilia Gasdia, orchestrata dal regista Beni Montresor e da Anton Guadagno. A proposito di Bocelli si legge: «...scritturato come Conte Danilo, ma messo fuori gioco da un problema muscolare, non ha voluto mancare alla kermesse. Il tenore balbetta *La donna è mobile*, *Tu che m'hai preso il cor* e *Libiam, libiamo*.»

Siamo nel '99 e Bocelli corona il suo sogno di interpretare un'opera nel regno della lirica come ospite, in una incongrua finzione narrativa che gli permette di interpretare quelle tre arie d'opera avulse dal libretto. Subito dopo l'esibizione dichiara: «Ero angosciato come mi accade sempre prima di salire sul palco, ma il pubblico mi ha sollevato» e sorridente si presta agli scatti dei fotografi.

È quello l'ultimo episodio della lunga *querelle* che accompagnava ogni nuova prova lirica di Bocelli, capace di riempire le arene (erano in 15 mila ad ascoltarlo) e di vendere milioni di dischi, ma stroncato dalla critica operistica poco indulgente nei suoi confronti. Andrea Bocelli è il più discusso e amato tenore del momento: non gli si perdona di saper coniugare i primi successi nel campo della musica leggera a quelli nel mondo della lirica. Ma il pubblico è dalla sua parte e lo sarà sempre. Senza alcun dubbio è lui la stella del nuovo millennio, la vera novità in un mondo, quello lirico, che

indugia nel suo passato quasi per paura di dover prematuramente morire.

Ed ecco Bocelli nel 2001 inaugurare la stagione lirica della Fondazione Arena al Filarmonico, protagonista de *L'Amico Fritz* di Mascagni diretto da Steven Mercurio, impianto registico di Marco Gandini, con Cecilia Gasdia acclamata Suzel.

Per Bocelli è il debutto, anche se ormai buona parte della sua attività discografica è dedicata al repertorio classico e operistico. Il «Giornale della Musica» lo giudica «un po' incolore e vocalmente contenuto». Andrea ha appena pubblicato *Bohème* per la direzione di Zubin Mehta e al proposito il suo grande maestro Franco Corelli dichiara: «Andrea è un tenore lirico con una voce di rara bellezza, il suo senso del romanticismo e della melodia esalta l'essenza stessa del Rodolfo bohémien.» Vai a capire!

Nel 2009 Bocelli apre la stagione artistica invernale della Fondazione Arena al Filarmonico con un concerto che prevede musiche di Berlioz, Brahms e Puccini per la direzione dello statunitense Eugene Kohn. «Sono una persona religiosa – sottolinea nell'incontro con la stampa – e come tenore amo la musica sacra, quindi è per me un onore cantare per la terza volta la *Messa di Gloria* di Puccini.»

Nel 2013 festeggia i 100 anni d'opera in Arena e il suo immenso patrimonio di storie ed emozioni in un cast che avrebbe potuto essere stellare se Josè Carreras non fosse stato trattenuto da un grave problema familiare. Così sono Plácido Domingo e Andrea Bocelli, senza quel prezioso tassello d'un trio ricostituito, a festeggiare l'opera e omaggiare il vero grande assente, Luciano Pavarotti, così celebrando anche il bicentenario della nascita di Verdi. Un evento unico, in una notte stellata dedicata interamente al melodramma e a quelle straordinarie arie e romanze che ne hanno creato il mito. Bocelli apre la serata con *E lucevan le stelle* dalla *Tosca*.

In Arena Bocelli negli anni è ospite in galà, spettacoli pop e special televisivi. Cieco per una pallonata che trasformò un glaucoma nel buio totale, la musica come unica consolazione che lo consegna alla storia come il tenore più amato, Andrea Bocelli è la voce tenorile italiana per eccellenza, la più osan-

nata nel mondo degli ultimi anni, un divo anche da canzonetta, dai puristi sempre giudicato in prestito al belcanto.

Lui, cresciuto nella campagna toscana, gettatosi nel mondo sapendolo un teatro e osando essere in quel mondo comunque se stesso, lui prosegue per la sua strada, per nulla insofferente, convinto che quella sua voce sia un dono di Dio. E dichiara: «C'è musica classica talmente bella da diventare popolare e leggera, e c'è musica leggera talmente bella da diventare classica. Quando la musica è bella, è bella e basta.»

Oggi Bocelli è anche la sua Fondazione, nata per aiutare persone in difficoltà a causa di malattie, condizioni di povertà e di emarginazione sociale. «È per fede nell'amore e nella giustizia – dice – che siamo chiamati a costruire un mondo migliore di quello che abbiamo trovato, chiamati a restituire al mondo ciò che di buono abbiamo avuto.» Per lui ha significato combattere la battaglia più ardua che si potesse combattere; e significa non smettere mai di lottare. Non essere altro se non te stesso, quando il mondo fa del suo meglio per renderti un altro, consiglia il saggio. E i critici musicali? Diceva Pavarotti: «Chi sa fare la musica la fa, chi la sa fare meno la insegna, chi la sa fare così così la critica.»

A noi piace ricordare e rivedere Andrea Bocelli in camerino con la madre Edi, preoccupato ma felice per la *Messa da Requiem* di Verdi (un debutto, avendone solo realizzata l'incisione discografica), l'evento che nel 2000 vede il tenore pisano atteso protagonista in Arena, per la direzione di Lorin Maazel, insieme a Roberto Scandiuzzi, Fiorenza Cedolins e Luciana D'Intino. Mentre dall'altoparlante irrompe un primo segnale del «Si è di scena», oltre la porta di legno del camerino alla fine del budello sopraelevato che si fa strada nella pietra, rompendo il silenzio che già allora si imponeva prima di cantare, ci concede l'intervista che segue. Alla fine dell'evento dirà: «È stata una recita che non potrò mai dimenticare per l'affetto dimostrato dal pubblico che mi ha alleviato il dolore per la morte di mio padre, avvenuta pochi mesi fa.»

Come vive questo suo ritorno in Arena?

Con emozione e con la giusta preoccupazione. L'Arena è un teatro all'aperto tutto particolare e il *Requiem* è uno spartito complicato in cui le sonorità orchestrali sono molto forti. Ma la vita è una prova continua e ai famosi esami che non finiscono mai bisogna pur abituarsi, se decidi di fare questo mestiere.

Dal punto di vista del tenore, quali le difficoltà?

Di intonazione. Ripeto, si tratta di uno spartito complicato per via dei molti concertati e dei molti momenti a cappella. *C'è poi quel* Ingemisco *molto atteso...*

Un'aria difficile, con un sì bemolle finale da brividi!
Melodie che ti fanno sentire qualcosa di più di un cantante lirico?

Che ti obbligano a essere un interprete, come si dovrebbe essere sempre, nei confronti di qualunque autore.

Verdi e Bocelli, che tipo di binomio?

Antico e sempre nuovo. Verdi è autore che ti insegna il canto e ti consente di imparare sempre qualcosa che non conoscevi.

L'uomo verdiano ha scarsa familiarità con gli argomenti di fede. E Bocelli?

Sono un credente convinto, ma non un bigotto. Sono credente anche filosoficamente poiché non credo al caso. E man mano che vivo, sperimento giorno dopo giorno che la casualità non esiste. E la mia fede si rinforza.

Qual è secondo lei il rapporto tra musica e spirito?

Mi piace ricordare una frase di Catone: «Non fate ascoltare la musica ai soldati, perché passerà loro la voglia di combattere.» La musica sacra conduce l'animo in una direzione alta. Ci sono pagine straordinarie scritte da Mozart, Beethoven, Puccini, e c'è questo *Requiem* di Verdi.

Cantare può essere una forma di preghiera?

Interpretare il repertorio sacro per me è una forma di preghiera. Quando canto un brano sacro, lo faccio con lo spirito della preghiera. Ma anche il canto laico è comunque un'orazione. Lo dice pure Sant'Agostino: «Chi canta prega due volte.»

La musica anche come cura dell'anima?

Sin da piccolo. Bastava un giradischi a rendermi sereno. Tutta l'arte è voce dell'anima.

Fa qualche rito scaramantico prima di salire sul palco?

Non credo a questo genere di cose.

Come passano intanto gli anni?

Sono duri, intensi, difficili.

E quei problemini col fisco?

Non mescoliamo il sacro col profano.

Il vero problema?

Gestire una carriera come la mia e gestire insieme la vita privata. Serve trovare il giusto equilibrio, tra lavoro e famiglia, in pace con la tua interiorità. Non è semplice.

Si sente comunque un privilegiato?

Credo di aver ricevuto un dono dal cielo. Solo la tecnica si impara, il talento no.

La scoperta di quel dono ricevuto?

Una esibizione nel salone di un collegio a Reggio Emilia. Ero ragazzo. Inizio a cantare e in pochi secondi i miei compagni di scuola fanno silenzio fino a quando nella stanza non vola una mosca! Quel silenzio mi ha cambiato la vita.

Come cura la voce?

Studiando, indagando questo mio strumento per scoprire risorse ancora inesprese.

La voce che sale, sempre una sfida?

Una sfida sì, sempre calcolata.

Prima del palco sempre tanta paura?

Sempre troppa, un limite. La paura toglie il respiro e diventa un nemico in più da sconfiggere quando sei in scena.

Sa di essere il numero uno al mondo?

In arte non esiste il primato, poco credibile persino nello sport.

Se parliamo in termine di vendite discografiche?

È questione di marketing. Ciò che conta è ricambiare il grande affetto del pubblico.

Se pensa a quando cantava in un piano bar?

Per 30 mila lire a esibizione! Lavoravo sei sere alla settima-

na e cantavo di tutto, da Sinatra a Battisti. Alle mie spalle una fidanzatina mi suggeriva le parole che spesso dimenticavo.

Se dico Luciano Pavarotti?

Un amico, un maestro. Ogni incontro è un'occasione per rubargli qualche segreto. Non so come faccia ad agganciare certi acuti senza scomporsi, senza tradire la fatica!

Esiste lo star system nel mondo lirico?

Sì, e serve per creare il personaggio. Te lo creano addosso, anche contro la tua volontà. Ma non ci puoi fare niente se non gestirlo tentando di rimanere te stesso.

Il far musica nel mondo?

Come in Italia, con le stesse regole. Il mondo è piccolo, un villaggio globale.

Non tutti i critici musicali sembrano amarla...

Ognuno ha i propri gusti. Io amo Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Verdi... Sono nelle mie corde, mi sono vicini. Ebbene, non è detto che tutti amino questi stessi autori. Capisce? Diciamo allora che è una questione di gusti. E poi a questo mondo c'è posto per tutti, per chi ama fare e per chi preferisce parlare. Capisce?

Pensa che la sua attività leggera possa avvicinare i giovani alla musica seria?

Perché seria? La musica è musica, sempre. Ed è solo bella o brutta. Non so se i giovani che si avvicinano a me come personaggio poi si interessino ad altri generi musicali più impegnati. Accadesse, ne sarei felice.

Dice Muti: L'opera non si fa con le mezze figure...

Verissimo. Pensiamo alla Callas, Corelli, Del Monaco... Per diventare popolare l'opera ha bisogno di figure di primo piano che siano amate dalla gente.

Dopo questo Requiem?

La voglia è quella di prendermi un paio di anni sabbatici. Ho bisogno di ristabilire quei famosi equilibri oggi in pericolo.

Le capita mai di meditare sulla morte, come il Requiem invita a fare?

Tutti i giorni, come dovremmo fare tutti. Mi creda, può essere molto salutare!

Diceva il grande Chaplin: «Ti criticheranno e sarà difficile che incontri qualcuno al quale tu possa piacere così come sei. Quindi vivi, fai quello che ti dice il cuore; la vita è come un'opera di teatro, ma non ha prove iniziali: canta, balla, ridi e vivi intensamente ogni giorno della tua vita prima che l'opera finisca priva di applausi.»



Sandro Bolchi, 1989.

Sandro Bolchi

«L'Arena non può ignorare il suo pubblico; qui non devi giocare e non puoi deludere.»

Arena significa anche grandi registi. Tra essi abbiamo avuto la ventura di conoscere un vero maestro, passato alla storia da eroe della televisione come pubblica istruzione, il padre dello sceneggiato tv, il regista vogherese Sandro Bolchi (1924-2005) che, tra gli anni '50 e '70, diresse capolavori come *I promessi sposi*, *I miserabili*, *I fratelli Karamazov*, *Anna Karenina*, *La coscienza di Zeno*, *Puccini* e *Il Mulino del Po* operando una saldatura fra cultura alta, cultura popolare e televisione. Con i suoi adattamenti televisivi, fedele all'originale quasi per ossessione, Bolchi ha avuto il grande merito di rendere popolari tra gli italiani molti classici della letteratura nazionale e mondiale. Il suo regno è stato messo in crisi dalla sparizione della prosa in tv e del teleromanzo fluviale che aveva fatto la sua fortuna.

Ma Bolchi fu prima di tutto un regista teatrale e lirico, sin dai tempi in cui la stampa paludata poteva definire «precisa e ben condotta» la sua regia o «belle e appropriate» le scene di un Franco Zeffirelli! Fu Bolchi nell'immediato dopoguerra a fondare uno dei primi teatri stabili, *La Soffitta*, per poi dirigere molti classici. Si era cimentato anche con la pubblicità: suo lo spot con Ernesto Calindri che beveva un amaro seduto a un tavolino su una strada in mezzo al traffico. Ricordate, no?

Soprannominato «il regista dei mattoni», Sandro Bolchi debutta in Arena nel '64 con *Cavalleria* passando nel '71 anche per *Aida*, realizzando nel '78 un indimenticabile *Trovatore* e congedandosi nell'89 con *La forza del destino*, diret-

tore Alexander Lazarev, con Chiara, Zancanaro, Giacomini, Baglioni e Giajotti, scene e costumi di Gianfranco Padovani. In quella occasione incontro Sandro Bolchi: porta i suoi 115 chili con giovanile baldanza e ci parla della *Forza* mentre è in piena seduta di prova generale, in un catino areniano anche per questo infuocato.

Vedendolo alle prese con primedonne, macchinisti, coro e figuranti, subito comprendo che se il teatro di prosa è un modo di vivere, quello operistico è prima di tutto un modo di lavorare.

Il suo rapporto con l'Arena di Verona?

Si può dire di grande simpatia. Come tra vecchi amici se non proprio amanti, un rapporto quasi familiare, anche tempestoso, passionale, effusivo. Come appunto tra amanti. Non fosse così, meglio proprio non venire a lavorare in Arena... tanti sono i contrattempi e i guai che un regista incontra per strada. Ma poi, quella magia... Unica!

Bolchi e l'opera lirica?

La impasto come il pane di casa, la maneggio con naturalezza. Pur tuttavia, in passato ho rifiutato ben quattro regie areniane. Ora mi sono deciso a realizzare un'opera che ho fatto una sola volta a Bologna tanti anni fa e che andò molto bene nonostante *La Forza* abbia fama di portare jella!

È questa un'opera tacciata di essere un drammone da Arena. È d'accordo?

Non amo il termine "areniano", lo detesto, involgarisce. L'Arena è un luogo scenico splendido che non è detto debba sempre essere occupato da cavalli e da migliaia di comparse. E non è detto che Aida si debba inserire in ogni stagione. Mi pare anzi di avvertire in giro qualche segno di stanchezza... In Arena si può far tutto purché tutto diventi spettacolo popolare, nel senso shakespeariano del termine, non quindi necessariamente immenso o mostruosamente dilagante.

Questa sua Forza?

Ne faccio un'opera piccola, povera, dimessa, semplice e poetica. Un'opera che nasce dalla pietra, in un impianto sta-

bile potente, monastico, dentro il quale intervengono elementi aggiuntivi per segnare i vari spostamenti d'azione. È infatti il convento il luogo in cui si svolge l'opera, dove tutti si nascondono, scappano, tornano e si ammazzano.

E la intensità della vita collettiva che vi aleggia, la ricchezza delle scene di massa, la presenza del popolo?

Hanno un'importanza relativa. Tutto è agito con pulizia e tranquillità, senza invasioni.

La Forza è anche opera in cui abbondano le disuguaglianze, i salti di valore...

Diciamo un'opera ingarbugliata? Ma sì, anche come vicenda, patetica, con pagine brutte ma divertenti, da *kermesse héroïque*.

Per superare la frammentarietà episodica del dramma verdiano?

Ho creato un unico contenitore diviso in due sezioni, la parte conventuale, tutta casta, in bianco e nero, e la parte festaiola, ma che non corrompono quella scatola entro cui tutto si svolge.

Dice il critico Massimo Mila che la Forza è un dramma di fatti più che di caratteri...

Drammaticamente l'opera è un guazzabuglio, una grande favola in cui avviene tutto e il suo contrario. Opera dell'improbabile, di cui bisogna sorridere con simpatia.

Il vero personaggio incombente è il destino...

Il destino e la sua forza, un circolo tumultuoso alla Edgar Allan Poe in cui tutti si perdono, si ritrovano, in una divertente atmosfera predatoria.

Diceva Verdi all'amico Léon Escudier: «Il dramma è potente, singolare e vastissimo, e a me piace assai!» A lei cosa piace di quest'opera?

Mi esalta la sua parte mistica che mi consiglia di intervenire in maniera prudente, casta, in punta di piedi. E allora quest'opera non areniana diventa una ghiotta scommessa da realizzare, dipanandone il complesso gioco drammaturgico in modo chiaro, avendo il coraggio di spogliare e di denudare, per offrire uno spettacolo disadorno e poetico. Anche questa, mi creda, può essere l'Arena.

Fu Giò Pomodoro l'ultimo scenografo areniano di Forza dieci anni fa...

Un intervento bizzarro il suo, una scultura che si poteva collocare in qualsiasi opera, un'operazione che non mi trova per niente d'accordo.

Erano allora tempi di sovvertimenti e di rivoluzioni scenografiche, anche in Arena...

L'Arena non può ignorare il suo pubblico, il quale si aspetta un certo spettacolo. Qui non devi giocare e non puoi deludere. Non sarebbe nemmeno giusto. L'Arena non è un teatro d'arte, ma un teatro popolare. Ma tener conto di ciò non deve significare per forza involgarire. Anzi.

Roberto Bolle

«Vivere all'interno della sola danza rischia di farti perdere di vista il mondo.»

Roberto Bolle è il più grande ballerino italiano, e la sua fama non conosce confini. I galà che dal 2012 propone in Arena all'interno del Festival Lirico, i *Roberto Bolle & Friends*, sono veri e propri concerti pop tanto sono attesi, osannati e partecipati. Numeri da eventi rock, e la tendenza è sempre in aumento. Un successo irresistibile che conferma il suo galà negli anni come un appuntamento di richiamo internazionale. Accanto a Roberto Bolle ci sono i grandi nomi della danza del momento, provenienti dai più importanti teatri, che si confrontano tra loro interpretando le coreografie che hanno fatto la storia del balletto classico e moderno, in una rassegna di stili e tecniche tra loro differenti e sapientemente miscelati. «Ballare all'Arena di Verona è sempre un'emozione incredibile. È una dimensione grandiosa e intima allo stesso tempo» dichiara Roberto Bolle. «Ti sembra di poter percepire ogni singolo spettatore. L'energia dell'Arena si somma alla poesia degli artisti in scena, e crea pura magia. Le emozioni provate rimangono scolpite nel cuore come tra le più forti di tutta la mia carriera.»

Nato nel 1975 a Casale Monferrato, a dodici anni Bolle inizia a frequentare la Scuola di Ballo del Teatro alla Scala, dove nel 1990 viene notato dal grande danzatore russo Rudolf Nureyev, il quale comunica al Teatro di volere il giovane danzatore per il ruolo di Tadzio in *Morte a Venezia* per uno spettacolo che era progettato proprio per l'Arena di Verona. La Scala vieta a Bolle, all'epoca solo quindicenne, di accet-



Roberto Bolle e Myrna Kamara, Aida 2003.

tare l'offerta del grande danzatore russo. Ma quell'incontro segna il destino di Roberto per sempre.

Nel 1996, giovanissimo, Bolle viene nominato primo ballerino alla Scala, e per lui inizia una straordinaria carriera internazionale. Dal 1999 è anche ambasciatore di buona volontà per l'Unicef e dal 2007 collabora con il Fondo Ambiente Italiano.

Oggi il nome di Roberto Bolle è associato a quello della danza, ma anche a quello di un'Italia di cui essere orgogliosi: l'Italia del talento, della bellezza e del rispetto verso tutti, quel rispetto che è anche l'apprezzamento della diversità dell'altra persona, dei modi in cui si è diversi e così unici.

Con la Fondazione Arena il giovane Bolle danza al Filarmonico in *Giselle* e *Stelle di oggi stelle di domani* (2001), *Galà d'autunno* (2002), ancora *Giselle* e *Alma Latina* (2003), *Romeo e Giulietta* (2007). Danza anche al Teatro Romano in *Coppelia*, nel 2001 debuttando nel ruolo di Franz. All'Arena di Verona debutta nel 1999 prendendo parte ad *Aida* con Myrna Kama-ra e per la coreografia rivisitata da Gheorghe Ianku. Torna per lo stesso titolo negli anni successivi fino al 2003; nel 2005 interpreta *La danza delle ore* nella *Gioconda*.

Al 2001 risale la nostra intervista. È interessante ripercorrerla con gli occhi di oggi, ricordando come nell'allora ventiseienne Bolle già colpisse non solo il fisico statuario e quel viso d'angelo dallo sguardo penetrante, ma soprattutto una nobile semplicità e una quietà autenticità, vere sorgenti della bellezza, qualità che non lo lasceranno mai.

Parla in modo calmo e amichevole, misurando la parole, attento al loro significato. Mostra il buon carattere e una maturità acquisita, come avesse attraversato tutte le esperienze e già fosse chi diventerà. Per tutto ciò non ha bisogno di spiegare chi sia e nemmeno credo avesse la presunzione di farlo.

Ricordo di allora un episodio bislacco. Roberto Bolle è la stella del momento, ricercatissimo e conteso da tutti i teatri, protagonista di balletti classici e contemporanei in tutto il mondo. Per lui i coreografi creano produzioni, i teatri inventano festival. Eppure questa intervista, nonostante le mie insistenze a mani giunte, il giornale per cui scrivevo pensò

bene di non pubblicarla. «Bolle? E chi è?» Quanto illuminati e lungimiranti sono a volte in redazione certi capiservizio!

Prescelto da Nureyev a 15 anni...

L'incontro della vita, il primo evento che mi ha dato fiducia e sicurezza. Avevo quindici anni, i sogni erano tanti, ma le certezze poche.

A 19 anni nella Compagnia del Teatro alla Scala, a 21 Primo Ballerino ...

Con assunzione a tempo indeterminato, promosso da Elisabetta Terabust! Un evento mai prima accaduto. Poi, a 23 anni dimissionario, per lanciarmi in una audace carriera internazionale da precario di lusso. Poteva andare male, niente copertura degli infortuni, niente tredicesime... Ricordo il *Lago dei cigni* a Londra, alla Royal Albert Hall... Superando quella prova mi sono sentito proiettato nel firmamento! Poi venne *Romeo e Giulietta*, altra produzione clamorosa.

Bruciare le tappe poteva essere pericoloso...

Bisogna essere all'altezza delle occasioni che ti si propongono. In carriera sei solo e ogni volta devi dimostrare di essere all'altezza, perché a New York o a Londra ti invitano oggi e magari domani non più.

Perché la danza?

Per istinto e per passione, inspiegabili, sin da piccolo, sin da quando il sabato sera guardavo *Fantastico* e io ballavo davanti al televisore. A 7 anni mi sono iscritto a una scuola di danza. Il primo impatto non mi piacque, non mi piacevano le regole. Poi mi sono innamorato dei movimenti, della forma mentale... E ho anche capito quanto le regole siano importanti, nella danza come nella vita.

Ci sono stati con gli amici momenti di imbarazzo alla Billy Eliot?

No. Andavo a ballare come andavo a scuola e ai boy scout. Ballo da sempre, tutto qui. Oggi credo di essere maturato. Mi ritrovo ancora giovane ad avere una fama e un successo incredibili. Devo imparare a gestirmi, ma senza rallentare troppo.

Balli spesso al Covent Garden...

Il teatro migliore per struttura e organizzazione. Il mio futuro dipende molto dai teatri che mi ospitano. Fare l'artista ospite non è una carriera facile. Devi girare il mondo, essere all'altezza delle attese e dimostrare di valere sempre di più e più degli altri.

Conosci la frustrazione di avere poco tempo per te, per le altre cose che ami?

Oggi non ho tempo per le frustrazioni. Ci si deve allenare tutti i giorni della vita. La danza è un'arte che associa l'atletismo allo stupore di risvegliare sempre nuovi sentimenti. Domani? Si cresce. Oggi sono al vertice, ma non in cima.

L'impegno per l'Unicef?

Un impegno che aggiunge peso specifico alla mia vita d'artista. Vivere all'interno della sola danza rischia di farti perdere di vista il mondo.

Da anni la danza non parlava italiano all'estero...

Merito solo mio, non certo della danza italiana, la quale continua a vivere una situazione critica. E ora di piangersi meno addosso e di tirare su le maniche! Spero che la danza migliori anche in Italia. Ma questa può essere solo una pia illusione.

Scriveva Musil: Non si può fare i bronchi ai propri tempi senza riportarne danno...

Io, per arrivare dove oggi sono, ho dovuto soffrire, sopportare e superare tante difficoltà. Nulla ti è regalato. Forse adolescente, giovane e ragazzo dei miei tempi io non lo sono veramente mai stato. E forse è questo l'unico mio rammarico. Ma mi chiedo: mi piacerebbe essere uno dei tanti giovani d'oggi così svagati e soli?

Se dico invidia?

So che esiste, e che molti la provano nei miei confronti. Mi spiace e li compiangio.

Se dico denaro?

Non è la mia prima preoccupazione. Ma è importante non manchi. Che ne dice?

Vanità, il tuo nome è maschio, dice un recente sondaggio...

Voglia di esibizionismo? Un vizio che confesso di avere.

Chi fa il mio mestiere deve piacersi per piacere agli altri. La danza è anche ricerca estetica, ricerca del bello.

Insomma, un po' Narciso il giovane Roberto Bolle lo è?

Ma con i piedi ben piantati in terra, anche quando volo alto. *Nijinski scrisse nel suo diario: Io sono colui che muore quando non è amato...*

L'amore del pubblico è una parte fondamentale del nostro lavoro. Ma importa anche guardare dentro di sé, conquistare la propria serenità ed essere in armonia col mondo.

Mauro Bolognini

«Quando si rispetta l'opera, spesso se ne dà un'immagine sciocca e volgare.»

C'è chi divide la storia dell'opera lirica in tre periodi: il regno del cantante, dall'età dei castrati ai primi anni del secolo scorso; la dittatura dei direttori d'orchestra che va sino agli anni '40; l'età del regista, qualcuno aggiunge «sfortunatamente».

Certo, negli anni ci sono stati e ci sono registi e registi, scuole e linee di tendenza: gli stilizzatori con esempi di penetrazione drammaturgica alla Strehler o di armonia assoluta alla Pizzi; gli oltraggiosi, registi-interpreti che amano gli stravolgimenti, *divertissement*, modernizzazioni, provocazioni, esercitazioni di lettura alla Michieletto; i sommi *routiniers*, restauratori e confezionatori alla Visconti o alla Zeffirelli. E ci sono i tradizionalisti, pastellatori attenti e uomini di cultura sensibili alla Mauro Bolognini.

Lo si ricorda regista cinematografico, il pistoiese Mauro Bolognini (1922-2001), che ha amato valersi di sceneggiatori quali Pasolini, Testori e Pratolini, dando testimonianza del suo miglior cinema tra gli anni Cinquanta e Sessanta (*Il bell'Antonio* e *La viaccia*). Ma si fa torto alla sua poliedricità d'autore se non se ne cita l'attività teatrale e lirica, un percorso che corre parallelo al cinematografico e che porta il regista a confrontarsi con tutta la parte più significativa del repertorio classico del melodramma, da Verdi a Puccini, da Leoncavallo a Bizet, dirigendo cantanti del calibro di Kabaivanska, Scotto e Caballé, Pavarotti e Cappuccilli.

Nell'anno di *Carmen* sugli schermi, l'84, la classicheggiante



Mauro Bolognini, 1984.

di Rosi, la cerebrale di Godard e quella ipnotica di Saura arrivata alla soglia degli Oscar, per celebrare nella bella sigaraia la donna emblema tocca a Mauro Bolognini portare sul palco dell'anfiteatro areniano l'opera di Bizet, dal regista realizzata per la prima volta alla Scala nel '72 con Cossotto e Di Stefano, e con Antonio Gades danzatore in assolo.

È una *Carmen* in edizione francese, diretta da Giuseppe Patanè e con scene di Paolo Bregni. Nel cast debuttano Josè Carreras e Gail Gilmore, affiancati da Garbis Boyagian e Mietta Sighele. Coreografie di Giuseppe Carbone.

A sentirlo a proposito di questa sua regia, Mauro Bolognini, sornione e puntiglioso, sembra perennemente insoddisfatto; probabilmente lo è a ridosso delle prime, in Arena soprattutto laddove i problemi irrisolti sono tanti, i compromessi scenici continui, strutturalmente poche e insufficienti le prove d'insieme. Ma anche questo fa parte del fascino del cosiddetto più grande teatro all'aperto del mondo.

Si racconta questa sua Carmen sia un progetto covato da tempo e nato da lontano...

Ho sempre sognato di fare *Carmen* nel teatro più piccolo al mondo. La realizzo qui, nel più grande! È il destino, nel nostro mestiere non si fa mai ciò che si vuole.

In effetti, dalle dimensioni dell'Opéra comique alle dimensioni areniane la dilatazione è enorme...

Ed è arbitraria. Ma è ormai nella tradizione, non solo italiana, fare di *Carmen* un'opera spettacolare. È una operazione non giusta che però dà i suoi risultati. E se c'è un risultato scenico, significa che c'è anche una verità. Vuol dire che *Carmen* ha in sé il seme del grande spettacolo. Noi abbiamo cercato di farne uno spettacolo il meno "volgare" possibile. *In effetti l'Opéra comique di Parigi, per cui l'opera fu scritta, esigeva le caratteristiche di commedia musicale...*

E infatti, in questa nostra edizione c'è la strizzatina d'occhio alla commedia musicale, all'*opéra-ballet*, come se *Carmen* ne fosse un'anticipazione. Ho avuto la fortuna di avere nella protagonista, Gail Gilmore, una bravissima cantante e

una ballerina bella e disponibile, ed è stato naturale imboccare quella strada.

Come ha dunque lavorato sul personaggio e su quel dramma-simbolo?

Cercando di isolare Carmen come il simbolo della libertà uccisa dagli uomini, senza dimenticare che la sigaraia è anche simbolo di erotismo, sensualità e amore.

Ha seguito le indicazioni di Mérimée, la cui novella ha guidato i librettisti?

Ho tenuto conto di tutto, anche del mio spettacolo fatto alla Scala, di quello di Peter Brook... Ma uno spettacolo nasce solo lavorando sul palcoscenico con cantanti e direttore, anche se pensato prima con scenografo e costumista. Oggi è una battaglia continua montare uno spettacolo lirico, se si pretende di lavorare al meglio.

Quando e come nasce in lei la passione per la lirica?

In età ancora giovanile, come per tutti i ragazzi di provincia che si emozionano al cinema o a teatro. Fu un'opera a stupirmi, vista da un loggione...

Lei ha giustificato la Madama Butterfly di Ken Russell che ha fatto scandalo l'anno scorso a Spoleto...

Vogliamo dire che quello spettacolo fu contestato da voi critici più che dal pubblico?

Sostiene che l'opera ammette ogni stravolgimento?

A patto che sia giustificato o giustificabile. Come si fa a contestare chi si impegna a trovare significati nuovi, lasciando da parte pigrizie e convenzioni? Ritengo l'opera la forma di spettacolo più aperta e moderna.

Il tradimento peggiore?

Rispettare l'opera in modo stupido e ottuso. Io non sono un dissacratore, ma cerco di togliere la polvere, trovare una strada nuova, poetica o evocativa, nel rispetto della musica. Quando si rispetta l'opera, se ne dà un'immagine sciocca e volgare.

E dire che io la credevo un tradizionalista...

Molte volte ciò che sembra non è e ciò che è non appare! L'hanno definito un inguaribile formalista, non indenne da peccati di decorativismo...

I critici! Mi hanno anche rinfacciato di calligrafismo... Ma perché vi scomodate tanto?

Come le piacerebbe essere ricordato?

Un *metteur-en-scene*, coerente nella sua imprevedibilità.

Se, come già Flaubert per Madame Bovary, Bolognini dovesse dire «Carmen c'est moi!», quali parti di sé troverebbe in Carmen, Don José ed Escamillo?

Sono il più fuorilegge di tutti loro. Non mi assomigliano, io sono ancora più avanti. Non si vede?



Franco Bonisolli, Aida 1987.

Franco Bonisolli

«Sono uno che al pubblico vuole dare tutto; non un ragioniere del canto, un contabile.»

Incontro il Tenore, aitante, barricadiero e ardimentoso; ha mezzi notevolissimi, è tenore da Arena come pochi per volume, voce, presenza e atletica figura; saluta le gradinate col brando sguainato, si eccita al bis sia l'ardimentoso Radames, il principe Calaf o il proscritto Manrico. È tenore da do di petto, là dove si condensano le più spericolate evoluzioni vocali, banco di prova dei grandi; tenore da Arena, là dove sembra si possa far di tutto celebrando l'opera come un rito tra i più popolari.

Incontro il tenore per eccellenza, al secolo Franco Bonisolli (morto nel 2003 all'età di 65 anni), roveretano con residenza in Montecarlo, cavaliere solitario che vanta di non appartenere ad alcuna lobby; carattere incostante, eccentrico e scontroso, pronto a infiammarsi e a polemizzare, facile agli attacchi di rabbia fuori e dentro il palcoscenico, sempre in dissidio con i colleghi su cui trancia tremendi apprezzamenti. Un atteggiamento il suo, in un mondo dove invidia e rivalità regnano sovrane, che in varie occasioni gli provoca non pochi risentimenti. Afferma con convinzione di tenere nel vistoso anello al dito dell'antidoto per il veleno che Pavarotti, Domingo, Carreras e Aragall prima o poi gli somministreranno!

Prediletto da Herbert von Karajan, si prese il lusso nel '77 di abbandonare un *Trovatore* in mondovisione alla prova generale. Una volta, a Barcellona, ebbe la sventura di rompere il «do» finale nella cabaletta *Di quella pira*. Si arrabbiò con se stesso e, quando il sipario si riaprì a fine atto per gli applausi,

si avvicinò al proscenio e attaccò quel «do» che aveva mancato, tenendolo interminabile.

I critici musicali dicono proceda sopra il rigo, i colleghi sussurrano abbia smania di protagonismo. Ma, indiscutibilmente, lui in scena sa polarizzare l'attenzione del pubblico, sottraendola al mondo che lo circonda, anche ai colleghi più famosi.

Un episodio per tutti? Arena, stagione 1985, di scena dodici tenori superstar impegnati in serate di concerto, tra essi Pavarotti, Carreras, Giacomini, Luchetti, Martinucci, Lima e... Franco Bonisolli. L'Arena una polveriera, i tenori in competizione, dietro le quinte voci di scenate e minacce. Ogni sera, dopo il *Di quella pira* di Bonisolli, la folla scatta chiedendo il bis in un boato di applausi. Il bis della cabaletta è d'obbligo, guai a non concederlo, può scoppiare la rivoluzione. Scoppia quando, una sera, il direttore Giovaninetti se ne va in camerino senza concederlo. Il pubblico inferocito lo costringe a tornare sul podio, e Franco Bonisolli può ripetere la celebre cabaletta!

Bonisolli debutta in Arena come Calaf nel '79, vi recita dall'85 al '90, passando da *Trovatore*, opera che canta nei più difficili teatri al mondo e che incide col divino Karajan, a *Traviata* e *Aida*. Lo ricordiamo interpretare l'eroe guerriero di Verdi, tra le macchine leonardesche dello scultore Ceroli, ben apparentarsi all'estro ottocentesco dell'eroe Manrico, al suo carattere esaltato e sognatore. Lo ricordiamo contestato Alfredo e Radames, anche a passeggio sul Liston, senza svestirne i panni.

Incontro Bonisolli seduti a un tavolino della Bra, con l'Arena davanti, all'indomani d'una recita di *Aida* (1987). Bando alle ciance, un caffè veloce e via con l'intervista. Con le parole Franco sa essere un *picador* e giostrare in perfetto equilibrio con cappa e muleta, un *banderillero* che leva alte le braccia come in un cenno di volo per subito conficcare le sue asticciole, un torero che *a las cinco de la tarde* ti inchioda con gli occhi, due folgori nere che non si spengono.

Ma, durante l'incontro, scopro l'incanto di un bimbo che guarda il mondo raggianti, un uomo ricco di interessi, aman-

te della cultura, lettore di libri i più vari. E il tenore incontro, in attesa impaziente della sera, consapevole che sull'Arena le stelle stanno sì a guardare, ma in agguato come argentei cani notturni.

Vorrei cominciare chiedendole se...

Badi, non ne concedo facilmente di interviste. Voi scrivete ciò che vi pare, a seconda della parrocchia cui appartenete.

Io non sono un prete, faccio il giornalista...

Dite che vado sopra il rigo! Ma se vuoi stringere sei tu l'amplesso, quando baci la bocca sei tu. Lo capisce questo? *Dicono anche lei sia un tantino aggressivo. Anche ora, per la verità...*

Se io aggredisco è perché sono attaccato, glielo posso garantire. Per natura sono un uomo mansueto. Sono uno di quelli che al pubblico vuole dare tutto, non un ragioniere del canto, un contabile. Io, il giorno dopo la recita, ho ancora l'adrenalina alta.

Forse anche per questo non accetta certe critiche...

Ma cosa dovrei fare? Lasciarmi schiaffeggiare e non reagire? Mi ci vede, lei? Vade retro Satana!

Quanto alla sua tendenza a risolvere tutto dell'opera nell'acuto liberatorio?

Ma voi giornalisti non conoscete le lettere di Verdi? C'è un libretto della Garzanti, ve lo consiglio, costa solo duecento lire. Dice Verdi, cito a memoria: «Ben mi guardo, caro Maffei, di togliere tutto quello che è effetto dalla mia opera perché la mia musica è effetto, effetto e ancora effetto, signori miei!»

Lei però esagera... con gli effetti.

Ma senta un po', se è l'autore il primo a incoraggiare il virtuosismo vocale! Quando un violinista fa pezzi di Paganini che altri non sono capaci di risolvere, si becca o no l'applauso? *Cos'è per lei l'applauso?*

La dimostrazione della riconoscenza del pubblico, una droga. E il bis è un fluido che nasce improvviso e che sfugge alle regole. È un miracolo, un orgasmo collettivo.

Non le pare che Di quella pira guadagnerebbe in intensità e

in incandescenza se cantata con minore esibizione di violenza esteriore?

Col fuoco non si scherza, per vincerlo bisogna aggredirlo.
Ha un suo breviario di gesti sulla scena?

No. Trovo la mia disciplina espressiva attraverso il contenuto del testo. Basta saper leggere. Crede che tutti i miei colleghi lo facciano? Povero ingenuo.

Cosa pensa dell'Arena?

Un teatro unico al mondo. Quando canto nei teatri normali, mi sento in una scatola. Qui ho fatto *Trovatore*, *Traviata* dove ho cercato di contenere la mia voce di tenore drammatico, un'impresa non da poco.

Il ruolo di Alfredo parve arduo per lei. Fu anche non poco contestato...

Ho voluto sfidare me stesso in un ruolo che non ho in repertorio. Ma io amo le sfide. Quanto ai fischi, io non li ho sentiti e poi possono avere più di una spiegazione. Ma ora sono Radames, il Romeo del Nilo, e sono recite da tutto esaurito, e tutte le sere!

Il momento supremo, il do di petto: se una sera...

Una stecca? Domani il sole sorgerà ancora. La vita continua. Il fatto è che io canto in tono, così com'è scritto. C'è invece chi abbassa l'ultimo atto di *Chénier* o la *Gelida manina*... Io no, io sono tra i primi e canto all'Arena. Una sera, in un altro grande teatro per scherzo mi hanno suonato *Di quella pira* mezzo tono più alto. Non me ne sono nemmeno accorto e non mi sono nemmeno arrabbiato... Ci passo sopra, come un dolce elefante nell'erbetta. La forza dell'innocenza! *Cos'è dunque per lei la partitura?*

Un circuito sanguigno vuoto, disponibile per chi voglia e sappia farlo palpitare.

Ha qualche difetto Franco Bonisolli?

Sono esigente, anche violento sì, ma solo ai fini dello spettacolo. Non sono diplomatico e creo molti urti. Sono fatto così.

Va d'accordo coi colleghi?

Solo se sono sinceri. Io sono sempre me stesso. Vorrei lo fossero anche gli altri.

Quale personaggio si porta addosso nella vita?

Manrico, il trovatore, un eroe romantico, una lingua di fiamma, un malinconico.

Lei malinconico? L'impressione è diversa, quasi di arroganza...

Legittima difesa! Sa, io vengo dalla miseria più nera. A Rovereto, da bimbo, andavo dai francescani per un boccone di pane.

Oggi se si guarda allo specchio, chi vede?

Mi guardo allo specchio solo per pettinarmi e per farmi la barba. Ma la presenza è importante nel mio lavoro. Ha mai visto un tenore gobbo? Mica sono un baritono!

Nel '63 lei recitò nella Traviata di Visconti. Cosa le insegnò quel Maestro?

Una cosa su tutte, il senso del teatro. Non si può stare lì in scena a gambe aperte, mi diceva, una lezione che ho subito applicato.

Dice Ljubimov che il pubblico è come i bambini, a teatro vuole divertirsi...

Per questo io penso al pubblico più che a voi critici. Sa qual è il vostro vero difetto? Non siete mai disinteressati né mai costruttivi.

Ma come sconfiggere in lei la tendenza all'enfasi, che pure è ingrediente insopprimibile dell'opera lirica?

L'enfasi? Ma l'enfasi è il mio fuoco sacro. La gente vuole sentire folgorazioni di adrenalina pura, che io ho e che regalo a tonnellate!

Si vedrebbe mai nei panni di non protagonista?

Io? E per quale motivo? Quando sarà il momento prenderò la canna e andrò a pescare. Ma lo deciderò io, non voi. Oggi vivo un momento di successi e di serenità cosmica. Vivere è bello, e mi piace. Cantare è bello.

Paura della morte?

Non ci penso, e se ci penso mi dico: Ho venti anni meno di Domingo!

È superstizioso? Qualche rito prima della recita?

Qualche segno cabalistico, che disegno nell'aria.

Il principio del piacere dice che la sola ragione di essere è essere...

Se solo ci si pensasse al mattino, quando ci si sveglia... Ringraziamo Iddio, sempre, per ciò che ogni giorno ci regala, nel bene e nel male.

E quando Narciso scoprirà nel ruscello il suo volto?

Non prenderà certo paura. Conosco bene il mio volto, e anche la mia anima.

C'è Turandot per lei il prossimo anno in Arena...

Un'opera che mi affascina, accidenti se mi affascina. E che bel personaggio quel Calaf. Un vero tenore. Mi assomiglia proprio!

Renato Bruson

«La platealità non paga. Il rispetto del segno dell'autore, quello paga.»

Nabucco, una storia di crudeltà e passione, follia e fede cristiana. E un personaggio dai diversi risvolti psicologici, combattuto, disperato e persino folle. Nabucco come Abigaille, Ernani, Rigoletto, Manrico, Azucena, personaggio che grandeggia nero su bianco, silhouette crudamente ritagliata e scaraventata in un primo piano senza sfondo, in un'opera agitata dagli scontri di passioni e popoli.

Nabucco per l'Arena è Renato Bruson, padovano, figlio di contadini senza terra, la madre morta di tetano a 35 anni, la passione per la musica nata in canonica all'età dei giochi, calcificato da un'infanzia triste e sofferta che gli resterà sempre negli occhi. Nabucco oggi e ieri tanti altri protagonisti, tra essi in Arena anche un Macbeth che disegna una propria concezione del personaggio, affascinante e ambiguo, come sempre piace a Bruson, un Macbeth che in sé conteneva qualcosa della fragilità del Moro e della perfidia di Jago. Macbeth come Nabucco, quasi paradigmi per l'assolutezza dei risultati raggiunti che la critica definisce impressionanti per espressione musicale, ricchezza dei colori, tenuta vocale e presenza scenica.

Specialista del repertorio verdiano e donizettiano, nel 2011 Bruson viene festeggiato in tutti i teatri del mondo per i suoi 50 anni di carriera dal debutto avvenuto a Spoleto nel 1961: la moglie Tita Tegano scrive e gli dedica un libro dal titolo *Renato Bruson. Il volto, il gesto e il passo* nel quale vengono raccolte tutte le opinioni sul celebre marito da parte dei critici più importanti. Nel 2013, come addio alle scene, Bruson



Renato Bruson, Otello 1994.

viene invitato a partecipare ai festeggiamenti del bicentenario dalla nascita di Giuseppe Verdi al Teatro di Busseto come regista e cantante nel *Falstaff*. È attualmente uno dei docenti più illustri dell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala con cui ha intrecciato anni eroici della sua carriera.

Avviciniamo Renato Bruson in occasione del *Nabucco* con cui nel 2000 il baritono festeggia i venticinque anni areniani, il prossimo anno saranno quaranta di carriera. Con lui in scena Nazzareno Antinori, Ferruccio Furlanetto, Sylvie Valayre e Gloria Scalchi, direttore Daniel Oren, maestro del coro Armando Tasso, mentre regia, scene e costumi sono di Hugo De Ana.

Bruson è considerato tra i maggiori interpreti lirici del nostro tempo, dotato di un fraseggio elegante ed espressivo, di una voce brunita e di una notevole presenza scenica. Del baritono ha la classica pensosa austerità, la severa taciturna imponenza, il lento e riflessivo incedere. Sembra superbo e altero, mentre è solo timido e introverso, lo sguardo umanissimo ma diffidente. Fatica a parlare, soprattutto di sé. Mentre parla con voce che accarezza e un poco sgomenta, gli si sente il cuore puro e fiero, fervente di un infantile candore.

Ancora Nabucco?

Fa parte di me, della mia vita, tanti ne ho interpretati! È un personaggio complesso nel suo svolgersi e nel suo mutare nel corso dell'opera.

Più a suo agio nei momenti di follia e di preghiera o in quelli di invettiva e di odio?

I momenti più affettuosi e patetici sono quelli che sento più miei.

A partire dal momento della ritrovata umanità?

Una folgorazione vera! Nabucco cambia e ne esce il classico padre verdiano.

La gran scena dopo il Va pensiero?

Unica, attesissima dal pubblico come dall'interprete.

Qualche libertà se la prende nel finale?

Mai, sarebbe un grave errore. E non sarebbe da grande interprete. La platealità non paga. Il rispetto del segno dell'autore, quello sì, quello paga.

Verdi detestava il mestiere...

Temeva l'effettaccio, i vizi e i vezzi dell'interprete d'opera. E io la penso come lui.

Si dice lei sia interprete che sa bene amministrare la propria voce. Quale la sua igiene vocale?

Una vita normale, come non cantassi. Anzi, forse esagero, come dice mia moglie. Ma la vita va vissuta senza farla troppo dipendere dalla carriera.

Si sente anche attore, capace di comunicare emozioni? Crede di possedere la scintilla drammatica?

Cerco di entrare nel personaggio per dargli una certa credibilità. Ma ciò fa parte del lavoro, o almeno lo dovrebbe. È un dovere fondamentale per un serio professionista del canto.

La prima opera cantata in Arena, 25 anni fa?

Fu *La forza del destino*. Ricordo l'emozione che mi prese quando il Sovrintendente Cappelli mi prese per mano e mi condusse sul proscenio areniano. Ero già truccato. Quella folla, quel muro di gente! Indimenticabile. Oggi l'emozione è la stessa. La voce non so, spero sia migliorata.

Un critico musicale disse che senza un grano di follia tutto si può fare tranne che il cantante o il portiere di calcio...

Lei conosce critici musicali che dicano cose giuste? Mi faccia un nome.

Quando ha scoperto di amare la lirica?

Tardi. Fino a 15 anni non sapevo neppure che cosa fosse. In casa non avevamo la radio e io, appassionato di ciclismo, andavo dagli amici che l'avevano solo per ascoltare gli arrivi delle tappe del Giro e sentire le canzonette del Festival.

Poi, cosa accadde? Come avvenne la scoperta?

Arrivò nel mio paese un parroco nuovo, don Sergio, che era appassionato di lirica. Fu lui a farmi scoprire l'opera facendomela ascoltare alla radio. Era il 1951, l'anno del cinquantesimo anniversario della morte di Verdi. Quella sera trasmettevano il *Nabucco*. Ascoltai l'opera e mi appassionai.

L'anno dopo, quel prete mi portò per la prima volta all'Arena. Vedemmo la *Gioconda* diretta dal maestro Votto, con Maria Callas. Da allora la lirica mi è entrata nel cuore.

Dovesse dunque ringraziare qualcuno, dopo quasi quarant'anni di carriera?

Poche persone, quel prete, la povera Elena Ceriati e il maestro Pedrollo, direttore del Conservatorio di Padova, la signorina Rognoni... Nomi che vi dicono poco o nulla, ma a cui devo se ho continuato a cantare quando nessuno mi dava fiducia.

Fosse dipeso da lei?

Pessimista come sono, avrei di certo smesso.

La serata magica mai dimenticata?

Parma, la sera del mio vero debutto nel 1967. Il debutto non si può dimenticare. L'opera è *La forza del destino*. A Parma allora si ottenevano grandi successi o fischi. Se andava bene, voleva dire che avevi proprio cantato bene. Parma metteva davvero paura. Corelli era pallido come un cadavere. Immagini come mi sentivo io! Ma andò benissimo, e il ricordo è indimenticabile.

Qualche bel litigio?

Più di uno, soprattutto con quei registi che vogliono stravolgere le indicazioni del compositore, preoccupati solo del quadretto che stanno allestendo. Il resto non conta. Peccato che il resto sia l'opera. Sì, più di una volta ho litigato con registi di questo tipo e sono stato costretto ad andarmene.

Le opere più amate?

In testa c'è *Macbeth*, poi *Nabucco*, *Simon Boccanegra*, *Rigoletto*, *Traviata*. Ho fatto tante recite anche di *Don Carlos*. Insomma, opere di Verdi.

È ritenuto il più grande baritono verdiano del nostro tempo, paragonabile solo agli interpreti leggendari del passato, quelli che hanno fatto la storia del melodramma. Sa di esserlo?

Ormai mi sono quasi convinto. Eppure sento che devo ancora studiare tanto. Mi piace quando mi dicono che i miei successi non sono solo legati alla voce, ma anche al mio modo di recitare. Ricordo il giudizio di Massimo Mila, dopo

il mio Otello dell'87 alla Scala. Parlava del mio stile come di una seconda natura. Da arrossire!

A proposito, i suoi rapporti con la critica?

Ho sempre accettato le critiche costruttive e mi sono sempre scontrato con quelle che offendono. Una cosa è certa, non ho mai detto grazie ad un critico.

Ricorda, anni fa stava per imbarcarsi per fare il cantante canzonettista di nave...

Tempi lontani. Eppure allora si sapeva assaporare quel poco che la vita ti offriva. Oggi invece...

Ci sarebbe bisogno di «pietà, rispetto e amore», come canta Macbeth?

Parole importanti per tutti, per ritrovare un po' di serenità. Senza per questo dover uccidere i re?

Oh sì, senza dover uccidere!

Grace Bumbry

«Sono come un'atleta di triathlon, posso correre, saltare, lanciare pesi.»

È Carmen la più libera e stregonesca fra le figure femminili del teatro lirico, un personaggio maledetto, intriso di gioia di vivere. Una gitana sfacciata, sivigliana, generosa e capricciosa, donna attaccata alla terra, che sente i richiami ancestrali; donna serpente biblico, che ama e si lascia amare, donna idealizzata, mito fra i miti, per cui ognuno di noi ha in mente una sua Carmen dagli occhi scuri, «occhio di gitano, occhio di lupo» come scrive Mérimée. È donna e basta Carmen, sovrannamente naturale, incarnazione d'una vita elementare che protesta la sua libertà incondizionata e la difende come una fede, a ribadire la quale affronterà coscientemente la morte.

Siamo nel 1990 e ne interpreta il ruolo in Arena – dopo avervi debuttato nel '75 accanto al grande Corelli – Grace Bumbry, una Carmen (sarà anche Amneris in *Aida*) dalla splendida voce, piena di luci e di ombre, dalla musicalità fascinosa, cupa e bronzea, voce che fa emergere con forza il versante tragico del personaggio.

Nata a Saint Louis in Missouri nel '37, da anni residente in Europa, dotata d'una vigorosa carica espressiva e di non comuni capacità interpretative, Grace Bumbry – un armadio di quercia agile come un folletto e pieno di ogni gioioso frastuono della vita – appartiene alla generazione di cantanti di colore che emersero nella seconda metà del Novecento, a seguito di famose artiste come Leontyne Price e Shirley Verrett. È mezzosoprano e soprano che si misura anche con Norma, Lady Macbeth, Tosca e Salomè, affermandosi nei maggiori teatri al mondo in *Carmen*, *Don Carlo* e *Aida*.



Grace Bumbry, Carmen 1990.

Negli anni Novanta fonda la Grace Bumbry Black Musical Heritage Ensemble per diffondere il patrimonio dei tradizionali spirituals e con essa si esibisce in tournée. La sua ultima apparizione avviene come Clitemnestra in *Elektra* di Strauss a Lione nel 1997. Da allora si dedica all'insegnamento e a esibizioni concertistiche.

Dopo ben 470 recite di *Carmen*, la Bumbry possiede i segreti più sottili del ruolo oltre a una corretta pronuncia, cosa per nulla secondaria in lirica, specie in Arena. È una Carmen insinuante e flessuosa, che seduce e sprigiona tutta la sua misteriosa animalità, una conturbante sensualità. L'ambiguità della gitana trova nella vocalità timbricamente indefinibile della Bumbry e nella sua intelligenza scenica l'interprete ideale. Per la regia di Jacques Karpò e la direzione di Daniel Nazareth, sono con lei in scena Alida Ferrarini, Veriano Lucetti e Giorgio Zancanaro.

Cos'è per lei Carmen?

La libertà fatta persona, donna dal fascino assoluto e dal sottofondo tragico. La sua è una scrittura vocale ardua. Ci vuole una grande vocalità. È difficile cantare Carmen, per questo non ci sono molte interpreti.

Fattore essenziale dell'incantesimo che Carmen produce è il timbro di mezzosoprano. Lei canta da soprano. Perché?

Per Carmen nel '78 ho avuto grossi problemi vocali, tanto da non cantarla per quindici anni. Gli specialisti che mi hanno curata mi hanno consigliata di cantarla da soprano, come faccio Tosca. Ora tutti mi dicono che la mia voce è migliorata, più giovane e bella, ancora con il mio timbro scuro e vellutato, ma capace di armonici luminosi. Non pare anche a lei?

Questione solo di tecnica?

Principalmente. Alla mia voce ho aperto una strada nuova, più naturale, meno artificiale. La tecnica ha liberato la mia voce. Una conquista!

Inquietante, appassionata, gitana, sensuale, capricciosa, volubile, fascinosa, rapinosa... Quanti aggettivi per Carmen. Per lei?

Aggiunga giocosa e tragica. Carmen balla e canta, con gran voce, vivacità, allegria e sensualità, ma conserva tutta la sua libertà. Io la capisco bene!

Carmen è tante donne. Nel primo atto è una tombeuse d'hommes...

Un po' alla Rita Hayworth. S'innamora di Don José perché è l'unico uomo che non la guarda. Non può accettarlo! Povero Don José, così paesano e semplice, attaccato alla sua mamma e alla sua Micaela.

Nel secondo atto Carmen dice il suo ta-ra-ta-ta tra bizzze e marameo...

Come una bimba selvatica. Nel terzo poi si perderà in un gorgo di nostalgia belcantistica prima della tragedia nel quarto. Carmen è Carmen, al di là del bene e del male, un personaggio che nella propria sfrenatezza canora afferma se stessa. Ed è la musica di Bizet che parla per lei, e io quella seguo.

Perché la lirica?

Il destino, la voce, il talento e la musica l'hanno voluto.

Le qualità della sua voce?

Sono come un'atleta di triathlon, posso correre, saltare, lanciare pesi. Non sono classificabile, come i veri fuoriclasse. *Quanti soprani oggi si travestono da mezzosoprani per occultare i propri limiti?*

Guardi che per me questa è una fortuna, non un problema. Ed è una strada non facile da percorrere poiché si va contro la norma e si deve scegliere bene i ruoli da fare.

Il ruolo preferito?

Tutti quelli grandemente femminili, da Tosca a Norma.

Il vero momento magico?

In Arena, al debutto con Corelli in *Carmen*. Vede, io ho bisogno di essere circondata da fuoriclasse. Franco era un uomo generoso, un artista fantastico. Io ne ero innamorata, e anche mia madre!

Non ha mai infilato una spilla nel didietro di un collega che la copriva in scena?

È capitato, non mi faccia dire il nome del baritono. Sono nell'opera da trent'anni, i trucchi del mestiere li conosco tutti. E so farmi rispettare, con spilloni o voce.

Credere alla musica, a tutta la musica, è anche sperare che il fatto musicale divenga sempre più popolare...

Qui a Verona voi non avete di questi problemi. Magari la musica moderna diventasse così popolare come l'opera! Ma sarà difficile, quella è musica senz'anima.

Soddisfatta di questa sua carriera?

Non le pare abbia avuto tutto? E se qualcosa mi manca, verrà e già lì che aspetta.

Tante volte, per realizzarsi, bisogna fare appello a un coraggio che rasenta l'incoscienza...

Solo una volta ho avuto bisogno di coraggio, a Parigi, in *Nabucco*, col pubblico aizzato contro di me. Fu dura, ma la vinsi.

Nel '61, a ventiquattro anni, fu scelta per interpretare a Bayreuth il ruolo di Venere in Tannhäuser. Fu la prima cantante di colore a salire su quel palco. Il pubblico tedesco ne fu scandalizzato...

Ma il clamore dato dai giornali mi rese una celebrità sulla scena internazionale. In seguito a quel fatto venni invitata da Jacqueline Kennedy a cantare alla Casa Bianca, dove tornai anche per cantare alla cerimonia di insediamento del Presidente Reagan.

Non si stanca a cantare sempre gli stessi ruoli?

Mi stanca vedere il livello attuale del canto. Sapesse cosa significa aver cantato con Stella, Corelli, Price, Tucker... Altri nomi da quelli odierni, altri talenti. Se ci penso, mi viene la malinconia!

La natura con lei è stata generosa. Come l'ha aiutata?

Pensando al canto come a una scienza da coltivare con serietà assoluta, impegno e disciplina. Con la mia voce oggi siamo come due gemelli siamesi: quello che lei ordina io devo fare.

Torniamo a Carmen? Quanta personalità di Grace Bumbry c'è in Carmen?

Niente. Sul palcoscenico sono solo un'attrice.

Più la Carmen dello slancio orgiastico dell'habanera o la Carmen triste?

Lei che dice?

Baciando Carmen Don José le dice: Tu es un diable!

E lei risponde: Oui!

Come Carmen anche lei è donna in ogni fibra?

Lo chieda a mio marito o... a qualche ex!

La sigaraia muore per conservare la sua assoluta libertà di scelta...

Io farei altre scelte, meno emotive e più longeve.

Nel concetto di libertà è insito, come risvolto, quello di solitudine...

In questo ci assomigliamo con Carmen. La solitudine è una fedele compagna. Posso star sola anni! È un'abitudine che ho preso da bambina, quando i miei fratelli mi lasciavano sola, a giocare con le bambole. Lei mi vede giocare con le bambole?

Anche oggi è sola?

Mio marito fa l'uomo d'affari ed è sempre in viaggio per il mondo. Ma io non mi lamento. È bello avere solo bisogno di se stessi. Ma pensi, se io fossi solo un poco e per davvero Carmen!

Sylvano Bussotti

«Si comincia da adolescenti spaccando tutto e si finisce senatori.»

Sylvano Bussotti (classe 1931) è un caso particolare di finissimo musicista che affianca alla sua creatività di compositore un'intensa attività di regia lirica e di balletto rivelando sul palcoscenico armi affilate e colte, un atteggiamento passionale nei confronti del teatro, affinità e godimento nel farlo in modo fantasioso, dotto e prezioso pur sovraccaricandolo di metafore. È quello dell'estroso fiorentino un mestiere raffinato che non ha mai smesso di suscitare vivaci discussioni fra critica e pubblico.

Lui, autore polivalente e onnicomprensivo, astuto adoratore del proprio ònfalo ombelicale (il famoso ombelico del mondo) e che non disdegna copertine patinate, pucciniano impenitente, performer, pittore, pianista e poeta, lui non vuole essere considerato avanguardista, ma sa di essere un punto di riferimento per una intera generazione di giovani compositori e artisti.

Il suo debutto areniano avviene nell'84 come regista di *Tosca* (direttore Daniel Oren, scenografo Fiorenzo Giorgi; tre i cast alternati: Verrett, Aragall, Carroli, Marton, Frusoni, Mastromei e Zampieri, Merighi, Wixell). Bussotti torna nel '91 per *Rigoletto* facendo di tutto per rendere poco o nulla comprensibile il suo progetto scenografico (è anche costumista) con un'arena nell'Arena in un balletto di macchine e due statue che il tutto osservano dai lati.

Sapendo che è più indolore mettere distanze che prendere misure, nell'avvicinarlo per l'intervista (l'occasione è la *To-*



Sylvano Bussotti.

sca del suo debutto), metto nel conto la sua anima autenticamente musicale, un'intelligenza che si innerva in sottili perfidie, la sua affabilità di mago incantatore. Tra lezioncine impartite, frasi a effetto e provocazioni lasciate cadere con la distrazione tipica dei grandi, l'ironico e provocatorio Bus-sotti sa essere abile e seducente. E io mi dico che, se talvolta comprendere è impossibile, conoscere è sempre necessario.

Come si ritrova in Arena? Si tratta di un teatro tutto particolare...

Se in Arena ci si cala con entusiasmo, ci si accorge che tutto va a posto da sé, con una sua propria naturalezza. Di un ambiente semplice si tratta, del più semplice, per cui è solo questione di proporzioni, non di struttura.

L'allestimento curato da Fiorenzo Giorgi?

È suddiviso in tre piani sovrapposti e ambientati nella Roma più scenograficamente barocca, per rappresentare il mondo che Scarpia si prefigge e sogna. L'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso si ripresentano come in una profana sacra rappresentazione.

La sfida del suo debutto con Tosca, in questo contesto?

Assume un senso ancora maggiore essendo questa un'opera di quelle considerate impossibili da rappresentare in Arena, opera che non offre assolutamente nulla tranne quei pochi minuti del *Te Deum* alla fine del primo atto.

Pucciniano convinto, lei ha sempre insistito nel dare esempi di come vanno realizzate le opere del compositore di Lucca...

In effetti, ho a lungo proclamato di esserne l'erede, l'unico al mondo a sapere come si fanno le regie pucciniane. Mi sono arroccato sulle didascalie le quali prescrivono tutto il comportamento scenico, per ogni frase e battuta. La partitura è già una regia a tuttotondo.

Il gioco allora di chi è in mano?

È nelle mani dei cantanti che di quelle didascalie non dovrebbero ignorare le pieghe più riposte. Ecco perché per me è stato tutto relativamente semplice.

Alcuni commentatori dicono che Puccini propone un'opera no-

stalgicamente volta all'Ottocento più che al nuovo secolo. Ricordiamo che Tosca va in scena nel 1900...

Sono di avviso diametralmente opposto! È straordinaria la sua modernità, l'attenzione da parte di Puccini all'espressionismo, alla Scuola di Vienna, a tutto quel movimento che, nella storia del teatro musicale e di una certa cultura mitteleuropea, è stato la spinta propulsiva per l'avvenire, anche per quello che molto immodestamente abbiamo poi fatto noi, nipotini e bisnipoti.

«Dando tutte le mie idee di teatro a Puccini come a Verdi e a Mozart, mi sto dissanguando!» Come intendere questa sua affermazione?

Una delle tante mie provocazioni, un po' narcisistiche. In realtà è la musica a essere oggi dissanguata, da tutti quei cosiddetti musicisti che si arrampicano nei palazzetti dello sport per far notizia, in modo così ingenuo da far tenerezza! *Da compositore sembra aver nostalgia di tutte le abbandonate maniere del fare e intendere musica. Cos'è per lei la musica?*

Proust diceva a proposito della musica: è la grazia e il pensiero per milioni di persone. Anche una canzonetta, banalmente presentata come una cosa minore, può essere assai più bella di tante pretenziose opere della cosiddetta grande musica.

Dovesse fare un nome cui è riconoscente?

Luigi Dallapiccola, compositore. Nessuno in ambito musicale in Italia è stato colto come lui anche se il suo non era certo un carattere facile.

Lei, Nono, Berio... una bella concentrazione di talenti. Com'è capitata?

Accade, è accaduto, come può accadere per l'arte. Se poi è tempo di sperimentazione, si sperimenta in tutto, non solo in musica, ma in letteratura, in pittura... Si fa tutti la stessa cosa, ma con linguaggi diversi. Accade.

Quanto alla musica, non parliamo di musica propriamente facile...

Ma che giudizio è quello del "facile"? È arte facile quella di Kandinsky, la musica di Scriabin o di Schönberg, quella di Cage? Ma è arte!

La questione della regia d'opera, gli oltraggi e le rivisitazioni sono il tema del giorno. I critici non tollerano, i cantanti meno, il pubblico fischia... E allora?

Siete voi giornalisti che portate ogni operazione nuova a dimensioni abnormi. Parliamo dei cosiddetti innovatori, dei vari Ljubimov, Russell, Ronconi? Ma lasciateli fare! Peraltro, io non mi sento uno di loro, mi diverto troppo a mettere in scena un drago se Wagner lo prescrive. Non c'è invenzione sceno-tecnica che mi sostituisca quel piacere. È troppo bello costruirlo sulla scena, un drago vero!

Come sintetizzare per un epitaffio la sua avventura musicale e artistica?

Pensò e lavorò da indomabile fiorentino, come fosse nel Rinascimento.

Bussotti, un uomo della renaissance erroneamente incappato nel ventesimo secolo?

Un secolo di estremo interesse, ma anche di una pericolosità unica. Oggi, chi non sa o non capisce colpisce le idee, la voglia di fare, la creatività, lo spazio vitale.

Il narcisismo bussottiano: storia o leggenda?

Un tratto umano comune a tutti, che io dichiaro con ingenuità. Non mi disturba mettermi in scena, credo lo si abbia ben capito.

Come Carmelo Bene?

Bene è solo un tenore fallito!

Afferma di aver conquistato con gli anni anche la saggezza...

L'iter è ben noto: si comincia da adolescenti spaccando tutto con atteggiamenti di ribellione e si finisce senatori della Repubblica. Ieri *enfant terrible* e domani maestro carismatico!

Dice Barrault: Ho desiderato il teatro come il peccato...

Io desidero il teatro come assoluzione da tutti i miei peccati. E sono tanti.

Per Gide il peccato è l'unica cosa che non si può non fare...

Il teatro, come il peccato, porta al precipizio, alla dannazione. Ma che importa!



Montserrat Caballé, Messa da Requiem 1980.

Montserrat Caballé

«*L'arte, tutta l'arte, può accompagnarci ad incontrare Dio.*»

Soprannominata dagli appassionati d'opera «La Superba», María de Montserrat Viviana Concepción Caballé (nata a Barcellona nel 1933) condivide, unitamente a Maria Callas, Renata Tebaldi e Joan Sutherland, la palma del più famoso soprano del dopoguerra. È stata per anni la prima delle primedonne, il soprano più famoso al mondo, regina del belcanto, voce unica tra le più emozionanti, da “melodramma celeste”, dalle alte vette quanto a note e compensi da capogiro, capace di filature di seta di abbagliante nitore.

Donna a suo modo riservata, non reagì più di tanto quando, rimbalzata alla cronaca per il tempestoso forfait dato alla Scala per *Anna Bolena*, fu oggetto di tante maligne “verità”. È il 1982, e Caballé viene sostituita dalla giovanissima Cecilia Gasdia che da allora vide spalancarsi la carriera, così come accadde alla Caballé, la quale iniziò la sua fortuna internazionale nel '65 sostituendo l'indisposta Marilyn Horne in *Lucrezia Borgia* in forma di concerto alla Carnegie Hall di New York.

In oltre cinquant'anni di carriera, Montserrat Caballé ha interpretato circa 130 ruoli operistici, cantando in tutti i principali teatri, con i più importanti registi e direttori, producendosi parallelamente in una intensa attività concertistica. Preziosa la sua valorizzazione di opere belcantiste desuete, relevantissima la sua produzione discografica, storici i risultati raggiunti dalla sua arte. Grande interprete di canzoni popolari spagnole, nell'88 fece un'incursione nel rock registrando con Freddie Mercury l'album *Barcelona* il cui singolo diventò l'inno dei Giochi olimpici del '92.

Nel 2012, adorabile ottantenne, ancora attiva sulla scena concertistica internazionale, mentre è in Russia, *Montserrat Caballé* è colta da malessere. Una caduta, una frattura dell'omero. Lucida ed energica, rifiuta il ricovero a Mosca e torna nella sua Barcellona, dove le viene diagnosticato un ictus.

Si riprenderà; deve farlo dato che, come si affrettano a scrivere i giornali, ha impegni sino al 2016! Si ritira dalle scene nel 2013 per dedicarsi ad attività benefiche quale ambasciatrice dell'Unesco. Crea una fondazione in favore dei bambini bisognosi.

In Arena Montserrat Caballé debutta il 2 agosto '69 protagonista di un leggendario *Don Carlo* e avendo come compagni di scena Domingo, Cappuccilli, Cossotto e Petkov, diretti da Elihau Inbal. Eccola nell'80 in *Messa da Requiem* diretta da Muti (con Brigitte Fassbaender, Luchetti e Raimondi), nell'84 al chiostro di San Fermo in recital (a corollario del Festival) e, con altri illustri colleghi, nell'88 ne *La Grande Notte*, incontro di grandi stelle della lirica tenuto per celebrare il 75° anniversario del Festival.

Incontriamo Montserrat Caballé nel 1985. Nonostante l'agenda fitta di impegni, con un gioco di incastri tra aerei, prove, prime e repliche, incisioni e recital distribuiti sui cinque continenti, la sera dell'8 agosto riesce a incunearsi nel calendario areniano in un eccezionale concerto popolare, una serata quasi tutta spagnola per tre ore di buonissima musica: un fare patria, artisticamente parlando, con Carreras, Lima, Gonzales, Nafé, Pons, Pierotti e Troitskaya.

Nel corso dell'evento i magnifici otto, accompagnati dall'Orchestra nazionale spagnola diretta da Lopez Cobos, si impegnano in alcune fra le più belle pagine della letteratura lirica così anticipando un altro avvenimento che, nello stesso mese, vorrà essere il corrispettivo lirico dello storico appuntamento mondiale del rock a favore dell'Africa: un *people for people* di stelle quali Caballé, Baltsa, Di Stefano, Pavarotti, Dimitrova e Carreras, con tanto di ripresa televisiva, disco e video, il tutto per pura beneficenza.

Il viso aperto, tanta cordialità, grandi occhi espressivi e qualche chilo di troppo, Caballé si confida da personaggio

qual è, non nascondendo il suo essere per natura donna in pace con se stessa e col mondo.

Spoglia di pepli, tuniche e mantelli, che in scena la rendono monumentale, nella rinfrescante hall dell'hotel che ci ospita, circondata dall'intero suo gruppo familiare che le è sempre al seguito, durante l'incontro la *señora* rivela tutta la sua emozionata fragilità, la fragilità del cristallo, non una debolezza ma una raffinatezza.

Signora, quale l'importanza di un concerto come questo in Arena?

Offrire una serata secondo una precisa linea musicale, inserendo compositori diversi, la maggioranza italiani, per dare una visione dello sviluppo musicale della grande musica seguendo i vari compositori cronologicamente.

Su programma e manifesti c'è scritto "Carlos Caballé presenta". Ovvero?

La Columbia Artis è l'agenzia internazionale di mio fratello, che presenta i suoi artisti, in Arena come ieri al Central Park e domani nei grandi festival negli Stati Uniti. Da voi non si usa, gli agenti italiani non usano farlo, mentre all'estero è una cosa normale. Ma è bene si faccia anche in Italia, per dare nuove idee a promoters mondiali, alle prese con un management a livello internazionale. Anche questo oggi è la lirica.

Un giudizio sui suoi colleghi di scena?

No, non uso farlo. Li ammiro e basta. Sono tutti magnifici, tutti artigiani della musica e poco divi. Per me questa è una grande occasione per cantare insieme a loro.

Suvvia, un giudizio su Carreras?

José è magnifico, un cantante che in scena dà tutto, si esprime col cuore, musicalissimo, con un fraseggio degno della tradizione italiana.

Dalmacio Gonzales?

Con la sua voce fa meraviglie! Così come Karajan vuole solo José, oggi Giulini vuole solo Dalmacio.

Natalia Troitskaya? Lei l'ha definita la sua erede...

Il soprano degli anni Ottanta e Novanta. Ho applaudito la sua *Aida* a Vienna con Pavarotti, il *Trovatore* a Berlino, la sua *Adriana* a Monaco... Splendida vocalmente, una linea sublime e magnifiche mezze voci, con una forza e un carattere straordinari, e una splendida figura. Non per caso farà *Don Carlo* con Karajan.

E se adesso parliamo di...

E no, lei è bravo e mi stuzzica! Mi sembra di fare della propaganda quando nessuno di questi artisti ne ha bisogno. Ognuno nel suo repertorio e nel suo stile è il migliore.

Al di là della "spagnolità", cosa vi tiene legati?

Quando si mette insieme una compagnia di artisti come questa, significa che qualcosa di superiore al proprio ego ci unisce, ed è l'amore per la musica, l'essere al suo servizio, comunque e sempre. Ed è questo che pretende anche l'Arena, no?

Di Montserrat Caballé si può parlare? Questo suo ritorno in Arena?

L'emozione è quella del debutto del '69 in *Don Carlo*. Sono davvero felice e onorata di cantare con tali stelle proprio qui a Verona. Vede, ad un certo livello della carriera e a una certa età, le cose si vedono più nitidamente di quando si hanno i vent'anni, la voglia e l'ambizione della gioventù. Quando si ha avuto tutto come ho avuto io, si guarda il mondo non più dal di sopra e con invidia. Non è una questione di umiltà o di falsa modestia, no; è una pura constatazione che deriva soltanto dalla musica, dall'essere al suo servizio, l'unico mio faro sempre acceso.

L'hanno paragonata a miti quali Callas e Tebaldi...

Per carità! Non credo ai paragoni, e poi le copie sono sempre brutte, se lo ricordi.

Maria Callas le dedicò una bellissima frase: «Quando si nasce con la voce d'angelo, bisogna restare angelo sino alla fine.»

La voce è un dono che non va mai tradito, questo voleva dirmi Maria. Ho avuto cinque operazioni addominali, cinque tagli ai muscoli che sostengono il diaframma... Si rende conto cosa significa rifarsi di nuovo, trovare in qualche posto una muscolatura di appoggio? Non è facile, mi creda. Io ci

sono riuscita, con lo studio e con la volontà. Questo per me significa non tradire la voce.

La sua natura, il suo carattere di donna?

Sono una persona semplice, se vuole ogni tanto un poco nervosa, sempre per colpa degli altri, mai mia. Mi lasciassero nella mia tranquillità, non darei fastidio a nessuno.

Facile arrivare al successo?

Nulla è facile in questo mestiere. Ma, se si sentono le difficoltà, non si ama il lavoro. Io ho sempre amato devotamente lo studio. Non è una filosofia spicciola, è un sentimento profondo.

Quando si agguanta la qualifica di divo, di quale rivalsa si è assetati?

La strada di un cantante è lunga, e non ci sono mete o arrivi né rivalse. Bisogna camminare finché il fisico regge.

Nel lavoro cosa più la infastidisce?

Dover spiegare a certi direttori le cose scritte sullo spartito. Ma si rende conto? Una cosa che mi fa perdere la testa! Non è possibile eppure capita, sapesse come capita!

Le cantanti più ammirate?

Fossimo a casa mia in Barcellona le basterebbe guardare le quattro foto che tengo sul pianoforte: Callas, Tebaldi, Sutherland e Nilsson.

Avesse avuto un fisico meno ingombrante?

Avrei fatto le passerelle, non mi sarei esibita al Met o in Arena, le pare?

Perché questo nome Montserrat, che in Spagna è dedicato alla Madonna Nera di Barcellona?

Sono nata nera, per mancanza di ossigeno, soffocata dal cordone ombelicale.

Innamorata di suo marito sulla scena. È vero?

Verissimo. Ci siamo conosciuti nel '63, durante le recite di *Butterfly*, e sposati nel '64.

L'unica Butterfly che sia riuscita a sposare il suo Pinkerton!

Un uomo speciale, buono, adorabile. Ha sempre rifiutato i contratti che avessero a che fare con me. Non ha mai voluto inciuci, come dite voi.

Il belcanto, dice la critica, si è oggi prostituito al dio denaro. Lei che dice?

Non mi piace passare alla storia per quella che prendeva i cachets più alti, ma semmai come la cantante che ha sempre capito le difficoltà dei teatri. Glielo assicuro.

Divismo sfrenato e cantanti troppo presto logorati sembrano essere altre cause di nevrosi oggi in teatro e sul palcoscenico. È d'accordo?

Dica che ci sono anche troppi direttori e registi pieni di sé, tutti falsi Messia!

Si dice la musica avvicini a Dio...

È vero. L'arte comunque, tutta l'arte, può accompagnarci a incontrare Dio.

Il miglior complimento ricevuto?

Glielo dico, lo so a memoria. Il critico del «New York Times» ha scritto: «La voce di Montserrat non pretende essere accompagnata dalla composizione, cerca di introdursi nel pentagramma come una nota in più per fare un insieme.» Che le pare?

Fra i melomani e da certi critici s'è anche guadagnata il soprannome di Forfaì dato che sui cartelloni è capitato il suo nome venisse cancellato. A Verona ricordiamo quella Bolena alla Scala quando, il 14 febbraio 1982, venne sostituita dalla nostra Gasdia...

Ma stavo veramente male, in lirica può accadere. Uscivo dall'operazione ai reni, ho preso una specie di salmonella... La Scala non ha avvertito in tempo il pubblico della sostituzione con la Falcon e il pubblico ha giustamente reagito male. Ho dovuto fare una recita e interromperla. Fu la fortuna di Cecilia e per me una vera lezione! Ogni pietra in cui si inciampa è una esperienza per non inciampare più.

Dice la Tebaldi: «Dove sono le grandi voci oggi? Ci sono solo zanzare che strillano.» Lei che risponde?

Oh certo, non ci sono più le Callas, Gencer, Zeani, Stella, Tebaldi... Facevo la coda per andarle a sentire e vedere quando venivano a Barcellona. E non ci sono più i Del Monaco, i Ramòn Vinay... Oggi è tutta un'altra epoca, certo, e un'altra musica.

E quando anche lei andasse in pensione?

C'è ancora tempo. Noi spagnoli siamo gente di carattere e dalla volontà di ferro. Non molliamo.

Continua comunque a coltivarla, per ogni evenienza, quell'arte supplementare, la pittura?

Come no. Sto anzi migliorando molto, così dicono i critici, quelli veri, quelli dell'arte.



Piero Cappuccilli e Ghena Dimitrova, Nabucco 1991.

Piero Cappuccilli

«*Cantare per me è immergermi nel mare.*»

Fu a pochi chilometri dalla barriera milanese dell'autostrada Venezia-Milano, di ritorno a casa dall'ultima recita areniana di *Nabucco*, che Piero Cappuccilli (1929-2005), a bordo della sua Jaguar, fu vittima dell'incidente che fece tutti temere per la sua vita. Era il 28 agosto 1992. Visse, ma da quel giorno la voce del baritono tacque per sempre. Ultima sua commovente apparizione nel 2003, quando al Verdi della sua Trieste gli fu dedicata la *Tosca* che inaugurava la stagione.

Dall'esordio nel '60 al Metropolitan in *Traviata*, al debutto alla Scala nel '64 in *Lucia* accanto a Joan Sutherland, sino ai trionfi areniani (il debutto nel '66 con *Rigoletto*), quella di Cappuccilli, baritono tra i più affermati della sua generazione, specializzatosi nel repertorio verdiano, è una carriera dai numeri impressionanti: non si contano i *Macbeth*, *Simone*, *Forza*, *Trovatore*, *Ernani*, *Carmen*, *Gioconda*, *Aida* e *Nabucco*.

I genitori originari del molisano, architetto mancato, baritono per la vita, grande Nabucco, Amonasro, Scarpia e Iago, ruoli che nell'anfiteatro interpreta negli anni giganteggiando, Cappuccilli è anche attore capace di dare un senso alla presenza scenica, nel momento magico della recita quando il grande si distingue anche per autorevolezza e chiarezza di dizione, avendo dimestichezza con bisbigli, mezze voci, passaggi cromatici, anche in Arena, soprattutto in Arena.

Storiche le sue recite nel '73 all'Opéra di Parigi in *Trovatore*, nel '75 a Milano in *Macbeth* con la direzione di Abbado e la regia di Strehler, nello stesso anno in *Don Carlo* a Salisburgo diretto da von Karajan e nel '76 ancora alla Scala in *Otello*

con la direzione di Kleiber, regista Zeffirelli. Da ricordare, sempre alla Scala, nell'83, il suo Gerard in *Andrea Chénier* e nell'89 l'ultima sua apparizione come Scarpia in *Tosca*, ruolo che lo vide applaudito interprete anche in Arena.

Nei panni del perfido barone questurino – il classico cattivo, sfortunato e iniquo, complessa figura sonora e scenica – Cappuccilli dà al poliziotto la più credibile delle dimensioni plasmando un personaggio freddamente beffardo, oscillando astutamente tra brutalità e composta voglia libertina, evitando di scomporsi in un ritratto di compiacimento espressionistico, crescendo in perfidia.

Come Iago – lo ricordiamo in Arena accanto all'Otello di Atlantov nell'82, regista De Bosio, e quindi al Filarmonico inaugurando la stagione dell'Ente lirico nel '90, con Giacomini e Chiara – Cappuccilli riveste il ruolo dell'onesto alfiere con la naturalezza maturata in centinaia di recite.

Una carriera la sua che sembra non sottostare alle leggi dell'invecchiamento, all'usura del ritmo frenetico della vita del cantante lirico. Angelo Folletto su «Repubblica» lo definisce «intramontabile», Rino Alessi gli rende omaggio come «baritono da leggenda».

Incontro Piero Cappuccilli concentratissimo in un angusto camerino, già al trucco, prima della penultima recita proprio di quel fatale *Nabucco* del 1992 che vede la regia di Gianfranco De Bosio, le scene di Rinaldo Olivieri, a dirigere Anton Guadagno.

L'uomo sa di non essere facile, confessa di essere un repulsivo e lo dice con un misto di pudore e orgoglio. Ma la durezza di alcuni è preferibile, dice Gibrán, alla delicatezza di altri. Ecco, questa è la mia esatta impressione nel sentirgli dire le sue verità, da uomo libero, con quella voce gradevole, piena della brunitura tipica della sua corda, voce calda, un po' brusca, e sonorosissima.

Nel riprendere ora quell'intervista, ricordo cosa diceva Verdi a proposito di quest'opera: «*Nabucco* nacque sotto una stella favorevole, giacché anche tutto ciò che poteva riuscire a male ha contribuito invece in senso favorevole.» E mi sento sopraffatto da uno strano senso di inquietudine pensando

come spesso s'incontri il proprio destino nella via che s'era presa per evitarlo.

Partiamo da Nabucco?

Personaggio complesso, bello da interpretare. Affascina quel suo passare da uno stato d'animo all'altro, drammaticamente. All'inizio è il guerriero feroce, poi si sente Dio e viene punito. Eccolo uomo debole, confuso e spaventato. Alla fine ha una sorta di redenzione morale. Affascina incarnare queste trasformazioni, nel gesto e nel canto, con le mezze voci, i piani e pianissimi, che in Arena hanno un grande effetto. *Noi ricordiamo anche il suo Iago, secondo la critica il miglior Iago immaginabile...*

Ogni tanto ci azzeccano, i signori critici! Il mio Iago ormai è conosciuto, è quello. Sa, dopo averlo recitato con grandi registi... E vede che parlo di recitazione! *Ad esempio, con Zeffirelli alla Scala?*

Le pare poco? E avendo per colleghi Domingo e la Freni. Certo, si può ancora andare avanti nella ricerca di certe sonorità, del colore... Ma il mio Iago ormai è quello. *Dice Verdi: «È una cosa curiosa! La parte di Iago, salvo qualche éclats, si potrebbe cantare tutta a mezzavoce!»*

In effetti, sono pochi i punti in cui Iago straripa con la voce. C'è il parlato, la mezza voce, tutto ciò che crea il personaggio sornione e falso, mettendo d'accordo Verdi con Shakespeare.

La misura, nella recitazione e nella realizzazione musicale?

È una conquista, un traguardo difficile, da raggiungere con determinazione.

Quanto all'invidia, l'ambizione delusa... Lei l'invidia non l'ha mai provata?

Nella vita? No, no. Sa, a me piace esternare sul palcoscenico proprio ciò che non sono nella vita. È facile l'invidia nel nostro ambiente, lo so bene. Ma io, se posso, aiuto i miei colleghi.

L'ultima volta che l'ha fatto?

Proprio qui a Verona, al Filarmonico, per quella "prima"

di *Otello* così travagliata da polemiche e disfunzioni. So di essere stato di aiuto a Giacomini, grande tenore e amico. Lui era già un grande *Otello*, se solo ci fossero stati meno problemi...

In scena si è andati...

In scena si va sempre. A teatro accadono i miracoli. Fosse così anche nella vita!

Ma dove sono oggi i problemi in lirica?

Devo dire la verità, almeno la mia verità su questo tema molto delicato?

Da Piero Cappuccilli me l'aspetto!

Danno la colpa alle strutture poco funzionali degli Enti lirici italiani... Cominciamo col mettere le persone giuste al posto giusto, dico io. Spesso ci si confronta con dirigenti che sanno di teatro come io di medicina!

Il pubblico, la critica o le agenzie: quale il sostegno principale?

Il pubblico, senza dubbio, quella bestia nera che non vedi, ma che sai essere là.

In ogni teatro si racconta del tal soprano che si presenta solo alla prova generale, del tal tenore che si divide tra molti teatri... È così anche per i baritoni celebri?

Può accadere, soprattutto se sono produzioni che si conoscono già. Lo so, non si dovrebbe, ma si fa. Sono molti i vizi in lirica.

I campioni in lirica sono sempre stati pochi. Non le pare che un tempo ci fossero campionati migliori?

Una volta il professionismo era preparazione, personalità, studio e ricerca. I giovani? Sono un'altra razza. E noi matusa siamo in estinzione. Mi danno del veterano, e certo lo sono. Eppure non so cosa sia la routine, la aborro. Amo troppo cantare e recitare.

Non avesse fatto il cantante lirico?

Sarei stato un attore di prosa. È per me una gioia approfondire il personaggio. Sapesse quante cose sono sempre da scoprire.

"Giunti su piazza, prendere un leggero purgante", raccomanda un vecchio trattato di canto...

Guardi, giunto su piazza, io mi comporto come se non do-

vessi proprio cantare. Qualche volta mi lascio anche andare, e mangio troppo!

Davanti cosa c'è ancora da conquistare?

Quel perfezionismo che non si raggiunge mai.

Sempre all'altezza del cachet che chiede?

Credo. Ho ancora tutto il mio smalto. Ho fatto una vita normalissima, come un qualsiasi impiegato di banca, senza mai eccessi.

Sembra un uomo duro e con gli altri intransigente. Lo è anche con se stesso?

Sono un perfezionista e un repulsivo, soprattutto verso registi inconcludenti e velleitari.

Certe sue litigate con i registi sono passate alla storia. Cosa rimproverava loro?

Di volermi svuotare della mia personalità, di operare assurdità storiche, con spostamenti d'epoca e di tempo. Fai Don Carlo e ti vestono da Iago! Se penso a Visconti, Zeffirelli, Strehler... Li rivedo con la partitura in mano, lavorare sulla mia personalità, per mettere in risalto le mie caratteristiche di cantante e di attore.

Oggi invece, i giovani registi?

Leggono il libretto dei riassunti dell'opera, quello che si compera nell'edicola del Gigi, sul Liston in piazza Bra!

Il cantante Cappuccilli come si mantiene in vetta?

Madre natura e la facilità vocale di cui mi ha fatto dono. Il merito è tutto loro.

La sua igiene etico-vocale?

Sport, aerobica, sollevamento pesi e studio, sempre e ancora studio.

«Bramo, e la cosa bramata perseguo, me ne sazio», canta un altro suo bel personaggio, il conte Scarpia...

Anch'io ho bramato raggiungere la vetta. E ce l'ho fatta, per intelligenza e volontà, al di là del talento. Senza intelligenza in questo nostro lavoro non si vola in alto.

«Dio creò diverse beltà, vini diversi. Io vo' gustar quanto più posso l'opra divina», canta sempre il suo Scarpia...

Gustare proprio tutto non si può. Io, per esempio, non ho potuto godere come avrei voluto la mia famiglia, gli affetti...

Qualcosa si deve sacrificare, sempre.

Al di là del canto?

Amo il mare, solcarlo in barca, conquistarlo. Cantare per me è immergermi nel mare.

Prima di arrivare ha fatto la fame e tutta la gavetta. Lo rifarebbe?

Subito, pur di avere trent'anni di meno! Se ripenso al mio passato, sento tanta gioia ma anche tanta nostalgia.

E se pensa al suo futuro?

È lì, davanti ai miei occhi, luminoso. Lo vedo.

Pensa oggi al suo punto di arrivo?

Se lo faccio, penso all'infinito.

E se pensa all'infinito?

Penso al mare.

Giuseppe Carbone

«Gli Enti lirici stanno uccidendo il balletto.»

Non è una novità il tempo di crisi che il teatro d'opera e di balletto da anni attraversano, a Verona come in Italia, per cui alcuni teatri, sino a ieri templi sacri, non hanno fondi per proseguire l'attività e, nel peggiore dei casi, sono costretti a "licenziare" il proprio Corpo di Ballo o a minacciarne la chiusura. È in palio, si dice, la sopravvivenza del medesimo teatro. Complesse le ragioni che portano a questa amara conclusione, tra esse anche un governo e una gestione poco manageriale delle straordinarie potenzialità dei propri comparti artistici.

Per l'Ente lirico e per la successiva Fondazione Arena la storia parte da lontano, dall'inizio di quegli anni Ottanta durante i quali il tema emerge in tutta la sua evidenza, senza che alcuno prenda sagge e opportune decisioni. Quante volte scrivemmo che la danza, trattata da cenerentola dagli Enti lirici, meritava attenzione, una programmazione meno casuale e improvvisata, una diversa sua valorizzazione e collocazione nella politica culturale, se necessario anche uno scorporo che, se fatto allora, sarebbe stato certo meno doloroso.

Quando nel 1982 il messinese Giuseppe Carbone viene nominato coreografo e direttore del Balletto dell'Arena, a tutti si raccontò che almeno a Verona, oasi felice, le cose avrebbero preso una piega favorevole. Pippo proveniva dalla Scala, dove si era formato, aveva appena creato il balletto *I figli di Medea* con Birgit Cullberg per il Regio di Torino. A Verona trova dodici ballerini dodici e tutto da inventare. C'è però un teatro, il Filarmonico, che dà segni di vita e un Sovrintendente, Giacchieri, che al ballo e alle sue esigenze è sensibile.



Giuseppe Carbone e Birgit Cullberg, 1983.

Pippo Carbone si mette al lavoro nell'unico modo che gli è naturale, organizzando la compagnia e la programmazione, costruendo passo dopo passo, scegliendo e selezionando un gruppo di danzatori di formazione classica e moderna.

I suoi *Dialoghi* sono il manifesto della Compagnia e della tendenza coreografica. Vengono poi *L'après midi d'un faune*, *L'uccello di fuoco*, la *Pavane* di Ravel, *Gestazione* su musica di Morricone, *Le quattro stagioni*. Al Filarmonico vengono ospitati nomi come Birgit Cullberg e Jiri Kylian, dopo anni di assenza si torna al Teatro Romano (da alcuni identificato come il luogo ideale per proporre danza d'estate), si allestisce in Arena la versione originale di *Giselle* con Carla Fracci protagonista, si susseguono le tournées e le soddisfazioni. Non poco per tre anni di lavoro.

Ma Carbone sa che non è tutto oro quel che luccica, vede le difficoltà, teme il futuro. Anche il cammino del circuito regionale non è agevole: Venezia è Venezia, allora e sempre. Per paradosso è proprio l'Arena il maggiore ostacolo: là solo l'opera val bene una messa, lo si sa e lo si vede. E allora? Allora niente danza la prossima stagione, tutti al Romano, con qualche nome di richiamo, una prima mondiale... I ballerini mugugnano, il malumore è palpabile: chiedevano una sala prove vivibile, la certezza del domani, maggiore autonomia, e perdono l'Arena!

Corre voce Carbone sia intenzionato a dare le dimissioni. Lui, onesto e coerente come sempre l'ho conosciuto, non nega e non conferma, i piedi a terra e la coscienza tranquilla. «Non ora – ci dice –, non facciamo polemiche, se ne riparla ad agosto, c'è il lavoro da fare, le serate al Romano da preparare.»

In realtà, da un anno matura la decisione, senza perdere di vista il suo obiettivo, trovare nel teatro la dimensione del lavoro come impegno, ma anche garanzie stabili per il futuro della danza, mai rassegnato a seguire la politica del meno peggio, del minimo sindacale né di quello che passa il convento.

Da uomo che non si è mai tormentato per mostrare la bella anima che possiede e che ha sempre fatto della coerenza

un vero credo, con amarezza e dolore Pippo Carbone se ne va, scegliendo di divulgare la decisione con l'intervista che segue.

Decisione presa, se ne va?

Alla Direzione l'ho già comunicato, alla città lo dico tramite questa intervista. Ma badi che non è uno scoop, ormai lo sanno tutti che questo al Romano è il mio ultimo spettacolo col Corpo di ballo areniano. E sarà un grande spettacolo, con l'ultima creazione del mio amico fraterno Mats Ek, Birgit Cullberg e *Sphinx* con Elisabetta Terabust, Alessandro Molin e Marc Renouard.

Lo spettacolo doveva proporre due balletti nuovi, quello di Ek e una nuova sua creazione, un Don Chisciotte su musiche di De Falla...

Sono mancati i soldi, ecco la verità, e io ho rinunciato al mio balletto per rispetto verso Mats Ek. Sono queste le serate più importanti di questi miei tre anni di direzione. L'Arena può vantarsi di avere un Corpo di ballo di gran qualità e prestigio.

Perché se ne va? Quali i problemi davvero insormontabili?

Finanziari, prima di tutto. Sinora tutto ha funzionato secondo i programmi. Quello che spaventa è il futuro. La Compagnia è cresciuta, ma si è solo all'inizio del cammino, non siamo arrivati. Avremmo bisogno di svilupparci, di andare avanti, di fare centodiciotto spettacoli all'anno, non diciotto. Capisce?

Il problema, lo si sa, non è solo veronese. Qual è la responsabilità degli Enti lirici nelle difficoltà che incontra il balletto italiano?

Gli Enti lirici stanno uccidendo il balletto. Per la danza non c'è spazio. Guardi la programmazione di tutti gli Enti lirici. C'è da piangere! E le prospettive sono nere, nerissime. Venezia, Torino, Bologna hanno fatto morire il loro Corpo di ballo. Ora tocca a Verona. È una moria!

Abbandonare, emigrare è la soluzione?

E cosa fare? In questi tre anni ho creato questa Compa-

gnia, anche grazie alla sensibilità del Sovrintendente e della città che ci è stata accanto. Ma ora, cosa fare?

I problemi non si risolvono con la bacchetta magica, serve tempo...

Ma non vedo spiragli né soluzioni. Io allora dico, uniamo le forze, andiamo fuori, creiamo sinergie con altri Enti, programiamo il decentramento...

Un tentativo regionale con Venezia è stato fatto. Risultato?

Non del tutto negativo, ma al momento è come addormentato. Sono intervenuti dei problemi e la collaborazione, ancora prima di nascere, è stata interrotta.

Cosa risponde all'obiezione che una serata areniana con balletto è una serata in perdita?

Rispondo che l'Arena è un festival e che come tale deve parlare di arte e cultura, non solo di soldi. In Arena si arriverà a proporre pop, musica da cassetta, spettacoli equestri, altro che lirica! Quelli sì, pagheranno, e allora saranno tutti felici e contenti.

Ha lavorato molto all'estero, Bonn, Stoccolma, Helsinki, Copenhagen, col Cullberg ha girato il mondo. Qual è la situazione?

I problemi sono uguali. Si ha però più rispetto e interesse per la danza, il rapporto con la lirica è più proporzionato. Ma come non comprendere che su questa strada lo stesso Festival sarà in pericolo? E allora, che fine faranno l'Arena e il suo indotto?

Cosa pensa dell'eventuale scissione del balletto dalla lirica? Non è ormai improrogabile una diversa collocazione del teatro di danza nella politica dell'Ente?

Forse sì, per salvare il balletto. Bisognerebbe avere il coraggio di rendere autonomo il Corpo di ballo, il quale non può essere legato al carro come una semplice ruota di scorta, sgonfiata e inutilizzata. Una soluzione, questa, che esiste all'estero, fruttuosa e da molti anni. Ma quando si è una Cenerentola, nemmeno si cercano le soluzioni.

Crede in questo suo Corpo di ballo?

Credo nel suo spirito collettivo e nella sua crescita.

Ora se ne va da Verona, si dimette. Quale lo stato d'animo?

Di delusione e tristezza. Questi ragazzi sono nati con me...

Mi piange il cuore lasciarli.

Nijinsky scrisse nel suo diario: Io sono colui che muore quando non è amato.

Oh no, qui nessuno muore! Il futuro è davanti a tutti noi e altre porte si apriranno al nostro passaggio. Ma, per la miseria dico io, adesso che siamo finalmente qualcuno, perché non fare di tutto per andare avanti?

Dal 1989 al 1991 Giuseppe Carbone tornerà con gioia a dirigere il Balletto dell'Arena, dopo gli anni di Mario Pistoni e Pierre Lacotte. «Ricomincio – ci dirà – da dove ho interrotto quattro anni fa, consapevole che alcuni problemi si sono trascinati e incancreniti.» Tanto incancreniti che ancora una volta Pippo sarà costretto a lasciare, per continuare la sua carriera da direttore e coreografo in numerose città europee.

Il Corpo di ballo della Fondazione Arena di Verona, diventato complesso artistico stabile agli inizi proprio di quegli anni '80, vedrà succedersi alla direzione Jeremy Leslie-Spinks, Carla Fracci, Robert North, Maria Grazia Garofoli e Renato Zanella, dimissionario nel 2015 lamentando un clima di tensioni e una mancanza progettuale.

Dice Jean-Louis Barrault: «Danzare è lottare contro tutto ciò che trattiene, tutto ciò che affonda, tutto ciò che pesa e appesantisce; è scoprire con il proprio corpo l'essenza, l'anima della vita; è entrare in contatto fisico con la libertà.»

José Carreras

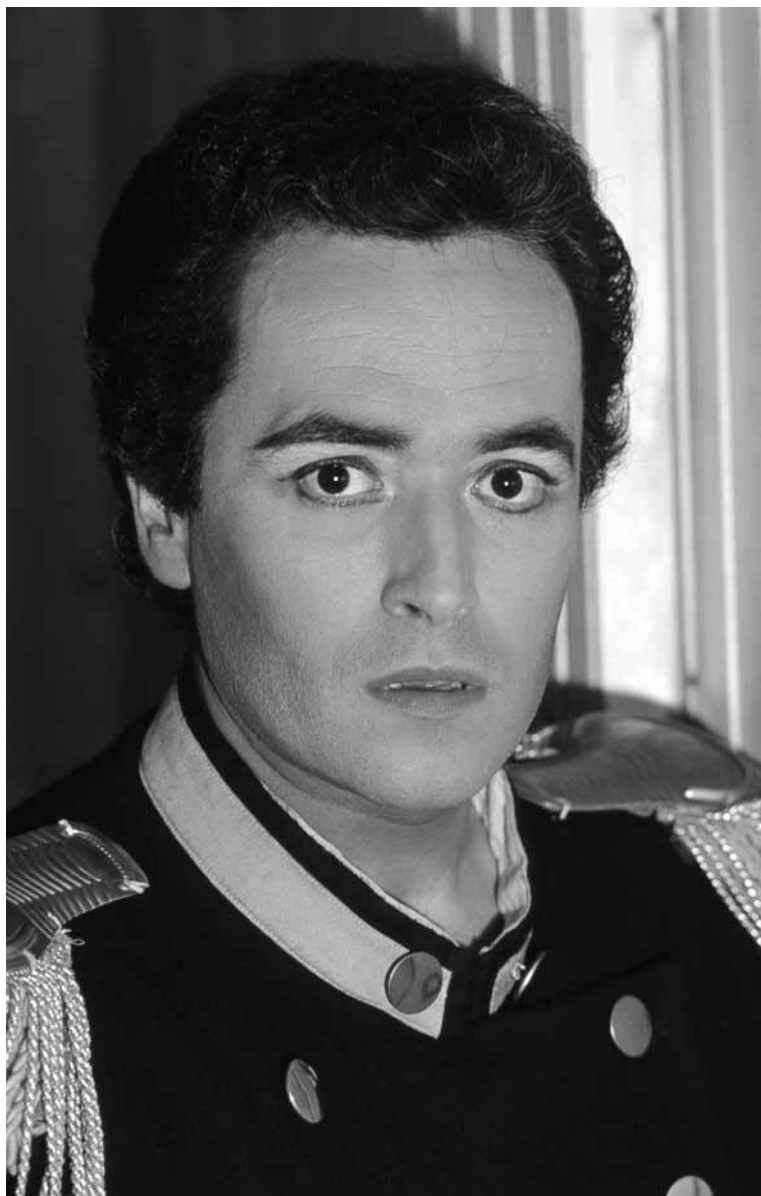
«Sia il vivere la cosa più importante.»

Lo conosco da anni, e più lo frequento più mi convinco di una fondamentale regoletta, tanto esatta quanto sperimentabile: più gli artisti sono grandi e più sono disponibili. Per José Carreras, vero grande, la disponibilità si traduce in signorilità, una pudica e discreta carezza con cui il tenore interagisce col mondo.

Cantante tra i più amati, bandiera degli orgogli spagnoli, Carreras (nato a Barcellona nel '46) è catalano per temperamento e carica emotiva, ai tempi d'oro voce invidiabile, decisa ed espressiva, timbro di seta.

Figlio minore di un agente di polizia e di una parrucchiera, bambino prodigio, all'età di 28 anni ha già un repertorio nutrito. L'ascesa è inarrestabile. Dopo il debutto alla Scala nel '75 in *Un ballo in maschera*, Carreras raccoglie applausi entusiasti in tutto il mondo e fa incontri artistici significativi, quello con Herbert von Karajan che lo vorrà per la realizzazione discografica e scenica di molte opere o quello con Riccardo Muti con cui realizza due incisioni di *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci*.

È cantante di generosità, che sa negli anni irrobustire i centri, scoprire nuovi suoni cupi e drammatici, conservando la dizione netta e solare, un accento scolpito e comunicativa scenica. È anche uomo capace di suggellare con la carica di simpatia e la passionalità del temperamento la grande popolarità, sommando in sé doti di umanità e temperanza. La sua vicenda artistica si intreccia con quella amorosa per via della relazione con il soprano Katia Ricciarelli, con la quale forma un sodalizio artistico.



José Carreras, Carmen 1984.

Nell '87, al culmine della carriera, durante le riprese del film-opera di Comencini *La Bohème*, Carreras è colpito da una grave forma di leucemia. Si teme per la sua vita. L'artista non solo sopravvive grazie alle cure e allo straordinario appoggio morale ricevuto dai fan di tutto il mondo, ma riprende a cantare in concerti e in una trionfale *Carmen* a Vienna nel 1990.

Nel medesimo anno, con Domingo e Pavarotti tiene uno storico concerto, conosciuto come *I Tre Tenori*, alle Terme di Caracalla, direttore Zubin Mehta. Il concerto è organizzato per raccogliere fondi per la fondazione che Carreras ha creato per la ricerca contro la leucemia e per celebrare il ritorno sul palcoscenico in Italia. Una parte della fama che Carreras otterrà in tutto il mondo sarà dovuta alla partecipazione alla serie trionfale di quei concerti-evento.

Intanto, forse per alcune scelte artistiche che cadono su opere poco adatte e su un repertorio durissimo, col passare del tempo la sua splendida voce comincia a usurarsi producendo un rapido declino.

Nel 2010 si esibisce in una serie di concerti in location originali, tra cui le guglie del Duomo di Milano, a Lajatico con Bocelli e Zuccherò, a Marostica nella Piazza degli Scacchi. Nel 2016, dopo oltre dieci anni, in ottima forma torna a Vienna in un'opera, *El Juez* di Kolonovits, presso il Theater an der Wien. Prosegue con passione indomita e sempre motivata l'attività concertistica.

Dopo aver trionfato nel mondo con *Carmen* diretto da maestri quali Abbado e Karajan, con l'opera di Bizet un gagliardo José Carreras debutta in Arena nel 1984 (regista Bolognini, direttore Santi, con Gilmore, Sighele e Bojagian). Nell'88 presenta un concerto a favore della recentemente costituita Fondazione Carreras. Noto come *La Grande Notte a Verona*, senza precedenti quanto a stelle della lirica presenti, l'evento si tiene per celebrare il 75° anniversario del Festival. Carreras si ripromette di fare solo la presentazione, poiché una maratona del genere avrebbe potuto risultare faticosa per lui in quel momento; ma, quando il programma sta volgendo al termine, non resiste alla tentazione di cantare *Granada*. Nel

2013 un galà con Andrea Bocelli e Plácido Domingo inaugura la stagione del centenario del festival lirico areniano: pesa l'assenza imprevista dell'annunciato Carreras, trattenuto da un problema familiare.

Nel 1999 José Carreras interpreta in Arena *Carmen*, in scena con Graves, Ferrarini, Pastorello e Cognet, direttore Palumbo, per la regia di Franco Zeffirelli e le coreografie di El Camborio. Non fu un felice ritorno nell'anfiteatro: le sue imperfette condizioni sia fisiche che vocali lo misero non poco in difficoltà.

È l'epoca della nostra intervista, poco prima si sia di scena, seduti in platea nella calura del sole al tramonto. È tranquillo e come in pace, mentre le gradinate si riempiono come un formicaio brulicante. Lo si riconosce e lui saluta, composto. «Non ho mai capito – mi dice – perché il sole che tramonta abbia più pubblico di quello che sorge. Ma qui ha un senso, ed è un miracolo che ogni sera si compie.» Un miracolo, sì.

Nell'anfiteatro, mentre la notte azzurra cala sopra quel mondo dove tutto è finto e niente è falso, prima che il tramonto inondi l'orizzonte arrivando sempre troppo rapido e inatteso, l'emozione che si prova è davvero impagabile.

Che sensazione le dà questo ritorno in Arena?

Nella carriera di un cantante l'Arena è una tappa obbligata. Lo è stata anche per me. Nessun altro teatro al mondo ha reso popolare l'opera come l'Arena. È giusto provare sempre un'emozione.

Il suo rapporto con l'opera di Bizet e col personaggio di Don José?

Ho incluso *Carmen* nel mio repertorio sin da quando la debuttai nel maggio dell'82, ho anche fatto l'incisione discografica e riprese televisive. È un'opera che conosco bene.

Se ripensa alla edizione dell'85? Salisburgo, Karajan...

E Agnes Balsta, José van Dam, Janet Perry, i cori dell'opera di Vienna... Successo? No, delirio. Essere diretti da Karajan è il sogno di tutti.

Ama Don José come personaggio?

Conosco i limiti e le possibilità che il ruolo mi offre. Con Rodolfo di *Bohème* e *Andrea Chénier*, è comunque tra i personaggi preferiti.

Don José è un buon basco cattolico e un po' mammome, ha poi alle calcagna una fidanzata persecutoria...

Ma, quando conosce il primo vero amore, e cioè Carmen... *Soldato folle o giovane complessato alle prese con un mondo che non conosce?*

Il personaggio è complesso, pieno di diversi stati emotivi. È molto più naïf e primitivo che violento ed eroico, ma non è affatto superficiale.

Così come lei non è semplicemente un cantante naturale e spontaneo, come qualche critico dice. A proposito, dicono anche si entusiasmi troppo facilmente di un ruolo...

Ogni artista, giunto ad un certo livello, si imbatte in qualche critica negativa, in qualche accusa. Ognuno fa il suo mestiere, ciò che conta è comunque il rispetto.

Questa sua carriera invidiabile sta risentendo saturazione, stanchezza, routine?

La gioia più grande è per me salire sul palcoscenico, ed è ogni volta una sfida cantare davanti al pubblico, lo so bene. Quando cantare diventasse routine o un impiego, sarò pronto a pensare seriamente di smettere.

Ogni volta c'è qualcuno che afferma: Stavolta Carreras non ce la fa!

Secondo alcuni avrei dovuto smettere di cantare già nel '71, quando debuttai! Da allora qualcosa credo di aver fatto. *Ma lei lo ama il rischio?*

Amo il pubblico. Siamo privilegiati, noi cantanti. Possiamo dare agli altri ciò che sentiamo dentro, esprimendoci come artisti e come uomini. Non è sufficiente per ogni sera rischiare? *Nell'ambiente ha fama di non essere un piantagrane, quasi una mosca bianca...*

Ho molto rispetto per il lavoro di tutti. Chiedo che gli altri rispettino il mio lavoro.

A cosa soprattutto attribuisce il successo della sua carriera?

Fossi capace, per una volta, di giudicarmi, direi che la mia arma vincente è stata l'umanità del mio canto.

Domingo, Aragall, Kraus, Carreras... Perché tante belle voci tenorili spagnole?

Voci tenorili di grandissimo livello ci sono sempre state in Spagna. Diciamo che oggi, almeno in questo campo, la Spagna batte l'Italia!

Se dico Montserrat Caballé cosa mi risponde?

La più grande cantante che ho sentito su di un palcoscenico, una donna dal calore umano straordinario. Per lei ho una speciale debolezza.

Si racconta che una sera, mentre interpretava con la Caballé Adriana Lecouvreur...

Verissimo! Io indossavo una uniforme da ussaro, ricca di bottoni. Quando ci abbracciammo, uno dei bottoni restò impigliato alla parrucca di Montserrat. Non potevano staccarci! Fu un abbraccio che si protrasse per minuti.

Se dico Di Stefano?

Il cantante che più mi ha colpito. Siamo stati spesso paragonati ed è sempre stato per me un onore. Vorrei poter dare al pubblico quello che Di Stefano ha dato a me.

Che effetto le fece la Serata Carreras che l'Arena le offrì per festeggiare il suo ritorno alla lirica dopo la gravissima malattia?

Dica pure leucemia! Un responso terribile. Ne sono uscito col trapianto osseo e per la mia grande volontà di vivere. So che dall'Arena partirono per me boati di applausi d'augurio... Ma è stata una valanga di affetto che mi ha travolto durante tutti quei mesi. Merito anche di quel Qualcuno che esiste sopra di noi... Ora so che esiste.

Fatica a pronunciarne il nome?

Ne ho troppo rispetto. Non nominare il nome di Dio invano, si ricorda?

Quella serata areniana fu da tutti dedicata alla lotta contro la leucemia...

Una battaglia che ancora continuo con la mia Fondazione. Dire leucemia oggi non mi spaventa più, e così voglio sia per molte altre persone che ne soffrono nel mondo.

Quella sera cantò anche lei, la sua Granata...

Facendo uno sforzo enorme. Mi ero preparato quella sorpresa come fosse un debutto!

Tornare allora alla lirica, quale l'emozione?

Il primo concerto lo feci a Barcellona. I medici mi avevano già dimesso. Mi avevano anche dato il via libera per la ripresa dell'attività. Ma dovevo sentirmi io, dentro di me, la voglia e la forza di riprendere a cantare e a vivere.

Quale l'insegnamento ricevuto da quella sua brutta avventura?

Le cose della vita hanno preso tutta un'altra dimensione, le importanti sono diventate minori e viceversa. Ciò che mi era accanto e che trascuravo, che non vedevo o tenevo ai lati, ha avuto più valore di ogni altra cosa.

Dicono che l'uomo è l'unico animale che cade inciampando sulla stessa pietra...

Spero proprio di non commettere gli errori di prima. Voglio fare una vita in cui canto e carriera siano solo un piacere e sia il vivere la cosa più importante.

Carreras, Domingo e Pavarotti, i tre tenori! Se per prodigio si potessero mettere insieme le doti vocali di voi tre?

Ne uscirebbe un tenore che solo in Caruso redivivo troverebbe il suo competitore.

Il senso di quei vostri concerti?

Aver dato all'opera una popolarità mai avuta. Non le pare l'opera stia perdendo un poco della sua immagine snobistica? I teatri devono aprirsi alle nuove generazioni, dare l'opportunità ai giovani di conoscere un'opera viva, non come fosse un museo.

Parliamo di regia. Servono cambiamenti per non restare fermi a cento anni fa?

Va trovata una via di mezzo, c'è un limite a tutto. Una cosa è innovare, un'altra è provocare. Alcuni registi imparano un'opera mentre la stanno provando, altri invece sono preparati, rischiano davvero e ottengono il plauso convinto del pubblico.

Si è intanto imposto un tetto massimo di recite all'anno?

Lo impongono le esigenze fisiche e psichiche. È la tensione nervosa che ti impone di rallentare. Ma i periodi di vacanze troppo lunghi mi annoiano mortalmente.

Mai rimpianto di aver lasciato gli studi universitari di chimica?

Sarei stato un pessimo chimico, mi creda.

La piccola mania è sempre quella di bere un bicchiere d'acqua all'inizio di ogni atto?

Sempre. È questione di metabolismo. Quando canto soffro di secchezza. Le assicuro, comunque, che ci sono colleghi con manie ben peggiori, quasi indescrivibili!

Il futuro di José Carreras?

Vivere il momento, prendendo quello che la vita mi dà, sempre lottando per averlo. Ma, finché mi si accende dentro la solita fiammella, il solito sorriso interno, ogni volta che salgo su di un palcoscenico, quella sarà la mia casa.

Per dare, come sempre, tutto col cuore?

Il cuore è una ricchezza che non si vende e non si compra, si dona.

Silvano Carroli

«Il nostro è un esame continuo, anche crudele, talvolta cattivo.»

Si raccontò anni fa d'un baritono che, per amore della lirica, avrebbe detto no alla bellissima di *Dinasty* Joan Collins e alla sua proposta di essere protagonista del serial americano *Vixen*. E si raccontò, nel medesimo tempo, d'uno Scarpia di scena in Arena, perfetto vocalmente e teatralmente, che non solo accontentava i critici più esigenti e severi, ma persino il pubblico dei melomani che lo osannava e che sono tanti, pronti a zittirsi sui gradoni quando l'opera inizia per insinuarsi al suo termine tra i camerini in cerca di autografi, rito ben accetto da un'Arena bonaria che tutto accoglie, vivendo nel sole del giorno e mai addormentandosi nella quiete della notte.

Si è nel 1984, *Tosca* è l'opera di Puccini di cui le critiche tessono le lodi. Dirige Daniel Oren, regia di Sylvano Bussotti. In scena, con Shirley Verrett e Giacomo Aragall, il baritono Silvano Carroli (classe 1939), al suo debutto areniano nell'opera, autore del clamoroso rifiuto. In quella occasione conosco il tanto imponente quanto mite veneziano Carroli, custodito dall'amorevole consorte come fosse uno scrigno prezioso, il Charles Bronson dalla voce di tuono, come le maledingue subito riportano abbia detto una indignata Collins.

In Arena, da grande interprete, Carroli ha già cantato in *Sansone e Dalila*, *Aida* e *Cavalleria*. In questa *Tosca* ottiene un trionfale e personalissimo successo nel plasmare una delle più complesse figure pucciniane. In possesso di una autentica voce baritonale, dal personalissimo timbro caldo e brunito, ampia e ricca di armonici, di grande estensione e ponde-



Silvano Carroli, Tosca 1998.

rosità, unitamente ad una figura scenica autorevole, Carroli è totalmente a suo agio negli ampi spazi all'aperto, caratteristica assai rara, per cui, negli anni, nell'anfiteatro sarà una carta vincente su cui puntare senza esitazioni, una concreta e sicura certezza nel firmamento intermittente della lirica internazionale.

Dopo aver studiato con Mario Del Monaco e debuttato alla Fenice nel '63 come Marcello ne *La Bohème* accanto a Freni e Aragall per la regia di Zeffirelli, chiamato sin dai primi anni '70 anche in America, Carroli vi debutterà in alcuni dei ruoli che lo hanno reso celebre e beniamino dei pubblici internazionali. Richiesto dai maggiori teatri del mondo, dalla Scala al Metropolitan, in innumerevoli produzioni, canta accanto ai colleghi più illustri sotto la guida di direttori quali Kleiber, Metha, Maazel, Savallisch, Levine, Sinopoli e Patanè.

Verona vede il debutto di Silvano Carroli come Gran Sacerdote in *Sansone e Dalila* di Saint-Saëns nel '74, regia di Franco Enriquez, direttore Peter Maag, con Fiorenza Cossotto, Gilbert Py e Ivo Vinco. Il Festival se lo assicura negli anni a venire in *Aida* e *Cavalleria*, *Attila*, opera in cui Carroli come Ezio fornisce una vera lezione di stile. Vengono quindi il Renato del *Ballo in maschera* e il Gérard in *Andrea Chénier* nel 1986, quando – nella recita del 14 agosto – per la prima volta in assoluto, dopo il duetto dal 3° atto con Giovanna Casolla e quell'aria che passava senza applausi essendo come si dice in gergo «aperta», scoppia un tripudio!

Nel 1986 al Maggio fiorentino Carroli è Scarpia in una *Tosca* ambientata in epoca fascista per una annunciata “scandalosa” regia di Jonathan Miller, diretta da Mehta. Tanto tuonò che infine non piovve; successo vivissimo. Sempre nell'86 ecco Carroli in Arena come Rance in *Fanciulla del west* e Jago nella serata-concerto la *Grande Notte*. Seguono *Gioconda* nell'88, *Cavalleria* nell'89, *Rigoletto* nel '90.

Carroli interpreta in Arena ancora *Tosca* nel 1998 (ripresa nel '99 e nel 2002 con Ruggero Raimondi). Nel 2006, il più prestigioso Festival lirico propone la sua 84esima stagione mettendo in cartellone *Tosca* secondo un nuovo e attesissimo allestimento firmato dal regista Hugo de Ana, direttore Da-

niel Oren. Insieme a Ruggero Raimondi, a interpretare Scarpia è annunciato anche Silvano Carroli.

Dopo essere stato in Arena Nabucco nell'88 e nel '91, nella medesima opera verdiana nel 2007 Carroli aggiunge con successo alle interpretazioni da baritono quella come basso nel ruolo di Zaccaria (esistono alcune registrazioni *live* dove canta anche nel registro di tenore!).

Il 2008 lo vede protagonista in due produzioni della *Fanciulla del west* a Roma e al Covent Garden. Nell'occasione il «Times» lo plaude come star, capace di interpretare Jack Rance con voce freschissima, senza alcun segno di declino.

Nel 2009 è ancora Scarpia a Tel Aviv, sotto la bacchetta di Daniel Oren (la critica paragona la sua interpretazione a quella di un Gobbi o di un Bastianini). Nello stesso anno come Amonasro in Arena riscuote ammirazione per la costante ampiezza dei fiati e l'immutata potenza vocale. Pur continuando l'attività artistica, Carroli si dedica da anni all'insegnamento detenendo la cattedra di canto presso la scuola della Fondazione Del Monaco.

Contestualizziamo l'intervista riandando alla *Tosca* del 1998. Ne sono interpreti Daniela Dessì e Vincenzo La Scola, direttore Angelo Campori, regista Giuliano Montaldo, scene di Luciano Ricceri, costumi di Elisabetta Montaldo. L'opera pucciniana si dispone sul palcoscenico areniano come un racconto in cinemascope con mutazione di quadri del barocco italiano. Carroli è uno Scarpia di lungo corso e di grande esperienza, gelido, spietato e stracattivo, scenicamente importante anche se lo smalto timbrico e la cantabilità cominciano a risentire dell'usura del tempo. Ma è lui, per tutti, l'ultimo vero Scarpia della storia areniana.

Come si è costruito il personaggio negli anni?

Con lo studio continuo e meticoloso sul personaggio oltre che sulla sua cantabilità. Scarpia ti chiede tutto, anche la tua anima.

Una guida, un modello sempre tenuto presente?

Lo Scarpia di Tito Gobbi, seguito con affetto e ammira-

zione. Da lui ho appreso cosa sia importante per rendere efficace quel personaggio, da seguire in tutto il suo sviluppo scenico.

E Silvano Carroli negli anni cosa ha dato a Scarpia?

Tanti anni di studio e sacrifici, e un amore viscerale. Scarpia ti entra dentro.

In questo come in altri personaggi in cui la recitazione è importante, il senso della misura è il vero segreto. Come ottenerlo?

La misura, certo, ma prima viene l'amore. Scarpia, Rance di *Fanciulla*, Michele di *Tabarro*, Iago, Macbeth, Simone e Nabucco, sono per me come dei fratelli. Amo recitarli dando a ognuno di loro sino all'ultima goccia di sudore.

Bene, ma come rendere veritiero e credibile Scarpia?

Ah già, la misura! Ciò che conta è non volgarizzare il personaggio, renderlo macchietta. Grandi baritoni, come Gobbi, London e Warren, hanno cercato di togliere la tanta zavorra di volgarità, quel bagaglio di urla e di gesti inutili. Io mi metto su quella loro strada.

E la perfidia del tratto scenico?

Deve venir fuori. Scarpia ha sicuramente l'animo contorto del poliziotto crudele. È un perfido questurino...ed è un barone!

Che ha comprato quel titolo...

Perché intraprendente! Uno sbirro qualsiasi non sarebbe mai diventato capo della Polizia papalina.

Carroli, lei sta difendendo Scarpia o sbaglio?

Vede, è più forte di me tanto mi è entrato dentro! Anche quella sua cattiveria...

Già, quella sua cattiveria...

Per lui agguantare Angelotti e Cavaradossi è un imperativo categorico, ne va della sua vita, capisce?

Veniamo a lei? Come inizia a cantare? Si legge di studi interrotti...

Per distrazioni di gioventù. Poi studio con Mario Del Monaco, debutto alla Fenice come Marcello. Da lì vengono i grandi teatri, Scala, Covent Garden, Met, Berlino, Amburgo, San Francisco e naturalmente l'Arena, teatro di enorme

popolarità, difficile acusticamente, ma molto adatto alle mie corde vocali e sceniche.

Come affronta il problema del repertorio?

Ritengo si possa cantare tutto ciò che non nuoce alla voce. E così mi regolo.

Come giudica il suo mondo, il mondo del teatro lirico?

Vivo di quel mondo e in quel mondo. Non è giusto giudicarlo né criticarlo.

Nonostante i suoi tanti problemi?

È tutto compreso nel prezzo. Prendere o lasciare.

L'Arena vive a ogni stagione glorie al botteghino e qualche ansietà...

Dipende dalle produzioni. Ricordo di essere stato chiamato in soccorso di una *Fanciulla* che non attirava tanto pubblico... Non è da tutti essere cantanti areniani.

Talvolta lo stato di crisi può essere una opportunità vitale...

Chi ama l'Arena se lo deve augurare. Conta il governo di un teatro lirico, se lo ricordi.

Le sue qualità professionali, le principali che si riconosce?

Serietà, umiltà, studio e tenacia. Per la professione si debbono anche fare rinunce.

Come diventare una star hollywoodiana. Quella storia della Collins, quale la verità?

Avevo interpretato *Fanciulla* al Covent Garden, una produzione data in tv. Qualcuno del cinema l'ha vista e mi è stato chiesto di interpretare quella serie televisiva. La cosa mi ha lusingato, ma, a mente fredda, mi sono detto: Ma dove vuoi andare? Ho preferito la lirica e tener fede ai tanti contratti già firmati.

È spesso tacciato di essere un cantante troppo verista...

La cosa non mi disturba. Vorrei però si notasse anche la nobiltà con cui vesto i miei personaggi, Scarpia come Rance o Renato.

E quando si incattiviscono?

Si accentua tonicamente la parola nella frase, semplicemente, e si cerca di non cadere nel pattume volgare, nella voce come nella gestualità.

Perché quasi sempre cattivi i baritoni? Lei lo è, cattivo?

Al contrario, sono un bonaccione, un pacifico, anche troppo! Quanto ai baritoni, la nostra è la voce più umana. Verdi aveva voce da baritono.

La sua è voce che intimidisce e provoca rispetto. Sa ottenerlo?

Magari. Io sono un agnellino, nonostante sia un omone grande e grosso. Sono un Nabucco sì, ma redento!

Parliamo di regie? Ricorda il Ballo di Zuffi dell'86 e quella fortunata veste scenografica?

Indimenticabile, abile e funzionale nella regia. Ma ricordo anche la "scandalosa" regia di Miller a Firenze... Quante ne dissero, i critici... prima di vederla!

Cosa cerca Carroli in un regista?

Un'intesa, perché si possa trovare il punto focale del personaggio e da lì partire per farlo vivere sulla scena.

Poi, finalmente, si è di scena. Il primo sentimento?

Un sacro terrore! Ogni volta è un'incognita, basta un catarro, una fonìa, ed è fatta.

La sua voce, come la definirebbe? Ed è stanca, la sua voce?

Può darsi, l'ho usata tanto, ma sempre con giudizio. Una volta il grande Taddei mi disse che la mia voce sa piegarsi a tutti gli stili. Spero si sia conservata tale. Il nostro è un esame continuo, anche crudele, talvolta cattivo. Allo stress da canto non ci si abitua. Poi, sa, la senescenza...

Come le pare di gestire la sua voce?

Nelle ultime stagioni ho cantato tanto, non per sete di guadagno, ma perché mi è stato chiesto. In teatro accadono imprevisti e contrattempi... E io ci sono sempre.

Senta, Carroli, ci sono "malattie" peggiori della senescenza tisurale, del timbro nasale o ingolato, dell'emissione aperta e del suono che balla?

C'è la megalomania, un male che ti obbliga a picchiar la testa contro i muri col rischio di rimanervi secco.

Un male che sembra non affliggerla...

Glief'ho detto, l'umiltà è uno dei miei più gravi difetti.

Interpreti o solfeggiatori la maggior parte dei cantanti lirici?

Oltre alla voce, l'interprete possiede personalità. Il solfeggiatore si preoccupa di pause e contropause, crome e semi-

crome, e magari non ha voce. Ne vede in giro? Io ne vedo molti, che andrebbero svergognati. Ma non tocca certo a me farlo.

Non siete troppo pagati? I teatri italiani pagano ai divi del belcanto i cachets più alti d'Europa. Perché?

Il troppo è sempre relativo. Fuori d'Italia, i teatri pagano le prove, ci sono meno tasse, meno percentuali da elargire alle agenzie...

Le agenzie, un male necessario?

Talvolta. E talvolta non sono nemmeno un male.

L'augurio che si fa prima di essere di scena?

Che sopra l'Arena anche stasera brillino le stelle e che qui, al petto, risponda sempre a quel richiamo una salute di ferro.

Giovanna Casolla

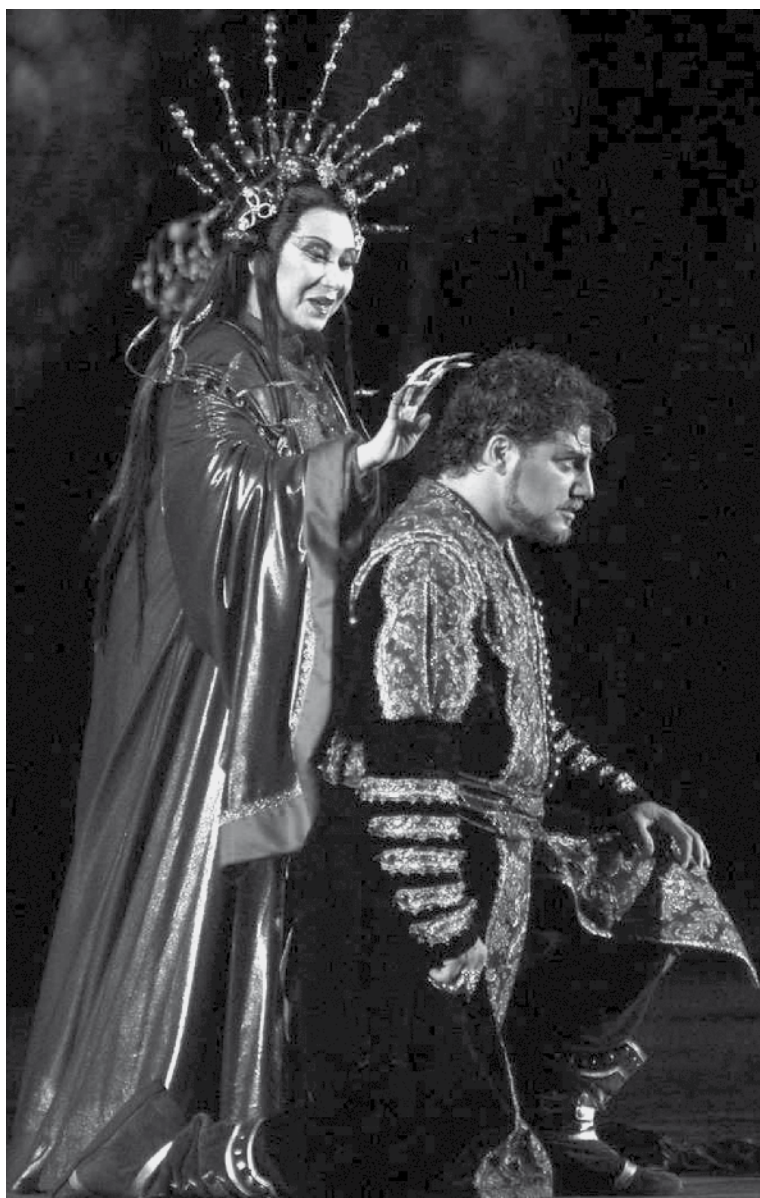
«Sono una che si è sempre fatta solo gli affari suoi.»

Dice Eduardo: «Napule è 'nu paese curioso, è 'nu teatro antico, sempre apierto. Ce nasce gente ca' senza cuncierto scenne p' 'e strate e sape recità» ossia la gente di Napoli pur «senza cuncierto», per una naturale propensione all'enfasi dei sentimenti «sape' recità» e, quando scende in strada, la città intera diventa «nu teatro sempre aperto».

Da napoletana verace, pregna di quella festosa teatralità partenopea, Giovanna Casolla (classe 1945) ama ricordarlo il suo debutto avvenuto a Spoleto il 22 giugno 1977 per il Festival dei Due Mondi quando prese parte a *Napoli Milionaria* di Nino Rota, con la regia di Eduardo. E la sua *Tosca* con Domingo al San Carlo di Napoli, ama ricordare, per subito rivedersi diretta da Gavazzeni alla Scala nel *Tabarro* di Puccini e nella *Fedora* di Giordano, e da Muti ancora in *Tosca* con la Philadelphia Orchestra. Negli anni Giovanna Casolla sarà ospite dei più importanti teatri al mondo, sino alla recente *Gioconda* alla Deutsche Oper di Berlino.

Presenza costante in Arena, Giovanna Casolla vi debutta nel 1986 in una memorabile produzione di *Andrea Chénier* riprendendo come Maddalena di Coigny l'indisposta Montserrat Caballé. Da allora con Verona è nato un amore, sempre dal pubblico calorosamente ricambiato, anche al Teatro Filarmonico dove Casolla debutta nell'80 nella *Turandot* di Busoni e dove nel 2000 la ricordiamo come Tosca in forma di concerto con Malagnini e Carroli

Nell'anfiteatro areliano canta sino ai nostri giorni, come protagonista di *Gioconda* e *Tosca*, Principessa d'Eboli nel *Don Carlo*, Carmen, Santuzza in *Cavalleria rusticana*, Leo-



Giovanna Casolla e José Cura, Turandot 2005.

nora ne *La forza del destino*. Debutta nei panni della Principessa Turandot nel 2003 affrontando il ruolo anche nelle stagioni successive e come Amneris in *Aida* nel 2009, ruolo che riprenderà in tutte le successive stagioni. Nel 2016 festeggia le nozze d'oro della carriera e i trent'anni di collaborazione con l'Arena.

Il ruolo di *Turandot* negli ultimi anni è quello che le arride i maggiori successi tanto da essere chiamata a inaugurare il nuovo Teatro Lirico di Pechino proprio nell'anno delle celebrazioni pucciniane (2008).

Dopo l'allestimento areniano non proprio esaltante del 2003 e ripreso nel 2005, firmato da Yuri Alexandrov (con quella sfera *cloisonnée* che ingombra lo spazio scenico) dove riscuote un grandissimo successo personale, Giovanna Casolla torna a essere Turandot nell'anfiteatro veronese nel 2010, cimentandosi nell'ultimo capolavoro pucciniano insieme a Guleghina e Popovskaja. La regia è di Zeffirelli, tra rassicuranti pagode, cineserie sparse e i favolosi i costumi disegnati da Emi Wada.

Di Turandot in Arena se ne sono viste tante e clamorosamente brave, da Bianca Scacciati a Gina Cigna, Gertrude Grob Prandl, la Callas, la Nilsson e la Dimitrova, per citare le maggiori. La signora Casolla è una Turandot di quello stampo, carismatica: canta, con tutto l'onere dell'età, con la classe e la maestria che il mondo le riconosce. Il personaggio esce in tutta la sua pienezza, tra piani e pianissimi di grande effetto, smalto nel fraseggio, i do che funzionano in un'Arena che applaude. In scena con lei il tenore Marco Berti, voce superdotata per volume e timbro, e Tamar Iveri nelle vesti di Liù. Dirige il maestro Giuliano Carella.

L'allestimento dell'87enne regista fiorentino diventerà un classico del cartellone estivo veronese, accanto a *Aida* e *Car-men*, strappando applausi a scena aperta come conviene a una *mise en scène* esotica e kolossal. Una novità è il taglio di dieci minuti di musica di Alfano, tra la morte di Liù e il coro imperiale, una scelta discussa che, dopo la prima, vedrà tornare il finale tradizionale.

Eccoci al 2013. Inaugura il 91esimo festival, le ricorrenze

si accalcano: il centenario areniano che trionfa nella storia, i duecento anni di Verdi, la direzione artistica onoraria a Domingo. Arena stracolma, non un biglietto per entrare.

È l'effetto Fura dels Baus, Padriusa e Ollé, e della loro avveniristica regia dell'*Aida*. La compagnia catalana, tra spunti tecnologici e coinvolgimento del pubblico, non rinuncia alla chiave di lettura originale che la contraddistingue.

In scena, anche in questa *Aida* replicante, c'è l'Amneris di Giovanna Casolla, la voce più affascinante – sentenza la critica –, capace di suscitare emozioni che derivano da quel timbro di mezzosoprano che non dimentica di essere un soprano *falcon*, in grado di cantare anche ruoli mezzosoprani. Sarà Amneris anche nel 2014, in una Arena giunta ai 101 anni e che si fregia della denominazione di Festival del Nuovo Secolo.

T'affronta con impeto, Giovanna Casolla, altro che Principessa di Gelo! Con impeto e spavalderia, quella cui si deve rendere onore vista la sincerità con cui manovra le sue verità, consapevole che nulla è più complicato del dirle le verità. Una donna sincera è quella che non dice bugie inutili, diceva Anatole France. E lei, con l'espansività e la schiettezza venate di simpatia partenopea, gli occhi neri brillanti, lontana dall'aver mai cantato come cantano gli uccelli, senza cioè preoccuparsi di chi ascolta e di cosa pensi, sa bene che per farsi dei nemici non è necessario dichiarare guerra, basta dire quello che si pensa. D'altra parte, se si è deciso di fare la cantante, non c'è via di mezzo, o sei una rock star o una diva, come lei a suo modo senza alcun dubbio è, consapevole, come dice Eduardo, che «a vita è tosta e nisciun' t'aiuta. O meglio c'è chi t'aiuta, ma una volta sola e pè putè di': T'aggio aiutato.»

Da dove cominciamo? Da quale ruolo?

Se si deve cominciare, facciamolo da Maddalena di Coigny, dal mio debutto in Arena in *Andrea Chénier*, debutto felicissimo.

La povera innamorata Maddalena, dunque, che con dignità dal lusso passa alla miseria e alla prigione...

Una di quelle eroine veriste col fazzoletto sempre in mano inzuppato di lacrime che proprio non sembrerebbero assomigliarmi, vero?

No, lei quell'idea non la dà proprio, mi creda!

Do dunque anche a lei l'idea di una coi piedi ben piantati per terra? Le confesso, ha ragione, Maddalena proprio non mi assomiglia.

E Ammeris, Turandot, le assomigliano?

Nel ruolo di Principessa di Gelo mi ci sento. Ormai ne sono quasi una personificazione. Turandot va cantata e non gridata. Oggi vado orgogliosa del modo con cui riesco a cantare piano e a farmi udire fino all'ultimo gradone in Arena.

Perché anche Amneris?

Non ci sono più adeguate Amneris in giro, non lo vede? Lo dico senza reticenza. Se ci fossero ancora le Barbieri o le Cos-sotto, mi guarderei bene dal fare simili affermazioni.

Come nasce cantante?

Prima dell'attività solistica, sono stata per anni nel coro del San Carlo di Napoli. Allora non avevo molte ambizioni, mi preoccupavo soprattutto di avere la mia famiglia. Poi venni con Eduardo, Spoleto e *Napoli milionaria*. Un ricordo indimenticabile, io, napoletana, per tre mesi a stretto contatto con Eduardo De Filippo che ne curava la regia! Ho imparato tantissime cose.

Perché si è decisa al gran salto?

Appagata della famiglia, avendo avuto tre figli, mi sono detta che era ora di pensare alla carriera. Ho cantato nei maggiori teatri del mondo... E pensare che tutto è iniziato per scherzo, per una scommessa. Oggi mi sento realizzata, anche se conservo qualche punta di rammarico.

Verso chi?

Anche verso voi della stampa italiana, per esempio! Ma perché mi avete ignorata per anni? Forse perché ho sempre tenuto alla mia vita privata? Me lo dica lei.

Sapersi gestire è importante nel vostro mestiere...

E io l'ho saputo fare poco! Mi sono sempre detta: Vado lì, sul palcoscenico, e faccio quello che so fare, cantare. Il resto non conta. Ho sbagliato tutto?

Nell'ambiente come si è trovata?

Guardi, io sono una che si è sempre fatta solo gli affari suoi e che va a teatro solo se deve cantare. Con i colleghi poi cerco l'armonia, perché la buona riuscita dello spettacolo dipende da tutti, divi e meno divi che si sia.

Si vanta di aver sempre tenuto i piedi per terra...

E, per rimanervi, penso alla morte almeno una volta al giorno, come tutti dovremmo fare. Lo fa lei? Noi non siamo niente, delle formichine, dei burattini.

Come diceva Eduardo.

Già. Se la ricorda lei *'A livella*, quella stupenda poesia del grande Totò? Dice: *'Nu rre, 'nu magistrato, 'nu grand'ommo, trasenno stu canciello ha fatt' 'o punto c'ha perzo tutto, 'a vita e pure 'o nomme tu nun t'he fatto ancora chistu cunto? Tornando al canto, quali qualità si riconosce?*

Una soltanto, quella di vivere in pieno i miei personaggi, anche nei momenti peggiori della vita. A una "prima" a Torino, cantavo il *Trittico* e *Tabarro*, appresi della morte di mia madre. Fui comunque una Giorgetta perfetta! Ecco, anche questa forza di volontà mi riconosco.

Dovesse dire grazie a qualcuno?

A me stessa e alla mia caparbietà, ma anche a uomini di teatro che hanno creduto in me, a certi direttori artistici che conoscevano la musica, una qualità oggi assai rara.

Di cosa soprattutto vantarsi?

Di aver detto diverse volte no. Non ho mai accettato di dividermi tra i tanti teatri in una stagione, come fanno molti miei colleghi, né ho mai accettato due contratti contemporaneamente. È questione di serietà.

La lezione appresa?

Serve una vita per imparare il canto e una vita per poterlo attuare con amore.

«Rigore, dedizione e passione hanno contrassegnato la lunga carriera del soprano Casolla». Con questa motivazione le venne consegnato il Premio Puccini.

Un premio frutto di una conquista costruita sera dopo sera, come tutto quello che ho ottenuto. Il solo grazie? Al pubblico. Ma sì, anche a voi della stampa che mi avete sem-

pre sostenuto e che spero lo farete ancora perché, vi avverto, io non mollo!

Quando sarà il tempo di farlo, lo capirà?

Mi auguro che Dio mi dia la capacità di capire quando la mia voce non risponderà più. Il pubblico dovrà piangermi, non compiangermi.



Fiorenza Cedolins, Tosca 2006.

Fiorenza Cedolins

«Se parto dalla mia anima arrivo più facilmente all'anima di chi mi ascolta.»

Con l'Arena la friulana Fiorenza Cedolins è di casa, dal debutto in *Norma* nel '94 sino all'oggi, interprete di *Tosca*, *Messa da Requiem* diretta da Maazel, *Il trovatore*, *Aida*, *Madama Butterfly*, *La bohème*, *Turandot* come Liù, *Carmen* quale Micaela. Definita l'erede della Callas (lei arrossisce al solo pensarla), soprano lirico con propensione al canto di agilità fra i più affascinanti dell'ultima generazione, potendo proporre in splendide abbinate versatilità vocale e intelligenza scenica, fascino e talento, la Cedolins si distingue sin dal suo esordio per il colore della voce, il timbro caldo, la dizione chiara e una tecnica agguerrita. Affronta un repertorio che va dal primo Verdi al Verismo, senza dimenticare il Bellini di *Norma*. Nel 1996 vince il Concorso Internazionale Pavarotti e canta *Tosca* al fianco del grande tenore. Inizia così una carriera che la porta ad abitare i teatri lirici del mondo.

L'incontro con Fiorenza Cedolins – avviene nel 2006 – ci permette di ricordare qui il talento registico di Hugo de Ana, protagonista delle ultime stagioni areniane, *metteur en scène* di quella *Tosca* leggendaria, che tornerà a emozionare il pubblico in successive stagioni (sino all'attuale) e che al suo debutto – per la direzione di Daniel Oren – dispone di una protagonista che si inserisce di diritto nella lista delle interpreti più efficaci del personaggio pucciniano. Accanto alla Cedolins il Cavaradossi di Marcelo Alvarez e il barone Scarpia del grande Ruggero Raimondi.

Hugo de Ana, argentino di Buenos Aires, artista che sa leggere e realizzare lo spettacolo intendendolo come una irri-



Hugo de Hana, La Traviata 2011.

nunciabile scatola scenica, per l'Arena diventa garanzia di trionfali e originalissime edizioni, a suo modo stravolgendo o rivisitando, tra citazioni e simbolismi, con poetico ed elegante senso teatrale, rispettando nella partitura le necessità drammaturgiche.

Verona adotta l'argentino sin dal '94, quando il regista allestisce *Les Contes d'Hoffmann* al Filarmonico. Nel 2000 all'Arena ecco un suo nuovo allestimento di *Nabucco*; nel 2003 una nuova produzione di *Norma*, messa in scena a Tokyo, viene ripresa al Filarmonico; nel 2006, come detto, il pubblico dell'Arena acclama il suo allestimento di *Tosca*. Del 2007 sono gli allestimenti de *La Sonnambula* ancora al Filarmonico e de *La Damnation de Faust* di Berlioz al Regio di Parma in coproduzione con la Fondazione Arena per la quale Hugo de Ana è autore di un nuovo allestimento del *Barbiere di Siviglia* (direttore Claudio Scimone) ripreso nelle stagioni successive. Nelle repliche, nel ruolo del titolo Leo Nucci festeggia i 30 anni in Arena. Nel 2011 piace ricordare il debutto sul podio del veronese Andrea Battistoni, ventiquattro anni e un futuro da star internazionale della bacchetta.

Nel *Barbiere* lo spazio scenico è concepito da Hugo de Ana come un *jardin de l'amour*, luogo dell'intrigo amoroso e della commedia degli equivoci, un labirinto di siepi concentriche su cui si affacciano enormi rose: un gioco di grande eleganza, un mix tra *Alice* e la Versailles di Maria Antonietta. Ci dice il regista: «La mia è una Siviglia immersa in un'atmosfera arcaica, il gioco scenico punta su un certo manierismo, quasi avvicinando lo spettacolo al musical. Mi sono divertito a mettere in scena un *divertissement* puro, in equilibrio tra un'opera leggermente romantica che conserva tratti del mondo neo-classico.»

Fate quello che volete, diceva Rossini, questa è la mia musica: un concetto tenuto da Hugo de Ana ben presente. «In effetti – conferma – il *Barbiere* è un'opera con cui si è fatto di tutto, quello che si è voluto, in tutte le salse, anche ambientandolo a Palm Beach e Manhattan! Lo stesso Rossini ha acconsentito che altri aggiungessero o togliessero, a seconda delle esigenze del teatro o del gusto del pubblico. Un'eredi-

tà che ci ha lasciato, al servizio della nostra libertà creativa.»

Nel 2011 Hugo de Ana inaugura l'89° Festival con *Traviata*, lo spazio areniano pieno di enormi cornici vuote, fogli, libri, tele, drappi che rappresentano la casa di Violetta in disfacimento e un grande senso di solitudine, quella che avvolge la protagonista, il soprano albanese Ermonela Jaho. La fastosità tipica di Hugo de Ana, nei costumi, in scene molto forti dal chiaro simbolismo e nelle coreografie della Lojodice, consegna alla memoria una «Traviata delle cornici» che il regista spiega così: «Ho voluto ambientare *Traviata* nella Parigi del 1890, un periodo d'oro per il melodramma, ma critico dal punto di vista sociale. Lo spettatore vede una pinacoteca smontata, cornici come contenitori barocchi di un melodramma che mostra un mondo in decadenza.»

La monumentale *Tosca* di Hugo de Ana – allestimento globale che, dopo il debutto nel 2006, rimane negli anni sontuoso e di forte impatto teatrale, anche se segnato dal trascorrere del tempo, come spesso capita in Arena (Daniela Dessì nel 2008 ne è grande protagonista, giunta all'ultimo momento a nobilitarne la “prima”) – la si ricorda per quell'angelo amplificato della fortezza romana, sul palcoscenico la colossale testa e un braccio la cui mano regge un pugnale, un forziere borchiato, specchi e metalli, vescovi scheletrici. Dietro, una parete scura chiude la vista sulle gradinate e, con un sistema di paratie sollevabili, offre squarci di interni lontani, palazzo Farnese, la prigionia.

Impressionante la scena del «Te deum», culmine delle “devote pratiche”, con un corteo di vescovi sontuosamente abbigliati, altri che sono zombi mummificati e il fumo delle cannonate a confondersi con l'incenso. «Qui Puccini – scrive Cesare Galla su «L'Arena» – si inoltra negli abissi dell'umano “cuore di tenebra”... e de Ana lo segue in uno spettacolo ossessivo, oscuro, scarnificato nel rapporto fra i tre protagonisti: la cornice è monumento, il nucleo di ciò che accade è sadismo psicologico e fisico, depravazione e disperazione.»

Protagonista di questa *Tosca* è dunque Fiorenza Cedolins (lo sarà anche in edizioni successive), interprete che sa coniugare la voce intensa alla capacità di entrare nel personaggio

facendone propri tratti e sensibilità, artista che non ha mai dismesso di essere se stessa e che del suo essere donna, come dice la Fallaci, ha fatto un'avventura che richiede un tale coraggio da non finire mai.

Signora Cedolins, le donne non sono sufficientemente alla pari con gli uomini, diceva la Callas...

Per questo dobbiamo renderci indispensabili. Dopo tutto, come diceva Maria, abbiamo nelle nostre mani l'arma più potente, siamo donne. Io poi sono friulana, di Anduins di Vito D'Asio, provincia di Pordenone.

Suo padre Enzo, capo officina in una piccola azienda metalmeccanica, suonava da dilettante il clarinetto e l'armonica a bocca...

E faceva parte di un coro di amatori. Ma il timbro vocale è quello di mia madre Francesca. Quante volte al telefono la scambiano per me!

Come vive la sua professione, il rapporto col suo lavoro, questo ambiente?

È un rapporto che va gestito con equilibrio, come quello con la voce, un dono che va coltivato, senza farsene condizionare l'esistenza, per farlo diventare strumento di espressione della propria personalità. È una bella sfida, intrigante: non ci si dimentica di essere una cantante, ma si deve rimanere se stessi, sempre e comunque.

È adorata dai registi, prediletta dai direttori, apprezzata da critici e pubblico...

Bene, no? E pensare che iniziai a cantare in parrocchia, con don Aniceto. Poi un amico mi invitò ad ascoltare al Verdi di Trieste *La vedova allegra* e *Norma*. Fu un colpo di fulmine. Nel 1996 vinsi il Concorso Pavarotti e l'anno dopo cantavo *Simon Boccanegra* all'Opera di Montecarlo diretta da Daniel Oren.

Il quale dichiarò: Ho scoperto la nuova Mirella Freni!

Lo ha detto, no, che i direttori d'orchestra mi adorano! Da allora mi imposi, quasi da perfetta sconosciuta, Aida al San Carlo di Napoli e Tosca all'Opera di Roma.

Autodidatta, diceva. Nessuna vera guida artistica?

Una, preziosissima, il maestro Benaglio, con cui ho ripassato spartiti per anni, un professionista che ha conosciuto Cilea e Mascagni, lavorato con Giulini e Karajan. Mi ha trasmesso il senso del rispetto per la musica.

Ricorda il debutto areniano nel '94 nel ruolo mezzosopranile di Clotilde in Norma?

Per la regia di Werner Herzog e Kuhn direttore. Come non ricordarne l'emozione! Vinsi la paura dandomi risposta al perché ero lì e se ero preparata ad esserlo. Domande che ancora oggi mi faccio, prima di entrare in scena.

Questa Tosca di Hugo de Ana?

Una delle mie esperienze più gratificanti. Amo tutti i miei personaggi, che cerco di rendere donne vive, anche riscattandole da cliché interpretativi, illuminandole di una luce nuova. È questa la bella sfida che mi pongo sempre. Se parto dalla mia anima arrivo più facilmente all'anima di chi mi ascolta. *Ha cantato Tosca all'Opera di Philadelphia a fianco del grande Pavarotti iniziando così la sua carriera. Quali ricordi conserva?*

Luciano è un artista straordinario. Ricordo che, mentre cantavamo il duetto, mi dava suggerimenti del tipo «sorridi, sorridi!» oppure «guarda il pubblico, è a loro che lo devi dire!». Poi, finito lo spettacolo, mi disse seriamente: «Per i primi dieci anni non puoi sbagliare e dopo... nemmeno!» Un consiglio che non mi si è mai cancellato.

Dovesse dare lei oggi saggi consigli a un giovane cantante?

Gli direi di allenare la voce, ma insieme il cervello. Conta avere consapevolezza di sé, delle proprie qualità e caratteristiche. Per fare bene questo lavoro, bisogna provare la felicità di comunicare con il pubblico. Ma attenzione, il teatro non è una palestra dove l'importante è mostrare chi ha più muscoli. Il teatro è arte, ed è vita.

Quella sua gattina siamese di nome Minou...

La adoro. Mi ricorda un'infanzia felice e libera, alla Heidi. Ancora adesso, quando posso, mi rilasso nel verde curando il giardino. E mi sento in armonia col mondo.

Maria Chiara

«Me lo sono proprio guadagnato con fatica questo mio posto al sole.»

«I Romani costruirono l'Arena aspettando l'Aida», soleva dire Giovanni Zenatello, artefice della prima rappresentazione di un melodramma all'interno dell'anfiteatro veronese, nel 1913. E l'Arena trova la sua Aida, regina del Festival e del suo botteghino, da quando, nel 1980, Maria Chiara la interpreta nello spettacolo ideato da Giancarlo Sbragia e Vittorio Rossi. Quasi identificatasi nel ruolo di Aida, lo interpreta anche nella lirica rievocazione del 1913 operata da De Bosio nell'82, nello spettacolo pensato da Zuffi nell'87 (lo sarà anche davanti ai templi di Luxor in Egitto nell'87) e per la messinscena di Vittorio Rossi nel '90.

Nata a Piavon di Oderzo nel trevigiano, classe 1939, Maria Chiara studia al Liceo Benedetto Marcello di Venezia e poi a Torino con il soprano Maria Carbone e con il basso Antonio Cassinelli, che diverrà suo marito. Nel '65 si affaccia alla lirica a Venezia come Desdemona (che interpreta anche al San Carlo accanto a Del Monaco) e come Mimì al Regio di Parma. Specialista del repertorio pucciniano e verdiano, è protagonista in molti teatri italiani ed esteri (è Violetta al Metropolitan nel '77 ed anche al Teatro Filarmomico).

È interprete di *Messa da Requiem*, *Manon*, *Capuleti e Montecchi*, *Lohengrin*, *Anna Bolena*, *Simon Boccanegra*, *Trovatore*, *Forza del destino* e appunto *Aida*, opera che la vede impegnata come interprete per antonomasia per un intero decennio, quello degli anni '80, in particolare all'Arena dove debutta nel '69 come Liù con la sveltante Nilsson e Domingo, regista Squarzina, direttore Molinari Pradelli. Torna nell'anfiteatro nel '70 come Micaela accanto a Corelli; è Odabella in *Attila*



Maria Chiara, Aida 1990.

nell'85 con Nesterenko, Carroli, Luchetti, regista Montaldo; è Amelia nel *Ballo* dell'86 per la fortunata veste scenografica di Zuffi, con Lima, Carroli e Ferrarini, per la direzione di Gustav Kuhn ed è Leonora ne *La forza del destino* nell'89.

Dall'80 la sua Aida diventa leggenda (nell'86 ne è protagonista assoluta in una solenne inaugurazione scaligera accanto a Pavarotti), con tantissime recite, sino all'ultima nel '93 quando, alla morte del marito, Maria Chiara decide di non proseguire un cammino sempre affrontato attingendo forza dall'equilibrio del compagno di vita. Schiva ai limiti della ritrosia, per pudore, non certo per precludere una parte di sé, Maria Chiara alla ribalta preferisce la quiete della cittadina natale dove ancora abita scegliendo la strada della docenza di canto.

Soprannominata la seconda Tebaldi, soprano lirico dalla grande musicalità e dal fraseggio curato (piace ricordarla al Filarmonico nel '90 come Desdemona), dotata di uno strumento di eccezionale bellezza, timbro aureo, voce piena e morbida, duttile ed estesa (sino al mi bemolle sovracuto!), Maria Chiara ha probabilmente accorciato la propria carriera straordinaria a causa delle *Aide* areniane.

Oggi segue il mondo della lirica fuori dalle scene, ma non manca di far sentire la propria voce lanciando un monito: è un peccato che si risparmi sull'arte e sull'opera, dice, bisogna che i teatri spendano bene i soldi che lo Stato riesce a dare.

Una verità tanto difficile da sentire quanto a lungo la si è taciuta: una verità che nel tempo dell'inganno universale ha il sapore dell'atto rivoluzionario.

Avviciniamo Maria Chiara (1992) in occasione d'una recita della storica *Aida* del '13. Tra poco saranno accese le luci sull'Egitto immaginato da Fagiuoli e il silenzio calerà su un'Arena gonfia di gente, pronta ad applaudire la bellezza delle scene che si integrano nell'anfiteatro, non nascondendone la struttura.

Occhi grandi, dolci e sereni che ti rincuora fissare, come quando in mezzo a un mare inquinato scopri una zona d'acqua trasparente, anche quando si mette in posa nel camerino

mentre è al trucco, sotto il vigile occhio del marito, la signora fatica a celare la sua dolcezza, il linguaggio segreto della sua anima.

Nell'Aida storica del 1913, ripresa da De Bosio e Vittorio Rossi, fu protagonista Ester Mazzoleni, voce dalla "malia indicibile", prodiga di "arditezze cromatiche"...

Grande interprete, certo, quasi leggendaria. Ma oggi c'è Maria Chiara, lo dico con grande orgoglio e insieme con pudore. Aida è la vera artefice del grande balzo che ho dato alla mia carriera. Ad Aida devo tutto.

Lei in Arena ha debuttato con Liù...

Nel '69. Quel boato del pubblico mi impressionò. Non l'ho più dimenticato.

Maria Chiara e la lirica: quale il rapporto instaurato tra voi negli anni?

Di amore e odio. In alcuni momenti mi rendo conto di amare troppo il mio lavoro. Sono troppo scrupolosa, autocritica, e ciò nel teatro d'oggi non va bene. Bisognerebbe prendere le cose più come vengono o lasciarle andare quando vanno. È sempre stata attenta al repertorio. Iniziò come soprano lirico leggero...

E per una decina d'anni mi sono tenuta sul lirico. Ho fatto tutte le varie *Bohème*, *Traviata*, *Liù*, *Micaela*... Poi la voce si è arrotondata, il centro si è fatto consistente, e mi sono spinta avanti. Sono venute *Aida*, *Trovatore*, *Don Carlos*, *Attila*... Già, la sua *Odabella areniana*, dal giusto spicco drammatico e la cantabilità che occorrono al ruolo. Ma lei si sente una donna italica "cinta di ferro al seno"?

Ma perché mi volete vedere sempre romantica e dolce? Fatemi essere, una volta tanto, una fiera condottiera. Succede che si sia attratti da qualcosa che esula dal nostro sentire. Il fascino dell'opposto.

Virgo armata e desiderata, Odabella, non si sa mai con quale uomo stia...

Oh no, no. Io so con quale uomo stare, e uno solo, per tutta la vita!

È stata anche Amelia, nel Ballo areniano, una pallida beltà che rabbrivisce d'ansia, soave, sorridente e appassionata...

Sì, sì, un gran bel personaggio, ma con una tessitura molto tesa. Ricordo l'Amelia della Callas, quella sua carica drammatica... Il problema è di resistenza vocale. Nel cantare, la chiave di tutto è il centro, bisogna sempre controllare il centro.

Cosa fa, ancora oggi, per tenere bene la voce?

Tanti sacrifici, che ogni giorno pesano di più. Anche stupidi, una passeggiata sotto la pioggia, uscire in una serata di nebbia, far tardi la sera... Tutte cose che non si fanno!

Quanto è cambiato negli anni il canto, il mondo della sua professione?

E cambiata la mentalità del cantante divenuto oggi un pacco postale che va e viene, corre e si rincorre, gonfiando il portafoglio e le illusioni della gente.

Le è mai capitato di lasciarsi anche lei tentare? Suvvia lo confessi...

La tentazione è forte, ma più forte è la voglia di resistere.
Dovesse prenotarsi un ultimo ruolo?

Norma, un personaggio che mi affascina e mi intimorisce. Resterà un sogno.

Canta oggi per lasciare un buon ricordo domani?

No. Non so perché, ma mi fa paura pensare al domani. Ecco, curerò il mio giardino.

Quale partitura regola oggi la sua vita?

Un andante con moto, dall'orchestrazione difficile, con colori e timbrature che vanno dal sereno all'ansioso.

Se potesse osservarsi in uno specchio immaginario, chi vorrebbe vedere?

Una Maria Chiara diversa, più grintosa, forse più Odabella, quella del primo atto. Nel mio lavoro c'è sempre bisogno di essere combattivi. Serve la spada in pugno per farsi un po' di spazio intorno.

Cosa più la infastidisce oggi nel mondo, nel piccolo mondo del quotidiano?

La confusione. Non amo la confusione che ci circonda, mi mette l'angoscia. A lei no?

Lei continua a vivere in un paese del trevigiano. Ama la vita di casa?

La casa e il mio giardino. Nel nostro mondo si viaggia troppo, si è programmati e si finisce col trascorrere in casa pochi giorni all'anno. Sì, amo la mia casa.

È sempre così perfetta Maria Chiara, così sorridente. Cosa riesce a ben celare, cosa a nascondere?

Un carattere complicato, anche suscettibile. Ma la mia è in fondo una vita serena pur con tutti i problemi, le gioie e i dolori, le delusioni e le soddisfazioni. Bisogna cercare di bilanciare tutto, con saggezza, e guardare sempre avanti.

Il segreto del suo successo?

Tanta tecnica e la capacità di scegliere il ruolo giusto al momento giusto.

Il personaggio studiato che poi non ha funzionato e che ha dovuto abbandonare?

La Maddalena di *Chénier*, un ruolo dal quale non riesco a cavare un ragno dal buco!

Se dico Pavarotti?

Non me ne voglia, ma penso alla Scala, al mio debutto a Milano, a quell'*Aida* dell'85 per la regia di Ronconi, al Radames di Luciano dalla dizione perfetta. Zurletti, il critico di «Repubblica», scrisse di una Maria Chiara tenera, amabile e bellissima. Ecco, quel «bellissima» mi fece piangere!

Tra i registi, uno dei più amati?

Zeffirelli, il migliore per la sensibilità nel rispettare le indicazioni degli autori.

Cosa non osa confessare, tantomeno esternare?

Il mio pessimismo, forse solo una sensazione, certo una tentazione. La mia non è stata un'esistenza facile. Vengo da una numerosa famiglia veneta di operai... Sin dall'inizio per me è stato tutto difficile, gli studi e la carriera. Me lo sono proprio guadagnato con fatica questo mio posto al sole!

Dovesse riconoscersi, come donna, in qualche suo personaggio?

Violetta? Avrei risolto la cosa in modo diverso. Amelia? Se quel marito non capitasse al momento cruciale, non so come andrebbe a finire. Odabella? In fondo è troppo guerriera.

Aida? No, direi proprio di no, troppo schiava, costituzionalmente.

E allora?

Meglio essere Maria Chiara, e accontentarsi!

Abbiamo parlato poco di Aida...

Cosa vuole ancora si dica? Ne ho messo in risalto la parte lirica, come voleva Toscanini. Poi è venuta anche l'*Aida* di Zuffi, subito dopo la trasferta a Luxor, e siamo stati proiettati in un Egitto del Tremila! Allora rimasi un poco sbigottita, poi l'ho sentito come un grandissimo spettacolo, emozionante.

Mi regala una bella conclusione?

Oh, ce l'ho, là dove Amelia esce nella sua sublime preghiera e canta: «Consentimi, Signore, virtù ch'io lavi il core». Non è perfetta come conclusione?



Attilio Colonnello, 1984.

Attilio Colonnello

«Siamo servitori di due padroni, il teatro e chi lo sovrintende.»

Milanese, del '30, Attilio Colonnello è pittore, architetto, scenografo, costumista e regista, uomo di teatro raffinato e colto, estroverso e sensibile. La sua carriera si avvia nel '56 divenendo ben presto internazionale: il Metropolitan di New York è un'altra sua casa, abitata con agio per anni e amata «per la straordinaria organizzazione e la ferrea programmazione».

Attivo nello spettacolo dal dopoguerra agli anni Novanta, in continua ricerca volta alla reinterpretazione di modelli formali del passato attraverso l'uso di materiali non usuali, Colonnello allestisce spettacoli in Arena dal '62 all'86, cominciando da *Nabucco* e continuando con *Cavalleria*, *La bohème*, *Mefistofele*, *Carmen*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Aida*, *Un ballo in maschera*, diventando anche direttore degli allestimenti.

Dopo la lunga frequentazione areniana come scenografo e costumista, nell'84 realizza il debutto registico con *I lombardi alla prima crociata*, unica apparizione in Arena, impegno non indifferente essendo l'opera della prima giovinezza del maestro di Busseto una partitura complicata, con invenzioni drammaturgiche e con l'applicazione scientifica delle convenzioni operistiche in urgenza teatrale.

«Vent'anni dopo, si potrebbe titolare! Sono infatti più di vent'anni che io collaboro con l'Arena – ci dice Colonnello in quella occasione –, da quando, nel lontano 1962, Missiroli mi chiamò. Torno ora con lo stesso entusiasmo e con lo stesso giovanile ardore, e con una più acuta sensibilità. Prima era

solo la parte visiva, puramente scenografica, a interessarmi. Con gli anni si scopre che, oltre a forma e apparenza, sul palcoscenico c'è anche la vita.» L'accoglienza al suo spettacolo va oltre ogni previsione. Al successo di pubblico non si può però affiancare il plauso della critica, come spesso per i suoi allestimenti accade.

Nell'86 Colonnello si congeda dall'Arena inaugurando il 64° Festival con regia, scene e costumi di *Andrea Chénier* di Giordano, che non si rappresenta a Verona da vent'anni, una delle opere più popolari del repertorio verista, con in scena tre star della lirica quali Carreras, Caballé e Bruson, direttore d'orchestra Gianluigi Gelmetti. Anche stavolta le critiche diranno di problemi irrisolti, soluzioni incongrue, uso troppo pesante di simboli e segni.

Di certo, le prove sino alla vigilia sono tormentate, con tensioni nell'aria, soprattutto nella nottata della generale. La situazione dell'Ente lirico veronese, come del resto quella di molti teatri italiani, è difficile. La mancanza del sovrintendente (dopo le dimissioni di Giacchieri) e la carica *ad interim* ricoperta dal segretario generale Francesco Ernani rendono burrascosa la conduzione dell'Arena. La situazione non precipita per la volontà di tutti di non compromettere le sorti della stagione.

Allora, Colonnello, lei e l'Arena, quale il rapporto?

Senza tener conto delle attuali difficoltà? Un rapporto straordinario, gli anni più eccitanti della mia carriera, un crescendo di esperienze e di emozioni.

E questo Chénier, opera verista che molti critici sono pronti a disprezzare...

È opera teatralissima, fors'anche geniale. La mia idea di partenza è quella di un'opera senza tempo, nel primo atto tra costumi settecenteschi, nel secondo tra elementi monumentali e retorici, nel terzo in una specie di Processo di Verona con gagliardetti e fasci littori buoni per tutte le dittature. La prigionia di San Lazzaro potrebbe essere benissimo il vostro Forte Procolo o gli Scalzi.

Insomma, un affresco areniano "alla Colonnello". I protagonisti quale ruolo giocano?

Se uno deve affrescare la Cappella Sistina non fa il tondo della Madonna con Bambino! Tutti fanno parte dell'enorme affresco corale che si è voluto dipingere. Qua sono tutti protagonisti, e ognuno farà la sua parte, insieme al figurante, al coreuta e al danzatore.

E uscite dalla prima, ci metteremo tutti a "cantare cose liete e disperate", come vuole lo Chénier?

Non lo so e non mi interessa. Avrò soddisfatto ogni desiderio di lussuria spettacolare e di emotività. Se così non fosse, avrei rinnegato i miei quasi venticinque anni di Arena.

Insomma, Attilio Colonnello non si smentisce! E se poi la critica...

Le dirò, negli anni di gioventù ho affrontato il lavoro con baldanza, incoscienza e audacia. E con risultati che apparvero lodevoli anche alla critica. Se poi su di me si cambia opinione critica, sono problemi loro. Io sono sempre rimasto me stesso. *Lei ha lavorato molto all'estero. Per esterofilia?*

Diciamo pure per ostracismo e discriminazione, anche per colpevole dimenticanza.

E dire che iniziò nel '56 al Maggio fiorentino al fianco di Serafin e Tebaldi...

Con *Traviata*. In verità non sono mai passato per teatri minori e ho lavorato con tutti i grandi. In Arena poi ho fatto cose egregie. Ma lei si ricorda i miei *Lombardi*, quel mio enorme mosaico abbagliante sventagliato sulle gradinate? Una fantasmagorica rappresentazione, e non una riesumazione o una rielaborazione mummificata.

Colonnello, difficile convivere con questo mondo del teatro dalle mille contraddizioni e dalle tante costrizioni?

L'artista dipende sempre da qualche "padrone", ieri il mecenate, il duca o il papa, oggi la politica, il becerume, chi sa senza sapere, chi ti comanda senza conoscere. Siamo tutti servitori di due padroni, il teatro d'arte e chi lo sovrintende. Il mondo è fatto così. E poi, a proposito di contraddizioni, non continuate voi a ospitare a Verona turisti di discendenza austro-ungarica?

E allora? Ben vengano, no. Non ci sarebbe l'Arena, altrimenti, Colonnello...

Già. Ma non sostano loro e numerosi accanto a quel bar all'angolo dell'Arena, all'inizio della via Mazzini? E proprio là sopra, una lapide non ricorda l'uccisione di una giovane, Carlotta Aschieri, incinta e trucidata dalla barbarie austriaca? E allora?

Fiorenza Cossotto

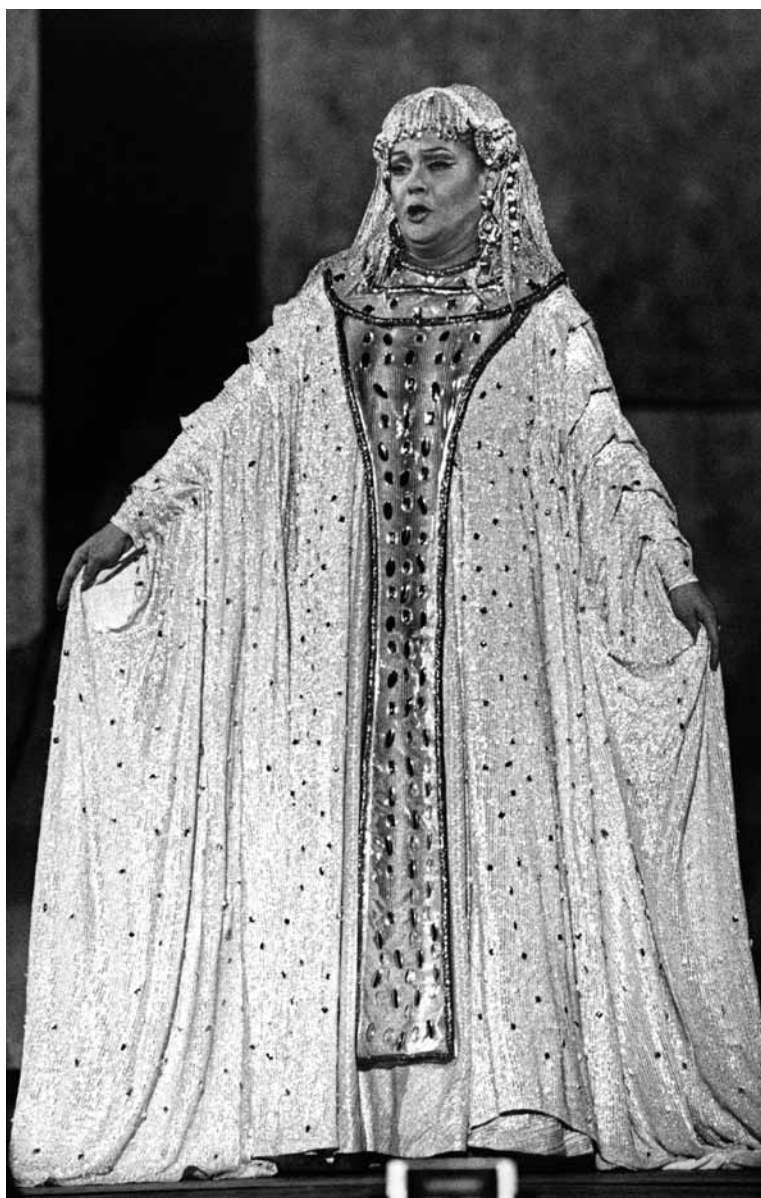
«Quando inizia la musica, mi trasformo e divento una leonessa.»

Se nell'anfiteatro areniano Aida è Maria Chiara, Amneris è il mezzosoprano Fiorenza Cossotto. Debutta nel ruolo nel '60, chiamata a sostituire Giulietta Simionato, sarà inarrivabile oltre che irriducibile, sino a tutti gli anni Novanta, tempi in cui in Arena anche nelle repliche erano di scena voci miracolose.

Nel '61, ancora un'indisposizione della Simionato le spalanca le porte della Scala, dove riporta un trionfo ne *La Favorita* di Donizetti. Il «Corriere della Sera» titola: «Da ieri sera è nata una nuova stella.» Nel 1962 ne inaugura la stagione con *Il trovatore* interpretando il ruolo di Azucena, al fianco di Corelli, Bastianini e Antonietta Stella, sotto la direzione di Gavazzeni e per la regia di Luchino Visconti. Inizia una regolare presenza per un trentennio nel massimo teatro milanese.

Piemontese di Crescentino, classe 1935, Fiorenza Cossotto è, insieme a Giulietta Simionato, la più rappresentativa fra i mezzosoprani italiani della seconda metà del Novecento. Trionfa in tutti i maggiori teatri (al Metropolitan è presente per un ventennio in ruoli da protagonista), accanto ad artisti quali Callas, Mario Del Monaco (già nel '57 alla Scala nella prima de *La fanciulla del West*), Bergonzi, Corelli, la Price, Domingo e Pavarotti. Nel suo repertorio figurano *Aida*, *Il Trovatore*, *Don Carlos*, *Il barbiere di Siviglia*, *Carmen*, *Sansone e Dalila*, *Cavalleria rusticana*, *La favorita*.

Cossotto è negli anni Settanta anche una *Carmen* scaligera di grande temperamento e da applausi per la vocalità ampia, catalizzatrice in scena e drammaticamente penetrante. Trion-



Fiorenza Cossotto, Aida 1990.

fale la sua interpretazione nel '74 con Nicolai Gedda, regista Bolognini, direttore Prêtre, con Antonio Gades che balla in alcune recite. E non dimentichiamo, nella prima fase della carriera, le sue interpretazioni delle *Nozze di Figaro* e *Lucio Silla* di Mozart, né il repertorio del '700 e del primo '800, e il repertorio contemporaneo.

In lirica, le voci capaci di coniugare in una sintesi superiore il valore drammatico e il valore musicale dell'espressione vocale, insieme fondendo canto, parola e gesto, si contano sulle dita delle mani, e tra esse c'è Fiorenza Cossotto.

Sposata con il basso Ivo Vinco, e assai dispiaciuta lo chiamassero principe consorte, Fiorenza Cossotto continua la carriera fino al 2005, quando appare in *Suor Angelica* a Liegi. Ancora nel 2013, la critica la invoca. Scrive Paolo Isotta: «La protagonista ideale per il ruolo di Abigaille nel *Nabucco* sarebbe proprio lei, un mezzosoprano di agilità che possenga anche il do acuto.» Il suo impegno ora è quello didattico, facendo in giro per il mondo molte master class e insegnando la difficile arte del canto.

In Arena il debutto avviene nel '59 in *La Forza del destino* come Preziosilla e in *Faust* come Siebel; nel '60 ecco *Aida* con Antonietta Stella, Carlo Bergonzi, Ivo Vinco e Giangiacomo Guelfi, ed ecco Lola in *Cavalleria Rusticana* con Giulietta Simionato. Nel '63 la Cossotto è Laura in *La Gioconda*, nel '65 Adalgisa in *Norma* con Leyla Gencer e nel '69 Eboli nel *Don Carlo* che vede un giovane Plácido Domingo debuttare sul palcoscenico areniano prima nei panni di Calaf e quindi in quel leggendario *Don Carlo* con protagonisti Montserrat Caballé, Piero Cappuccilli e Dimitër Petkov, diretti da Elihu Inbal, regista Jean Vilar, un allestimento davvero memorabile.

Nel '74 la Cossotto è Dalila, nel '78 Azucena con Luciano Pavarotti, Katia Ricciarelli e Pietro Cappuccilli, diretta da Gianandrea Gavazzeni. Nell'87, con lei come Amneris, i complessi dell'Arena presentano *Aida* a Luxor, l'antica Tebe, in prossimità del Grande tempio di Amon, al seguito mille comparse, un'orchestra di oltre centottanta elementi, un coro e un corpo di ballo altrettanto imponenti, cinquecento-

cinquanta fra tecnici e macchinisti. Le scenografie sono ricalcate sugli originali dell'allestimento areniano del 1913 che a sua volta si ispirò ai templi di Luxor.

Nel 1961 Fiorenza Cossotto interpreta per la prima volta il ruolo di Amneris; la prima testimonianza registrata risale al celebre video del 1966 proprio dall'Arena accanto a Leyla Gencer e Bergonzi. Autentica voce di mezzosoprano, la Amneris di Cossotto in scena non cede a nessuno, chiunque al fianco deve vedersela con la potenza della sua voce e con un senso della parola scenica che fa del mezzosoprano un'autentica cantante verdiana. Sembra attrice schematica, con pose decisamente melodrammatiche... Ma il risultato drammatico passa dalla compattezza del suono e dall'intensità del suo accento.

Innumerevoli sono i risvolti del personaggio, donna dapprima superba e altera, poi vastamente umana e tragica nella piena degli affetti, combattuta tra l'esercitare il suo tremendo potere e l'abbandonarsi all'amore più totale. Ed ecco Cossotto essere una Amneris raggiante, imperiosa, sospettosa, arrogante, proterva, mielosa, perfida, furente e piegata, disperata, placata infine nella voce e nell'anima, nell'invocazione alla pace implorata, quando la voce si fa ombra inghiottendo la luce. Tutto questo con quella caratteristica doppia voce, due emissioni, due volumi, due colori, sopra e sotto una precisa linea di demarcazione.

Signora di rara gentilezza, finge di stupirsi per la nostra richiesta di intervista: una finzione che conserva tutta la naturalezza che solo i grandi artisti sanno regalare, e non solo ai personaggi. Diceva Simone Weil: «C'è qualcosa che ha il potere di svegliarci alla verità. È il lavoro degli artisti. Essi ci danno, sotto forma di finzione, qualcosa di equivalente alla densità del reale, quella densità che la vita ci offre ogni giorno, ma che siamo incapaci di afferrare perché ci stiamo divertendo troppo alle loro bugie.»

Perché così vera come Amneris, signora Cossotto?

Merito di grandi maestri come Gavazzeni e Votto, e di registi che mi hanno insegnato prima ad amare e quindi a capire il personaggio, quasi creato per il mio colore vocale.

Che rapporto conserva con i suoi personaggi?

Di Amneris, Azucena, Carmen, Santuzza? Le ho interpretate così tante volte che di tutte ho costume, parrucca e scarpe personali.

Dopo tante recite, come non incorrere nel rischio della routine?

Un pericolo che non ho mai corso. Ogni sera scopro nuove e diverse sfumature. E sono sempre grandissime scoperte. *Parlando di voce, voi cantanti citate spesso i metalli, l'oro, l'argento, il bronzo...*

È vero, ma siamo i primi a non dimenticare che parliamo di tessuti delicatissimi, di organi che vanno esercitati sempre, finché si canta. I cantanti, come gli atleti, devono allenarsi quotidianamente. Se così non fosse, sai che stecche o che incidenti in scena!

A proposito, ci racconta di quando una sera piovve in Arena e...

Un diluvio! Nella prima scena del secondo atto, tutto è perfetto per il duetto tra Amneris e Aida. Il regista – non diciamo quale – vuole che sia una dea maestosa e, per ottenere l'effetto, mi veste tutta d'oro e mi mette alta su un praticabile fissando la gonna con dei chiodi. All'improvviso comincia a piovere a dirotto. Tutti se la danno a gambe levate. Rimango sola in scena, inchiodata, come un Cristo sulla croce!

Per lei in Arena c'è stata anche Santuzza, una fervida Santuzza...

Un ruolo che debuttai alla Scala nel '66, nell'edizione Karajan-Strehler, ci pensa! Finalmente una donna vera, dopo tanti paggetti, regine e principesse. Strehler mi spremette come si fa con un limone. Un giorno mi disse: «Quando avrai finito con la lirica ti vorrò nel mio teatro!» Gli piaceva il mio temperamento. Chi lo avrebbe mai detto. Vuoi vedere che ho ancora tutta un'altra carriera che mi aspetta?

A proposito di grandi, rispetto al suo rapporto con Maria Callas se ne sono dette tante, si è letto di screzi e di litigi...

Balle, il nostro rapporto era buono. L'ultima volta che abbiamo cantato *Norma* a Parigi, alla fine della recita mi invitò a salutare il pubblico insieme a lei. Callas e Tebaldi sono le più grandi.

Il melodramma può essere invadente, l'interpretazione stravolta dall'appello emozionale. Lei come si regola?

Ci sono cantanti e ci sono artisti, diceva Serafin. Io sono e mi sento un'artista. Spesso si dimentica che la voce si manifesta attraverso la parola.

Voi mezzosoprani tendete a imbottigliare il suono, tenendo la bocca quasi chiusa tanto che la dizione risulta spesso impenetrabile.

Non certo la mia. Le dirò, molti si dicono mezzosoprani ma proprio non lo sono, quindi il caratteristico colore scuro del centro non è per niente naturale.

Apprendere l'arte del canto non significa solo acquisire una tecnica...

La tecnica è un continuo sapersi arrangiare, aggiustare... La nostra arte esige un continuo perfezionamento, al massimo, anche rischiando di essere presi per marziani.

Il ruolo mai fatto in Arena, là nel cassetto?

Carmen, un ruolo che rimarrà sotterrato nel mio cuore e che morirà con me. Peccato! L'ho fatto alla Scala, al Metropolitan... Ma in Arena, no. Sembra non abbia la sensualità adeguata... Eppure, permette che io mi senta più spagnola di una russa o di un'americana? Sarà questione di divismo.

Ma non sono finiti in lirica i tempi del divismo? E comunque sia, lei diva si sente?

No, diva non sono e non mi sento. Oggi il divismo è imposto da dischi e propaganda. Io non sono una buona agente di me stessa. Dalla mia ho solo la voce e l'amore del pubblico, i doni più preziosi.

Andando indietro nel tempo e riflettendo sul suo passato?

Rivedo i grandi sacrifici, ma anche le grandi soddisfazioni e qualche piccola delusione.

Nel '62, poco più che ventenne, interpretò il ruolo di Urbano ne Gli Ugonotti di Meyerbeer al Teatro alla Scala, sotto la dire-

zione di Gavazzeni. Con lei un cast a dir poco stellare, Corelli, Sutherland, Simionato, Nicolaj Ghiaurov...

E tra quelle stelle io ero la mascotte, la più piccola, quasi una bambina... Avevo i boccoli! Un'operazione artistica, quella, come altre che allora si realizzarono con cast davvero stellari, oggi impensabili.

Perché? Le belle voci non mancano...

Ma sono disperse nel mondo, occorre cercarle con il lanternino. E poi i teatri... Non sono più quelli di allora. Quel cast gravitava tutt'intorno alla Scala, nasceva da quel teatro, come si gravitava attorno all'Arena di Verona.

Il mondo della lirica oggi?

Sconcertante. Non sempre i meriti pagano, i giovani non sono aiutati da teatri che propongono cartelloni estremamente compositi. La critica? È sempre pronta a dare giudizi drastici.

La vita va presa con filosofia, lasci stare i critici!

Quando si vede la tanta ignoranza che circola e la superficialità nel dare giudizi, e quanti preconcetti... Sa oggi cosa più mi amareggia? Sentirmi dire che sono ancora la Cossotto! È quel "ancora" che proprio non mi va.

Si può vantare di una virtù sempre avuta e mai tradita?

L'onestà. E sono così ingenua da pensare che onesti siano tutti.

Quanto all'onore? "Turiddu mi tolse l'onore", canta la sua Santuzza...

Eh no, quello no, quello nessuno me lo ha mai tolto. Ma oggi avere onore e pudore siamo sicuri sia un titolo di merito?

Cos'è per lei la capacità di emozionarsi e di emozionare?

Un ricevere dalla musica e un dare al pubblico, in modo razionale, da artista e non da diva. Il vero artista lo si vede alle nove di sera, quando si apre l'immenso sipario areniano. Troviamoci là, su quel palcoscenico, e là vedremo!

Lei, a quell'ora?

La Cossotto di sempre, egualmente intimorita. Ma, quando inizia la musica, mi trasformo e divento una leonessa. Io credo di essere nata cantando.

Aida canta ad Amneris: «Tu sei felice, tu sei possente!» Lo è la Cossotto?

Possente no di certo, felice solo se e quando canto. Aggiungo: preoccupata sulla scena di dare sempre tutto, con la voce e coi gesti.

A teatro, diceva Maria Callas, un gesto inutile è un gesto folle...

Un gesto che accompagna la musica non è mai inutile, tantomeno folle.

Secondo la Swanson in Viale del tramonto le stelle non muoiono mai!

E, se sono stelle vere, lasciano sempre una traccia di luce.

Filippo Crivelli

«Nessun ballo è più italiano e da quel ballo démodé nascerà la rivista.»

Accade che negli anni 1983 e '84 in Arena viene allestito il *Ballo Excelsior*. Il successo è clamoroso, un vero e proprio fenomeno che fa riscoprire d'incanto quello spettacolo *monstre* ideato da Manzotti e Marengo. In termini di danza classica virtuosistica alternata al gesto pantomimico, quell'azione "coreografica, allegorica e fantastica", rappresenta l'esaltazione del trionfo del Progresso sull'Oscurantismo, della Luce sulle Tenebre, del lavoro attraverso l'affermarsi dei segni della Civiltà che alla fine vince la sua titanica lotta.

Andato in scena alla Scala nel 1881, costituendo un'innovazione profonda del balletto italiano per la grandiosità dell'insieme, l'impianto scenico e la complessità coreografica, dopo 103 repliche l'*Excelsior* dilaga in tutta Europa, con un'ultima infelice apparizione scaligera nel '16, nell'adattamento del veronese Renato Simoni che ne rovescia la filosofia positivista facendone un manifesto di propaganda antitedesca legato alle contingenze della guerra.

Questa specie di *Aida* dei poveri, con tanto di moretti che danzano e le immancabili marce trionfali che si traducono in trofei Liberty riprodotti sulla *Illustrazione italiana* e poi sulle scatole dei cioccolatini del Cova, sui calendari profumati dei barbieri e sulle figurine Liebig, giunge in Arena nella riproposta dell'edizione del regista Filippo Crivelli e del coreografo Ugo Dall'Ara, il quale ci confessa: «Per ricostruire la coreografia dell'*Excelsior* mi sono avvalso della testimonianza di mia suocera, Matilde Schwetz, che del vero *Excelsior* ballò



Filippo Crivelli, 1983.

più di quattrocento repliche. Mi sono avventurato in questa impresa avvalendomi della conoscenza di quel tipo di cultura ballettistica di fine Ottocento, enormemente aiutato dalla musica, il cui colore e la cui sostanza sono stati rafforzati dalla nuova orchestrazione di Fiorenzo Carpi.»

Filippo Crivelli, classe 1928, milanese, già aiuto di Visconti e Zeffirelli, regista lirico e drammatico, è tra i primi in Italia a occuparsi di canzoni e cabaret, contribuendo a diffondere il gusto dello show da camera. Sua la regia di *Milanin Milanon*, lo spettacolo scritto con Roberto Leydi e andato in scena nel '62 al Gerolamo di Milano, un *cult* che vanta in locandina musicisti e poeti quali Carpi, D'Anzi, Negri, Panzeri, Jannacci e "parolieri" come Porta, Gadda, Quasimodo, Santucci, Tessa, Strehler, Fo e Fortini. Incontreremo Crivelli ancora al Teatro Filarmonico nell'88 per l'allestimento del *Don Pasquale* di Donizetti, direttore Gianfranco Masini, protagonista Enzo Dara.

Nel 2000 alla Scala il *Ballo Excelsior* viene allestito per festeggiare l'arrivo del nuovo millennio con Roberto Bolle, e presentato poco dopo in tournée con grandissimo successo all'Opéra Palais Garnier di Parigi. Lo storico grande ballo italiano viene scelto anche per celebrare Expo 2015. Una versione per marionette è realizzata dalla mitica Compagnia Colla e tuttora rappresentata usando copia delle scene originali.

Col Corpo di ballo areniano, l'*Excelsior* ha per protagonisti Carla Fracci e Gheorghe Iancu. Renata Calderini è una Luce giovane come l'utopia, Jacques Dombrowsky è condannato al ruolo del nero Oscurantismo. Direttore Enrico De Mori, autore di scene e costumi Giulio Coltellacci, storico collaboratore della ditta Garinei&Giovannini, allora da poco scomparso. Si tratta della riproposta dell'edizione vista a Firenze, alla Scala, a Caracalla, a Roma e a Napoli, fatta nel 1967 per il Maggio Musicale fiorentino.

Senta, Crivelli, a Manzotti bastò esaltare la “titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso” per avere successo. Oggi in quale ottica vedere l'Excelsior?

Come un teatro da museo rifatto, rivisto e corretto, con la benevolenza della dedica al tempo che fu, senza però dimenticare che nessun ballo è più italiano e che da quel ballo *démodé* nascerà la rivista.

Come nacque l'idea di un revival dell'Excelsior?

L'idea fu di Remigio Paone, il grande impresario privato, che ne sognava la riproposta.

In un primo tempo la regia era affidata a Garinei e Giovannini...

Ma la coppia si spaventò per la mole del lavoro da fare. Tramite l'amico Paolo Grassi, che mi sapeva maniacalmente un patito del genere, si arrivò a me.

Quel gran ballo è stato il nostro più vistoso fenomeno teatrale fin de siècle. Dove vedere storicamente la chiave dell'enorme successo ottenuto?

L'*Excelsior* ha operato una netta frattura col balletto classico di tradizione russa, coi Laghi e le Raimonde... Fu la prima grande rivista, il primo grande spettacolo ad avere una concezione rivistaiola, con tanto di bandiere che sfilano e militari che ballano.

Facile oggi scagliarsi contro la “stupidità” del libretto del buon Manzotti o alzare le ciglia per le candide marcette, i galop e le polche di Marengo...

Come sarebbe altrettanto ingenuo cantare le “magnifiche sorti e progressive” del secolo declinante che si specchia nello spettacolo.

E allora? Come accettare oggi l'Excelsior?

Con affetto e amabilità, non certo con ironia preconcepita, come quando si sfoglia un album di famiglia. Quando si recupera dal passato, si deve rispettarne la creazione.

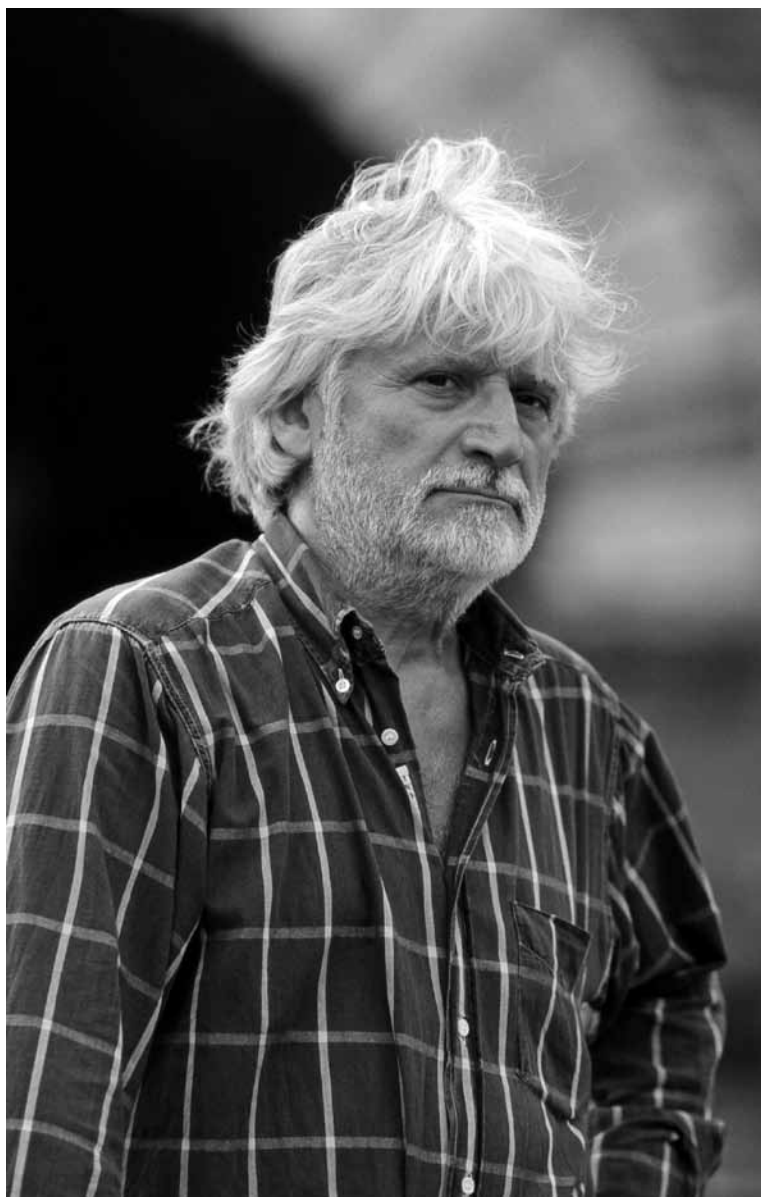
L'Excelsior come “rito scenico” che ci parla dell'Italia umbertina, tutta tesa ad autoesaltarsi!

Un'Italia che si stupiva per la scoperta della luce. Sono lo stupore e l'entusiasmo con cui sono accolte le nuove invenzioni a provocare questo balletto ingenuo, dai sottofon-

di politici curiosi, il mondo della Scapigliatura, la Massoneria. Quel “rito scenico” dell’era borghese diverrà patrimonio della cultura popolare.

In Arena, tutto ciò come viene realizzato?

Sfruttando l’ampiezza del palco, con effetti plateali, una lanterna magica che emana luce e da cui fuoriesce tutta la storia. E gli immancabili fuochi d’artificio finali, per una volta giustificati in un’Arena che tutto accoglie e permette, senza mai lamentarsi.



Luciano Damiani, 1993.

Luciano Damiani

«*In Arena non sono i costi che incidono, sono gli sprechi.*»

L'Arena cercò una prima volta di uscire dal kolossal che la vincolava e stregava, e si scatenò un'iradiddio. Fu nel 1969, stagione storica e Festival da incastonare: in scena per la prima volta il *Don Carlo* (Plácido Domingo, Dimitër Petkov, Piero Cappuccilli, Montserrat Caballé e Fiorenza Cossotto, costumi di Pizzi) messo in scena dall'immenso Jean Vilar, scenografo Luciano Damiani, il quale nella medesima stagione è anche regista, scenografo e costumista di un'altra messinscena a suo modo rivoluzionaria e che precedette quello spettacolo leggendario, una magica *Aida* contro la guerra, con Rita Orlandi Malaspina, Carlo Bergonzi e Fiorenza Cossotto. Unico il *fil rouge* che legava i due spettacoli, l'Arena come contenitore che, nella sua enormità denudata e spoglia, diviene l'unico elemento drammatico e drammaturgico.

Luciano Damiani dunque, bolognese, il grande scenografo di Giorgio Strehler, di Luca Ronconi e di tanti altri importanti registi, magico creatore di storici scenari. Una vita per il teatro, Damiani (1923-2007) fu uno sperimentatore, un innovatore e un sovvertitore della scena. Fu anche un uomo integro e coerente, che non ha mai mercificato né talento né idee.

Si pensi che negli anni '80 acquista a Roma delle grotte secentesche per compiere un'impresa solitaria e immensa. Finanziandolo completamente e costruendolo con la sola forza delle sue braccia, Damiani costruisce il Teatro dei Documenti, sintesi della sua idea di teatro: uno spazio luminoso, un labirinto di sale, scale, specchi, un teatro-tempio che abbatte

quella barriera tra l'attore e lo spettatore che Damiani aveva sempre messo in discussione. Alla sua maniera, ritirandosi in una fantasia teatrale privata, Damiani riprendeva quell'idea di teatro che proprio Vilar, fondatore del Festival di Avignone, cercò di realizzare con un teatro impostato sulla epicità in un tutto vuoto.

Dopo aver lavorato con la *intelligenza* più importante del teatro italiano del dopoguerra, con il Piccolo Teatro soprattutto (spettacoli storici sono la prima versione dell'*Opera da Tre soldi*, *Vita di Galileo*, *Giardino dei Ciliegi*, il Goldoni de *Il Campiello* e *Le Baruffe Chiozzotte*, la leggendaria *Tempesta*), Luciano Damiani conduce la sua battaglia – come farà durante tutta l'esistenza e soprattutto negli ultimi anni di vita, tra lotte impari e solitarie per far vivere la sua idea di teatro – anche dedicandosi all'opera, lavorando nei più importanti teatri lirici, Arena, Fenice, Scala, Amburgo, Vienna, Salisburgo e Buenos Aires.

Nel festival areniano torna come regista e scenografo nel '93 per *Traviata* interpretata da Daniela Longhi, Salvatore Fisichella e Giorgio Zancarano, direttore Gustav Kuhn. Lo ricordiamo anche regista del rossiniano *Tell* che inaugura il Teatro Filarmonico due stagioni prima.

Attrae ed eccita incontrare l'artista e le sue idee di teatro, entrando in quella scatola scenica di cui Damiani è definito un «paziente, meticoloso e accanito demolitore.» Ci accoglie in una *suite* di residence dove non si vede l'arredamento tanto è sommerso da fogli, bozzetti colorati, scene stilizzate. Damiani è architetto e, senza tralasciare la fantasia figurativa dello scenografo, privilegia sempre, nella sua maturità, la scena progettata ma anche la realizzazione raffinata ed elegante della macchina teatrale.

Sembra stanco, invecchiato, con quella chioma e la barba argentea. Per nulla domo, lo invigoriscono le ragioni necessarie al vivere nel fiero rispetto di sé. Ha gli occhi intensi e lucidi, che trasmettono tutta la sua passione per un fare teatro mai dismesso, il teatro della ricerca e della libera scelta. Diceva il suo maestro Strehler: «...io so e non so perché lo faccio il teatro, ma so che devo farlo, che devo e voglio far-

lo facendo entrare nel teatro tutto me stesso, con quello che sono e penso di essere e quello che penso e credo sia vita.»

Damiani, quale il pensiero che la guidò nel '69, al suo debutto in Arena, per Aida come per Don Carlo?

Ho a disposizione un'arena, mi dissi, un emiciclo così unico ed emozionante. Perché andare a coprirlo di tutto e di più, e invece non usarlo per com'è, impiegando quei gradoni come elemento scenografico in cui costruire una diversa drammaturgia?

Da qui, per la sua Aida?

Sui gradoni vuoti piccoli massi disposti in modo disordinato, luci di taglio a creare lunghe ombre. Sulla sommità una grande testa di Sfinge. Tutto qui. Al resto ci ha pensato l'Arena.

Non piacque per niente quella sua idea... come a teatro spesso accade per novità che sembrano incomprensibili...

E difatti tornaste alle sfilate, ai cavalli e ai trionfi di paglia! Prima però c'è stato anche il Don Carlo di Vilar e quella sua grande croce...

Due spettacoli realizzati non come l'Arena si aspettava, Aida e un Don Carlo geniale nella stessa stagione, che coraggio quel Sovrintendente! Chi era? Gianfranco De Bosio, un uomo di teatro. Ecco spiegato l'enigma.

Cosa o chi le piace ricordare di quel Don Carlo?

Montserrat Caballé, già maestosa e immobile di per sé, che canta ferma sulle stampe perché infortunata, in un magnifico abito di Pizzi. Che presenza!

Non si deve decorare lo spazio, ma strutturarlo, questo il suo pensiero di sempre...

Condiviso da Vilar, per dare un rinnovato ruolo da protagonista alla scenografia. Spazi rarefatti, essenziali, in cui perdersi, eppure così poetici.

Tornare ora in Arena per Traviata, che effetto le ha fatto?

Sempre la stessa gran fatica, con l'entusiasmo di ieri e con i tanti problemi da risolvere. Ha ragione quel ministro che vuole chiuderli questi teatri monumento!

Questa sua Traviata, dunque?

Un allestimento per uno spazio all'aperto, grandi giardini, parchi lussuosi, ambienti peccaminosi, luoghi dove si arriva in carrozza, dove ci sono feste e tavolate, con su di noi il cielo, stellato o nuvoloso che sia. E Violetta che finisce al mercato delle pulci!

Un allestimento si direbbe tutto sommato tradizionale. E il Damiani di rottura?

C'è ancora. Non riuscirei a viverla diversamente questa mia avventura teatrale.

Una volta sapeva creare scandalo, come quando nel '49 a Bologna sorprese tutti realizzando una foresta di tubi innocenti!

Anche qua in Arena sorprenderò tutti, con momenti astratti, primi piani proiettati sui fondali, sui tanti periatti. Voglio che si percepiscano sui visi i sentimenti dei protagonisti, anche in uno spazio enorme come questo. Ma, ahimè, addio sorpresa, se lei lo scrive. Lo farà? Lo faccia!

Volendo trovare un filo rosso che legghi i suoi tre allestimenti areniani?

Il rispetto del monumento, il non contaminarlo. Sa cosa pesa? L'abuso che altri ne hanno fatto e dover subirne gli avanzzi. La qualcosa non è proprio piacevole.

Dicono sia costata tanto, troppo, questa Traviata...

Non sono i costi che incidono, sono gli sprechi. E quelli non dipendono da me.

Regista e insieme scenografo, una bella fortuna!

Se i due cervelli vanno d'accordo. Se è così, allora è meglio convivere, mi creda.

Il burrascoso suo sodalizio con Strehler? Storia o leggenda?

Burrascoso perché creativo. Fossero tutti così, i sodalizi a teatro.

Lei è stato il primo scenografo italiano ad avere nel '74 un contratto alla Scala come operatore dello spettacolo. Una conquista importante?

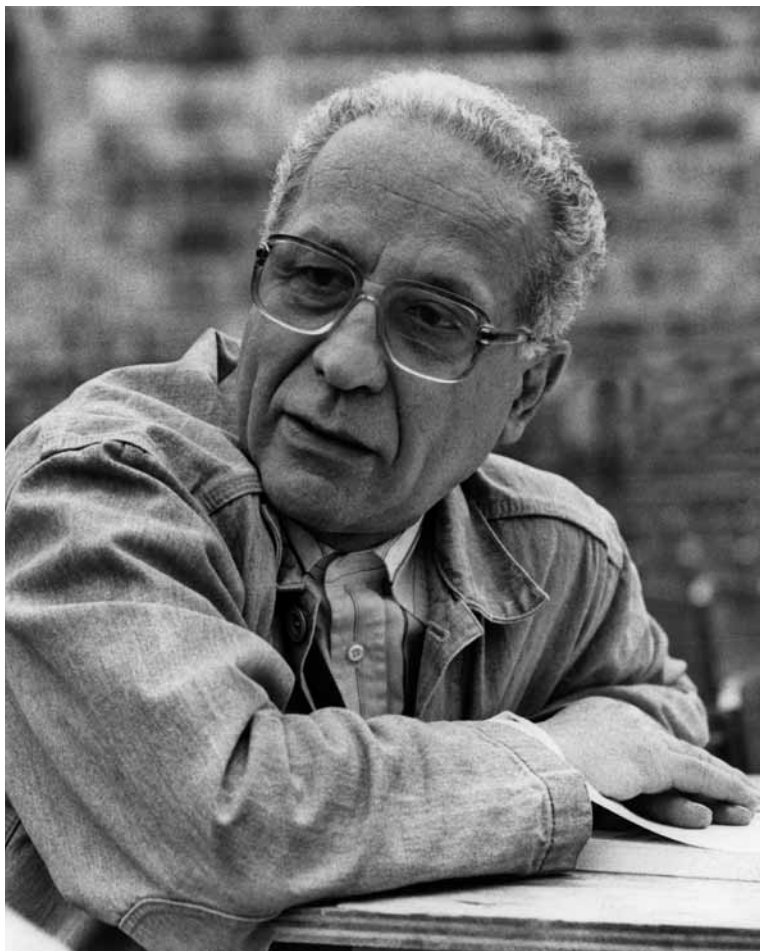
La prima battaglia sindacale vinta. Lo scenografo non è un fornitore di disegni, ma un progettista che si assume tutte le responsabilità, anche le realizzative.

Nel suo teatro di casa, quel mitico Teatro dei Documenti, quale sogna coltiva?

Vi lavorano Ronconi, Sinopoli... È il nostro teatro dei desideri, il sogno wagneriano della conquista del palcoscenico. Per questo è fuorilegge.

Tra i preziosi bozzetti, i disegni, i pezzi di scenografia e tutto il bric-à-brac accumulato in tanti anni di teatro, cosa salvare?

Le idee, inalienabili e incancellabili. Il mio è un percorso, che non si ferma stasera in Arena, ma che riprende domani. Proprio come i sogni.



Gianfranco De Bosio, 1982.

Gianfranco De Bosio

«L'Arena non è un palazzotto dello sport, così come ben capirono i Vilar e i Damiani.»

In Arena la grande avventura inizia il 10 agosto 1913 per la prima volta ospitando uno spettacolo lirico, *Aida* di Verdi, nel centenario della nascita del compositore. Per l'evento, che le cronache definiscono come il più grande del primo Novecento, a Verona arrivano Boito, Puccini, Mascagni, Illica, Pizzetti, Zandonai e Montemezzi. Sono presenti Gorki e Bracco. C'è anche l'inviato speciale Franz Kafka. Tra i critici manca Simoni e ne nascerà una polemica. La serata è trionfale. I protagonisti sul grande palcoscenico sono Ester Mazzoleni, Giovanni Zenatello, Maria Grazia Gay Zenatello, i baritoni Arrigo Passuello e Giuseppe Danese, Carlo Margini, Mansueto Gaudio e Ugo Malfatti. Direttore è Tullio Serafin, che diventerà il patriarca del podio; maestro del coro Ferruccio Cusinati, scene di Ettore Fagiuoli. Prima di allora l'anfiteatro romano aveva ospitato spettacoli circensi, giostre, gare di cavalli e tornei.

Nel 1982, al suo sessantesimo anno, l'Arena decide di festeggiarsi. Il sovrintendente Carlo Alberto Cappelli e il direttore artistico Rocchi pensano ad *Aida* nella rievocazione dell'edizione del 1913. Per quella impresa ci si misero due veronesi, il tenore Zenatello, lo scopritore della vocazione lirica areniana, e l'architetto Fagiuoli, che in Arena sarà il boss scenografico sino al 1950; ora è un altro veronese a firmare la regia, Gianfranco De Bosio, unitamente a Vittorio Rossi quanto alla cura di scene e costumi dai bozzetti del Fagiuoli e dai costumi di Auguste Mariette. Dirige Nello Santi, maestro del coro Corrado Mirandola, coreografie di Susanna Egri.

In scena sono Maria Chiara, Cossotto, Nicola Martinucci, Zanasso, Furlanetto, Piero Cappuccilli, Lorenzi e Daniela Longhi. De Bosio, impegnato anche nella regia di *Otello*, precisa di non firmare due opere in quella storica stagione dato che *Aida*, quella *Aida*, una sua firma la porta già.

Uomo di teatro a tuttotondo, classe 1924 (ma è sicuro che abbia fatto un patto col diavolo!), Gianfranco De Bosio debutta in Arena con *Romeo e Giulietta* di Gounod nel 1977. Nel '79 realizza *Mefistofele* di Boito, nell'87 *La Traviata* e nel '91 *Nabucco* riproposto per diverse stagioni, scene di Rinaldo Olivieri. È stato Sovrintendente dell'Ente Lirico Arena dal 1968 al '70 e dal '92 al '98, quando l'Ente Lirico si trasforma in Fondazione di diritto privato, dando così vita alla Fondazione Arena di Verona.

Se *Aida* è l'immane protagonista di ogni stagione areniana non uscendone mai dal cartellone, l'*Aida* del '13, portata anche in trasferta in Svizzera, in Germania, a Vienna, Tokyo e Israele, è la più vista al mondo, ancor oggi campione di incassi in un'Arena che non cessa di reclamarla. Non è stato facile metterla in scena. Per De Bosio l'avventura comincia esattamente un anno prima.

Lui l'Arena la conosce bene, ne è stato a lungo e in due diversi mandati anche Sovrintendente, ne conosce limiti e possibilità. Vede nell'*Aida* del '13 l'enorme spunto di eterna vitalità, il rispetto cioè e insieme l'esaltazione del monumento, contro ogni mascheramento dell'anfiteatro che pure nelle varie stagioni avverrà. Ne seguimmo il lavoro di ricerca che nell'intervista che segue documentiamo, dal recupero dei bozzetti originali di Fagiuoli, di foto e note di sartoria, ai resoconti dell'epoca.

Una ricerca durata il tempo di un parto, come ama dire il regista, una vera e propria avventura di incontri, anche con dei vuoti e delle zone incerte che De Bosio colma trovando materiale estremamente ricco nell'*Aida* del debutto al Cairo nel 1871 e in quella del 1872 alla Scala, sintonizzandosi sulle atmosfere delle prime ricerche archeologiche portate avanti nella seconda metà dell'Ottocento da Mariette, egittologo scopritore della Sfinge, il tutto sigillando con le prescrizioni

verdiane dato che nel '13 si seguiva ancora il criterio di mes-sinscena del Cigno di Busseto.

«Ma il vero Egitto – scrive il regista, autore di *Aida 1913-2013. Storia e immagini dell'Aida più vista al mondo* – e l'ambientazione giusta ce l'avevamo là, davanti agli occhi: era l'Arena, finalmente protagonista sulla scena.»

Nelle stagioni a seguire, il lavoro continua con un complesso rinnovamento, anche con modifiche di scenografia e sempre nel rispetto delle indicazioni originali. Resisterà negli anni e sino all'oggi l'*Aida* del '13, si confronterà convivendo benissimo con l'*Aida* firmata nel 2013 dalla compagnia di registi catalani La Fura dels Baus, in occasione del bi-centenario della nascita di Verdi e del Festival lirico.

Rimane negli anni incontaminato nel suo fascino e terso nella sua funzionalità quell'allestimento, con l'impianto fisso di colonne componibili e istoriate, cavalli, legioni, sacerdoti e sacerdotesse, ballerini, moretti e prigionieri etiopici, tra ambienti cupi, petrosi e sontuosi, con ai lati le rampe dominate da obelischi, e i costumi, sete opulenti e tessuti d'oro. E il binomio tra Aida e De Bosio resta ormai inscindibile, una pagina nel libro della cultura da cui non togliere mai il segnalibro della memoria.

Allora, maestro De Bosio, rievocazione o ricostruzione questa Aida?

Rievocazione di un gusto e di un'epoca, vista con gli occhi di oggi e con i miei occhi. Per la prima volta realizzo una regia alla ricerca di una regia perduta.

Vogliamo ricordare che è stato Carlo Alberto Cappelli a farle la proposta?

Geniale, come tutte le sue idee. Mi chiese di fissare entro le pietre dell'anfiteatro l'invenzione scenografica di Fagioli, un'esemplare soluzione dello spettacolo in Arena.

Quale dunque la genialità di quel primo allestimento pensato da Ettore Fagioli?

Fagioli capì i problemi dell'Arena. Nel suo progetto c'è un assoluto rispetto del monumento. L'Arena deve vivere in quanto tale e, al suo interno, se si pongono moduli scenogra-

fici di derivazione archeologica, essi ritmano lo spazio in una dimensione di grande fascino.

La qualità visiva e meccanica di quella storica messa in scena ha reso facilmente realizzabile il suo lavoro?

Lo ha determinato. Ho accettato di fare questa rievocazione non per un intento celebrativo, ma perché come Fagioli vede lo spettacolo in Arena corrisponde al mio modo di sentire. Ha disegnato una *Aida* come mi sarebbe piaciuto immaginare.

Un'Aida definita un'impresa titanica, «arditamente concepita ed eroicamente attuata»...

Nella retoricità dei termini usati va tenuto presente l'effetto della grande novità. Zenatello in quella occasione ha inventato l'Arena! Ed è veramente incredibile come in due mesi si sia riusciti a realizzare uno spettacolo che ha lasciato un segno così profondo nella storia musicale italiana.

Il suo lavoro, dunque, questa rievocazione come vorrebbe fosse definita e ricordata?

Il mio è stato un lavoro di riflessione e di amore per quell'opera antica, una rievocazione alla ricerca del tempo perduto, ma che vuole segnalare e ripercorrere un modo moderno di interpretare lo spettacolo areniano. Io sono convinto della grande modernità di questa *Aida*. Si pensi a come dentro quei due obelischi fu inserito l'impianto delle luci, come le scene permettessero la visuale da molte angolazioni, tanto che il pubblico poteva essere sulle gradinate anche dietro.

Dalle cronache di allora si legge di due obelischi, d'un portale maestoso, di otto colonne egizie, di magnificenza fantasmagorica, di bighe e di foreste di palmizi. A parte la magnificenza, tutto il resto si ritrova nell'edizione che lei firma con Vittorio Rossi per le scene e i costumi? E in quale dimensione?

Tutto prende un'aria gentile, raffinata, di grandi equilibri. Abbiamo mantenuto alle scene le stesse dimensioni di allora. Si tenga presente che negli anni si sono sovrapposte nel gusto dello spettacolo areniano troppe enormità. Lo stesso Fagioli, nelle *Aide* successive da lui realizzate, quasi distrusse l'immagine di quella sua prima *Aida*, andando sul monumentale e sul grandioso.

Anche l'Aida del '13 diede al pubblico il senso del grandioso...

Colpì la novità. In realtà, si trattava di uno spettacolo molto scarno. La stampa cosmopolita lo mise in risalto.

Fraccaroli del «Corriere della Sera» addirittura critica la povertà dell'allestimento...

Senza capire che si trattava del suo pregio. Anche la nostra, la mia e di Vittorio, vuole essere una *Aida* essenziale, ridotta ai suoi valori musicali, restituita musicalmente all'immaginazione del pubblico.

Il teatro è l'arte della finzione, eppure in Arena c'è sempre stato verismo, talvolta un verismo un poco ruffiano, tra levrieri e cavalli ed elefanti... Il pubblico si eccita, ma è un barare al gioco. Non le pare?

Il verismo in Arena è un elemento negativo e distraente. Si può fare e può piacere, ma piace di più il suo contrario, l'essenzialità, lo stile. È piaciuto il *Don Carlo* di Vilar ed è rimasto nella storia areniana. Il successo in Arena non si ottiene con gli elefanti o con i levrieri, ma raggiungendo un giusto rapporto con la poesia della musica.

Una regia in Arena non sempre, quindi, è un'impresa disperata?

Anzi, per molti aspetti, è un'impresa poetica.

Da mantenere fissa, questa Aida del '13, nei prossimi cartelloni areniani?

Spero proprio di sì. Potrebbe diventare un punto fermo ed essere periodicamente ripresa, come fa il Festival di Salisburgo con lo *Jedermann* di Hugo von Hofmannsthal, lo spettacolo inaugurale messo in scena nel 1920 dal grande Max Reinhardt. E nell'interesse di ogni Festival, in qualche modo così autocelebrandosi.

Apprestiamoci dunque a godere di questa Aida e a riscoprire un'Arena più autentica...

Una *Aida* contro ogni mascheramento dell'anfiteatro, che sarebbe culturalmente deteriore e visivamente deleterio. L'Arena non è un palazzetto dello sport, così come ben capirono i Vilar e i Damiani. L'Arena, e dentro l'Arena un meccanismo scenico che interpreti l'opera: ecco la grande lezione che ci viene dal Fagioli e il messaggio che con questa *Aida* vorrei lasciare.



Daniela Dessì, Aida 2001.

Daniela Dessì

«Se ho regalato emozioni, ho dato un senso alla vita.»

«Malattia breve, terribile e incomprensibile.» Tramite le commosse parole del tenore Fabio Armiliato, compagno d'arte e di vita, il mondo della lirica apprende la prematura scomparsa di Daniela Dessì, soprano che con la sua arte ha attraversato i teatri lirici del mondo, donna sempre rimasta lontana dalla mondanità, riservata e prudente, che lascia la vita a 59 anni, con discrezione, la stessa porta socchiusa attraverso cui ha sempre permesso di vedere solo una parte di sé.

Si era nell'agosto 2016. Malata da settimane, a fine luglio aveva annunciato che per motivi di salute era obbligata a cancellare gli eventi estivi e dava appuntamento a ottobre per un concerto sacro nella Basilica di Loreto, là dove vive la devozione verso i resti della Santa Casa di Nazareth.

Dopo le cento interviste fatte a Daniela nel corso degli anni – in Arena era di casa dall'88 quando partecipa al Concerto con Carreras –, l'avevo recentemente incontrata in occasione di un festoso incontro (da giornalista ero chiamato a darne cronaca) organizzato da una comunità per il recupero di tossicodipendenti in un palazzetto dello sport nel bresciano (Daniela era residente a Gussago sul lago di Garda).

Nell'occasione mi raccontò dell'impegno speso per il mondo del disagio e del percorso di fede intrapreso. Lo fece con nei bellissimi occhi puliti e cangianti il sorriso di una gioia interiore riconquistata. «Il viaggio più bello – mi disse – è quello che facciamo alla riconquista di noi stessi.» E citò una frase di Madre Teresa: «Trova un minuto per pensare, trova un minuto per pregare, e potrai sempre sorridere alla vita.»

Genovese, cresciuta in un ambiente dove si mastica l'ope-

ra come il pane, Daniela Dessì si impone nel panorama lirico all'inizio degli anni Ottanta, dopo il debutto da belcantista alla Piccola Scala di Milano con *La pietra di paragone* di Rossini.

Già nell'85 la applaudiamo al Teatro Filarmonico in *Orfeo e Euridice* di Gluck, in scena con Gail Gilmore e Antonella Bandelli. Daniela è perfetta nel ruolo di Euridice, delicata e appassionata nel tessere con finezza un velo esangue di dolore e disperazione. Nella prima intervista che allora ci concede (timorosa, ma con quella gentilezza che sembra timidezza ed è invece determinazione) dichiara come difetto la troppa bontà temendola esiziale in un mondo in cui servirebbero «sfacciataggine e un pizzico di cinismo, che temo proprio non potrò mai possedere visto questo mio carattere che mi impedisce di buttarmi e di farmi avanti, come invece dovrei.»

Si consola ritenendo che in quel modo «si può salvaguardare la voce» cui riconosce come migliore qualità la duttilità. E poi aggiunge: «Devo ancora migliorare. Io sono molto autocritica, come tutti i cantanti dovrebbero essere. Ma sinora si parla bene delle mie interpretazioni, e questo mi sprona a impegnarmi di più. Potrei anche buttarmi in ruoli più forti, il primo Verdi ad esempio. Vedremo.»

Soprano amatissimo, voce e senso del dovere le permettono di spaziare nel corso degli anni in un repertorio assai vasto, pur tra scivoloni, qualche passo più lungo della gamba, momenti di declino e ritorni sulla breccia, interprete di un repertorio che va da Monteverdi a Prokofiev, passando dal barocco e mozartiano fino alle interpretazioni delle eroine verdiane e pucciniane, di cui diventa la voce, aggiungendo al suo vasto repertorio ruoli anche molto diversi tra loro, dando ulteriore prova di versatilità e di grande perizia tecnica.

Diretta dai grandi maestri, veleggia tra i maggiori teatri al mondo, la Scala con Muti, Staatsoper di Vienna con Abbado, Metropolitan con Levine, Deutsche Oper di Berlino con Sinopoli, Bayerische Staatsoper di Monaco con Mehta, Opera di Roma con Gelmetti e l'Arena con Georges Prêtre e Zubin Mehta nel *Requiem* di Verdi, e in altre produzioni tra cui *Otello*, *Aida*, *Tosca* e *Madama Butterfly*.

Ho vivo il ricordo in Arena della sua interpretazione for-

te e passionale di *Tosca*, nel 2008, lei in scena con Marcelo Alvarez e Mastromarino, trionfante a prescindere dal bis del *Vissi d'arte*, in virtù d'una voce che nell'anfiteatro risultava così calda e piena. L'ultimo nostro incontro avviene nel 2013, stagione in cui il soprano interpreta da par suo il ruolo di Aida che veste in Arena dalla fine degli anni '90, ora nell'allestimento firmato dal team catalano La Fura dels Baus, tra spettacolari tecnologie scenotecniche.

Signora Dessì, la impressiona e preoccupa questa edizione?

Una sfida nella sfida, cui da anni sono abituata, senza mai nulla sottovalutare e sempre pronta a imparare. Ma l'ha visto il Trionfo? La costruzione di una centrale di energia solare! Avveniristica, sì, questa *Aida*, ma è sempre il potere a trionfare. *Certo che alcuni allestimenti... Mai a disagio o in imbarazzo?*

Ma lei sa da quanti anni calco questo palco e quante ne ho viste? Ricordo anche una *Butterfly* con le scenografie sperimentali... Non dico non mi spaventi più nulla, ma diciamo che non mi meraviglio più di niente. Qui la mia Floria Tosca si è buttata di sotto ed è anche stata assunta in cielo! Resta la voce, la mia poi qui in Arena arriva con facilità, anche quando canto fuori scena. Miracoli areniani!

Quel bis sempre richiesto di Vissi d'arte...

E sempre prontamente concesso, dopo uno sguardo d'intesa col maestro. Il pubblico rimane il solo nostro padrone di cui noi artisti siamo solo umili servitori. E poi l'Arena è l'Arena, comunque sia un palcoscenico davvero unico e magico. *A sceglierla, per il debutto al Filarmonico nell'85, fu il sovrintendente Giacchieri...*

Grande intenditore d'opera e uomo di teatro che conosce e ama la musica. Non lo dico perché mi scelse, ma per le tante scelte che poi ha fatto. Ma vediamo o no di quanta professionalità oggi ci sia bisogno, nel teatro come in tante altre attività culturali? Al Filarmonico sono poi sempre tornata con entusiasmo.

Il rapporto con Verona è anche segnato da un altro legame di affetto, quello con Cecilia Gasdia...

Sin dal Concorso Callas del 1980. Cecilia lo vinse con merito. Si può dire che abbiamo iniziato insieme la carriera. Mai sentite rivali. Sono voci diverse le nostre.

Il suo legame con Armiliato? Come è iniziata la vostra bella storia d'amore?

Non doveva essere una storia d'amore. Non stavo cercando un fidanzato, ma un partner. Mi è capitato di incontrarlo durante un'*Aida* qua a Verona... e il sodalizio artistico è diventato sentimento. Galeotta fu la scena, e la vostra Giulietta!

È vero che ha conosciuto Maria Callas?

Superficialmente, quando ero una ragazzina. Sono sempre stata una sua ammiratrice. Ha saputo unire la parola alla vocalità rendendo moderna la recitazione dei cantanti lirici. Ma ho scambiato qualche battuta anche con la Tebaldi, una persona dolcissima, e sono stata Cio-Cio-San nella *Butterfly* messa in scena qui in Arena dalla Scotto. Ricordo che mi disse: «Non hai bisogno io ti dica nulla, tu senti Butterfly come la sento io.» Dai grandi si può solo imparare.

Quale il repertorio più adatto alla sua vocalità?

La voce va di pari passo con gli anni e con l'esperienza, e il repertorio con la voce. Certo, guardandomi indietro, cambierei molte cose di quelle fatte. Ma lei sa bene quanto io sia ipercritica, tanto da non volermi né rivedere né riascoltare.

Di cosa andare fiera, signora Dessì?

Ho sempre voluto dare al pubblico delle emozioni. Se qualche volta ci sono riuscita, ho dato un senso alla mia vita di artista.

Correttezza e perseveranza sono le sue confessate migliori caratteristiche. Quale il difetto mai dichiarato?

Uno solo e sempre dichiarato, la pigrizia. Ma quella me la lasci.

Dicono che, come l'ozio, anche la pigrizia metta al mondo tutti i vizi...

Amo credere che nella pigrizia, come nei sogni, la verità sommersa a volte venga più facilmente a galla. Può intimorirci o rallegrarci, ma è la verità, ed è sempre meglio conoscerla.

Giuseppe Di Stefano

«Sono un uomo che per divertirsi ha anche cantato.»

Ricordo il dolore nell'apprendere della sua morte, avvenuta dopo essere stato gravemente ferito nel tentativo di difendere il suo cane durante una rapina nella casa di Diani in Kenya, venendo preso a colpi di randello dai ladri che lo lasciano a terra insanguinato e privo di sensi. Giuseppe Di Stefano, in coma per anni, rimase infermo sino alla morte avvenuta nella sua casa di Santa Maria Hoè, presso Lecco, dove si spegne a 86 anni il 3 marzo 2008. Con lui la musica perdeva un interprete che aveva reso grande e immortale il belcanto italiano.

Nato in provincia di Catania nel '21, Di Stefano debutta nel '46 a Reggio Emilia, l'anno successivo alla Scala, nel '48 al Metropolitan di New York, in Arena nel '51 come De Grieux in *Manon* accanto a Magda Olivero. Nella stessa stagione Mario Del Monaco è Radames e Beniamino Gigli interpreta Don Alvaro ne *La forza del destino* dando così addio all'Arena. Nell'anfiteatro veronese Di Stefano nel '54 è Faust in *Mefistofele* con Rossi Lemeni, Tagliavini e Maria Callas, direttore Antonino Votto, regista Herbert Graf. Nel '56 in *La Gioconda* è Enzo Grimaldo, in *Tosca* canta con Corelli e Tito Gobbi; nel '57 in *La Bohème* canta con Antonietta Stella e Renata Tebaldi; nel '62 conclude la sua carriera areniana con *Tosca*.

Artista immenso, dopo aver formato con la Callas una coppia formidabile che si esibisce in tutti i principali teatri del mondo, fu lui a cercare di farla uscire dalla depressione in cui si era rinchiusa nella casa di Parigi, convincendola a tornare



Giuseppe Di Stefano e Magda Olivero, Manon Lescaut 1951.

alla musica e a effettuare con lui l'ultima *tournee*, in Giappone nel 1973.

Personaggio scomodo, dalla personalità forte e indipendente, ha polemizzato con direttori d'orchestra, colleghi e critici. È stato inarrivabile ed è caduto, ancor giovane, in grosse difficoltà vocali. Amava dire: «Sono un uomo che per divertirsi ha anche cantato.»

Giuseppe Di Stefano fa parte della storia della musica e, tra le grandi voci di sempre, occupa un posto di primaria importanza sapendo accompagnare la bellezza della voce a una stupefacente chiarezza declamatoria e interpretativa. «In palcoscenico io recito cantando», ha sempre affermato. Dopo aver ammonticchiato onori e ricordi, tiene ancora concerti, interpreta operette, incide canzoni.

Nel risvolto di copertina del suo libro *L'arte del canto* si legge: «Se tornando a nascere potessi scegliere, rifarei le stesse cose: tenore prima e scrittore dopo! In fondo, non c'è grande differenza tra le due professioni, poiché in tutte e due si tratta di ricreare delle immagini rivivendole, una con la voce e l'altra con la penna. Ho cantato senza essere musicista e scrivo senza essere un letterato; anche in questo senso c'è un'analogia fra le due professioni: per entrambe, bisogna esserci nati!»

Incontro Pippo Di Stefano nel 1985 in occasione del galà di beneficenza presentato da José Carreras, *Opera for Africa*, del quale evento a Di Stefano è affidato il brano di apertura, *I' te vurria vasà*. Il tenore, in gran forma, si esibisce insieme a tanti colleghi d'eccezione tra i quali Montserrat Caballé, Agnes Baltsa e Sherrill Milnes. La sua voce è ancora di una bellezza struggente. Si capisce bene come la pastosità del timbro, la gioia del canto e la perfetta articolazione abbiano fatto di lui un idolo di cantanti quali Pavarotti e Carreras, e perché nessun cantante al mondo abbia ottenuto dal pubblico un così totale e incondizionato successo.

Ci si dà appuntamento nel tardo pomeriggio della sera di recita, in un bar di fronte al Teatro Filarmonico, a due passi dall'Arena. Di Stefano, elegante e impeccabile, indossa già la giacca bianca del concerto. Anche un sorriso indossa, che

prontamente si allarga smanioso in risate o si raggomitola sul viso in grigie nuvolaglie. È una strabocchevole coppa di aneddoti e simpatia, tra terribili chiarori polemici e indocili sussulti.

Felice di questo ritorno in Arena?

Tornare a cantare a Verona dopo tanti anni è una gioia, anche se saranno solo poche note. Per chi come me è eternamente giovane, sarà come cantare per la prima volta con la voglia di dimostrare di essere ancora un buon cantante, trachea permettendo. Ma cosa aspettavate a chiamarmi?

La giusta occasione. Senta, ha poi capito cosa serva a un buon cantante?

Voce, musicalità e istinto naturale, come dice Verdi. Tutte doti che mi sono ritrovato.

Quale la vera caratteristica del suo canto?

La semplicità, senza affettazioni, com'è il mio modo di essere nella vita.

I nemici più esiziali per il cantante lirico?

Tanti. In prima linea certi maestri di canto, una bella categoria di delinquenti, che giocano con la carriera e la vita di tanti giovani, rubando denaro, illudendo e ingannando.

Insegnar canto non è facile...

Per questo non può farlo impunemente chiunque sappia un tantino strimpellare!

Lei è nato tenore francese, interprete di Gounod, Ambroise Thomas, Massenet...

Un lirico leggero, sì, per poi sviluppare il mio impegno interpretativo affrontando il repertorio del Verdi più maturo, sino a essere anche un tenore drammatico.

Cosa chiede Verdi?

Chiarezza di espressione, fraseggio pulito, consapevolezza della parola cantata.

Come si arriva al grande Verdi?

Maturando gli accenti e trovando lo spessore espressivo che la musica pretende.

La musica... Alla musica lei si è dato interamente?

Quasi senza ritegno e con tutta la mia natura vocale, un dono di Dio.

Ben speso?

Ben giocato! Giocare mi è sempre piaciuto, e vivere in fretta, autenticamente.

Crede più alla tecnica o all'istinto?

Gigli cantava d'istinto, la Callas era la quintessenza dell'istinto.

Cosa dunque distingue l'artista dall'artigiano?

Non certo lo studio, che pure serve, altrimenti saremmo tutti grandi artisti.

Il più bel complimento ricevuto?

Una dedica di Maria: All'unico degli unici, al mio collega Pippo!

Parliamo della Callas?

Aspettavo le sue domande. Le assicuro che sono preparato. *Nel '73 siete protagonisti di una serie di concerti che fanno storia. Callas, grazie a lei, torna a cantare dopo anni di assenza dal palcoscenico...*

Lei non cantava da otto anni. Negli anni Cinquanta eravamo stati una coppia lirica leggendaria. Ritornare a cantare insieme era un avvenimento.

Solo una coppia lirica? Se ne sono dette tante...

Amici, grandi amici, e colleghi che si sono sempre stimati, e fors'anche amati. Il resto è silenzio!

A chi venne l'idea di quella tournée?

Diciamo che era destino. Io e Maria non ci sentivamo in età da pensione. Anche se qualche invidioso ci avrebbe ben visti al ricovero! Sapevamo di avere ancora qualcosa da dire al nostro pubblico e da insegnare ai giovani. Per questo decidemmo di tornare.

Chi era Maria nella vita privata?

Una donna semplice e umanissima. Ma quando saliva sul palcoscenico, veniva rapita dalla furia artistica.

I famosi scoppi di temperamento che la resero famosa. È vero che durante la tournée avete litigato?

Sì, è vero, ma per stupidaggini. Erano semplici scontri di due caratteracci.

Una volta, cantando con lei in Messico, ha piantato tutto e se ne andò...

E così feci alla Scala, dopo la prima di *Traviata*, nel '55. Ma me ne andavo senza rancore e tutto tornava presto come prima.

Perché unica e divina Maria Callas?

Maria è stata grande non solo per la sua voce, ma per la sua personalità, per il suo istinto musicale, per la sua capacità interpretativa.

Quella Traviata cantata insieme con la regia di Visconti...

Un capitolo importante della nostra storia personale e della storia della lirica.

Quanto al regista d'opera, quale il suo pensiero?

È diventato un despota, che porta via ore preziose alla preparazione musicale. Per quanto mi riguarda, credo di non aver imparato nemmeno da registi famosi qualcosa che non sapessi già.

Secondo alcuni critici Giuseppe Di Stefano si sarebbe rovinata la voce per aver cantato senza tecnica...

Mi chiedevo quando sarebbe andato giù pesante! Allora, le dico che non è vero.

In che senso?

Portare la voce alla massima naturalezza, come ho fatto io, è il virtuosismo della tecnica. Il massimo del virtuosismo è cantare facendo dimenticare che stai cantando. Capitelo bene una volta per tutte, anche voi sapientoni!

Lei però dovette interrompere la sua carriera...

Colpa del progresso.

Del progresso?!

Sì, della moquette sintetica, del riscaldamento che passa sotto il pavimento, dell'aria secca che così si forma e che rovina corde vocali e bronchi. Capito? Scoperto e riparato il danno, ho ripreso a cantare meglio di prima.

Smettendo anche di fumare...

Erano settanta sigarette al giorno, dovevo farlo. Ma si rende conto che io canto da più di quarant'anni? Sono un miracolato della tecnica, altro che storie!

Chi fra i grandi ha veramente tracciato le vie nuove dell'interpretazione operitistica?

Caruso, Schipa, Pertile e Gigli. Io ho solo assimilato le loro lezioni, spero bene.

Ha conosciuto bene Gigli?

Nel 1956 Gigli mi accolse amabilmente nel salotto della sua villa in via Serchio a Roma. Notai che respirava a fatica mentre parlava. Aveva l'asma.

È arrivato oggi a cantare di tutto, anche le canzonette...

Ho cominciato la carriera interpretando canzonette. Non lo sapeva? Avevo un nome d'arte, Nino Florio. E ho continuato a cantarle anche da divo. Quando si è un personaggio di tutti, si deve cantare per tutti. Lo ha fatto anche Gigli.

Essere giovani cantanti lirici oggi?

Significa essere trattati come un prodotto, schiavi e vittime del mercato. Speculatori avidi e spregiudicati stanno rovinando la lirica. Meglio aver vissuto i miei tempi.

Giuseppe Di Stefano sa di essere un grande?

Con gli anni mi sono convinto. Ma vede, io non ho mai avuto la vocazione di "fare il tenore". Sono stato un uomo che si è divertito a cantare. La maggior parte degli artisti lirici sono dei mercanti della propria voce. Cantano per far soldi. Io no, non sono mai stato schiavo della mia voce.

Sembra quasi un perfetto epitaffio!

Oltre che la miglior conclusione.



Gheorghe Dimitrova, Turandot 1991.

Ghena Dimitrova

«*Troppi falsi divi sono mediocri cantanti.*»

Ghena Dimitrova mostra quanto sia dotata di mezzi vocali sin dal debutto areniano nell'80, in *Gioconda* accanto a Pavarotti e quindi in *Aida*. Interpretando l'anno dopo Abigaille in *Nabucco* con Bruson, si rivela anche cantante dalla forte presenza scenica. In *Macbeth*, nell'82, domina il difficile ruolo di Lady con stupefacente vitalità, grintosa sicurezza scenica e vocale, perfettamente aderente alla statura drammatica da Verdi imposta al personaggio. E per il soprano bulgaro, naturalizzato italiano, è il trionfo. Nell'83, interpretando Turandot, Dimitrova affida alla sontuosità vocale tutto il rilievo drammatico, imperioso e infine volutamente vinto del personaggio pucciniano. Con lei sulla scena Martinucci e Gasdia, regista Montaldo, direttore Maurizio Arena.

In Arena la Dimitrova è presente per molte stagioni sino al 2000, in *Cavalleria*, *Aida* alternandosi come Aida e Amneris, *La forza del destino*. Al Filarmonico canta in *Loreley* di Catalani nel '93. La sua carriera continua brillantemente grazie a un'eccezionale longevità vocale, sino a quando comincia a diradare l'attività per ritirarsi dalle scene nel 2001 dopo essersi esibita al *Pavarotti & Friends*. Muore nel 2005, all'età di 64 anni.

È stata una delle pochissime voci di soprano leggero capaci di affrontare con disinvoltura il repertorio drammatico, con un'abilità tecnica e un'espansione vocale che le davano la possibilità di interpretare le amate eroine di un vastissimo repertorio. Rodolfo Celletti la definisce «uno dei più ragguardevoli soprani del nostro tempo.»

A noi piace ricordarla in quegli esordi veronesi, quando a Ghena Dimitrova garba raccontare del suo debutto a venticinque anni all'Opera di Sofia in *Nabucco* e di quando nel '70 vince una borsa di studio che le permette di frequentare la classe di perfezionamento alla Scala, e di tante altre cose, di speranze e delusioni.

Siamo dunque al tempo della sua areniana *Turandot*, il 1983. Avvicinare Ghena Dimitrova significa essere subito intimoriti dalla sua presenza imponente, come ieri lo sono state le streghe di *Macbeth* in sfrenata tregenda, come oggi lo è il principe Calaf. Ma, se è facile ingannare l'occhio, più difficile è ingannare il cuore, il quale subito ci dice di quanta fragilità quella imponenza sia abitata.

Parlarle è entrare in un bosco di assenzio che col tempo medicherà e curerà la sua malinconia. La voce è chiara e salda, le gote chiazzate di rosea salute, il viso disarmante. Conoscerla significa sentirla indifesa sotto il peso di un grande cielo.

Col tempo Ghena Dimitrova diverrà padrona dei suoi turbini di gioia, ma oggi è un ondeggiare di rabbia e di rammarico, un voler vantare meriti per meglio allontanare la sua strana tristezza.

Ricordiamo l'inizio del suo percorso nella musica?

Ho incominciato la carriera insieme a Carreras e Ricciarelli. Ma loro sono andati molto più avanti di me perché io sono dovuta tornare in Bulgaria, obbligata a cantare in quel teatro. Non ho quindi potuto farmi conoscere.

Come dunque si è formata?

So di essere vocalmente dotata. Arrivo a un re molto stabile. Ancora quando non sapevo ben legare la frase, sentivo l'interpretazione. Il mio maestro, che ben conosceva la scuola italiana, mi diceva che avrei avuto il cuore per diventare una grande cantante.

Ai doganieri che gli chiedevano se avesse qualcosa da dichiarare, Oscar Wilde rispose: «Il mio Genio». Cosa dunque oggi dichiara la Dimitrova?

La mia voce, questo dichiaro. Ma crede serva a qualcosa? Non le pare che in Italia serva dell'altro? Il giusto agente, le conoscenze, le raccomandazioni...

Al suo canto, in Arena, l'anno scorso e quest'anno è rimbalzato sui gradoni il nome di Maria Callas! Vorrà dire qualcosa, non le pare?

Se fossi meno umile e modesta, se anch'io come molti colleghi credessi di essere unica, le direi... le direi che non credo di essere molto inferiore alla Callas!

Vede che passa da un eccesso all'altro? Quest'anno interpreta Turandot, un ruolo impegnativo e ingrato...

La mia Turandot è una nuvola bianca, un essere celeste che al primo bacio si scioglie. Non è una donna-mostro.

Come nascono i grandi personaggi?

Si creano lavorando, ripetendo i passi, misurando la musica, guardando il partner in faccia e avendo coscienza di sé.

Tra gli artisti del passato chi considera un modello?

Di nessuno ho fatto un idolo. Per me Maria Callas rimane comunque la più grande, irraggiungibile. Noi piccoli mortali continueremo a vivere e cantare sotto la sua ombra.

Cosa apprezza nei colleghi?

Il loro essere se stessi, se lo sanno essere. I veri artisti sono grandi nel fare il mestiere, non nel modo di viverlo.

Canta da anni e sempre col plauso del pubblico. Eppure non riesce a sfondare in teatri quali La Scala, il Metropolitan...

Andrò a Salisburgo! Ma il problema che lei pone esiste... Posso parlare con libertà?

Se potesse, cosa direbbe?

Che la corruzione è grande, che tra impresari e agenti è tutto un giro e che troppi falsi divi sono mediocri cantanti.

Lei vorrebbe essere una diva? È questo che le manca?

Per carità! Oggi non è più tempo di divismo, costerebbe troppo pagarselo. E poi, a me piace essere me stessa, non un manichino. Le dive non sono mai vere primedonne.

Un francese del Seicento, un certo Bénigne de Bacilly, scrisse che i cantanti superdotati vocalmente sono in genere svogliati, imprecisi e noiosi...

Io vivo solo per il canto, per lo studio e per il lavoro. Così deve essere, altrimenti nella lotta si soccombe.

Oggi c'è carenza di buoni cantanti. Il motivo?

L'incapacità al sacrificio, l'assenza di bravi maestri. I grandi direttori poi, sono sempre più rari. Vedono il cantante solo alla prova generale. Eccola la verità.

Al di là dell'attività professionale, quali sono i suoi interessi?

Non penso ad altro che al canto. Ci sono i viaggi, gli alberghi, un'opera che si conosce e un'altra da studiare per poi mettere in repertorio.

Il canto e ancora il canto. E la vita intanto?

Me lo chiedo spesso. È vita la nostra, mi chiedo. A che serve guadagnare se non c'è il tempo di spendere? Prima o poi devo darmi una risposta.

È il prezzo della gloria.

Quale gloria? La gloria non paga la professionalità. La gloria si lascia incantare dallo show del divo di moda in quel momento, all'americana.

In effetti, la celebrità sembra cancellare la freschezza vocale, l'assiduità dello studio...

Un momento, un momento...

...la cautela nella scelta del repertorio, il ritmo del lavoro ben regolato...

Un momento, le dico! Lei sta enumerando pericoli reali, ma che io non corro. La celebrità proprio non mi tocca, non mi vuole toccare, forse per paura di un contagio.

«Enzo adorato, quanto ti amo» canta Gioconda nella celeberrima filatura del primo atto. Cos'è per Ghena Dimitrova l'amore?

L'amore crea la vita, l'arte, il rapporto con la gente. Ti fa anche accettare la vita. Io sono sposata da undici anni con un uomo che si è dedicato a me e alla mia professione. Questa è oggi la mia più grande conquista, che nessuno può rubarmi. *Aida, altro suo personaggio areniano, è capace di femminilità fiera ed è padrona del suo destino...*

Io mi sforzo di guidare la mia vita, ma troppe cose non dipendono da noi. Una cosa però è certa, sono sempre riuscita a realizzare ciò che dipende dalla mia volontà.

Abbiamo finito, la lascio con un verso...

Ma come, non mi cita Turandot? O le verrebbe solo da citemi «non piangere, Liù»?

La sua Turandot gliela lascio tutta cantare stasera.

E dunque, quel verso di poesia?

Eccolo, tutto per lei: «Consumiamo dunque i nostri giorni in studi austeri dinanzi ai suoi grandiosi atteggiamenti, poiché ha specchi puri che abbelliscono tutte le cose e larghi occhi dai fulgori eterni.» Non mi chieda il poeta, non lo ricordo...

Ma è la mia Turandot, una Principessa di ghiaccio che sembra sconfitta e invece alla fine vince! E la folla tende le braccia, getta fiori e acclama gioiosamente.



Plácido Domingo e Leo Nucci, I Pagliacci, 1993.

Plácido Domingo

«L'Arena è un teatro in cui ci si sente a casa.»

È il 2009. Quarant'anni fa un giovane tenore esordiva trionfalmente in Italia sulle tavole del palcoscenico areniano. Lui, Plácido Domingo, per amore e riconoscenza verso il pubblico areniano, decide di festeggiare a Verona l'anniversario. Il concerto di gala del 24 luglio è l'attesissimo evento dell'87ª stagione lirica che vede lo spagnolo protagonista assoluto di una serata che ha in programma *Otello*, *Cyrano De Bergerac* e *Carmen*. A Plácido Domingo è anche affidata la direzione della serata inaugurale del Festival, con la *Carmen* di Bizet, nell'ormai celebre allestimento di Franco Zeffirelli.

Per la verità, già nel 1994 Domingo aveva debuttato come direttore in Arena sul podio di *Aida*, in smoking a guidare quel palcoscenico che poche ore prima l'aveva visto straordinario protagonista del verdiano *Otello*, concludendo con una Serata di gala – trasmessa in diretta mondovisione – un vero e proprio “festival Domingo”: due recite nei panni del Moro, *Aida* da direttore e una tripla esibizione tenorile accompagnata da Nello Santi, nel primo atto di *Otello*, nel terzo di *Aida* e nel terzo di *Bohème*, a celebrare gli allora cinque lustri della sua presenza veronese.

José Plácido Domingo Embil debutta in Arena ventottenne, il 16 luglio 1969, cantando il suo primo Calaf in una *Turandot* messa in scena da Luigi Squarzina e Pier Luigi Pizzi. Un'annata indimenticabile anche perché segnata dall'esordio nell'anfiteatro del verdiano *Don Carlo* con il tenore madrileni nei panni dell'Infante a far coppia con una straordinaria Montserrat Caballé (cantò quasi immobilizzata, in stam-pelle, per un incidente occorso qualche giorno prima) e un

cast che comprendeva Petkov, Piero Cappuccilli e Fiorenza Cossotto. Il tutto affidato alla direzione di Eliahu Inbal nel leggendario allestimento di Jean Vilar e Luciano Damiani, il miglior allestimento che, teatralmente parlando, il Festival areniano abbia mai prodotto.

Per Domingo inizia una fortunata collaborazione con l'Arena, uno stretto legame come interprete e come direttore d'orchestra nei Festival estivi e per le tournée più importanti. Interpreta Des Grieux in *Manon Lescaut* nel '70, Radames nel '74 e nel '76, Cavaradossi in *Tosca* nel '74, Turiddu nel '77, Canio nei *Pagliacci* nel '77 e nel '93, Otello nel '94. Inaugura nel 2013 il Festival del centenario (ne è direttore artistico onorario) in concerto con Bocelli e quindi interpreta *Nabucco*. Nel 2014 torna sul palco per cantare le più belle arie di Verdi, diretto da Daniel Oren. Purtroppo l'immane temporeale estivo non risparmia la prima parte del concerto. Dopo un minuto di silenzio dedicato alla scomparsa di Lorin Maazel e alle vittime dell'incidente aereo in UcRajna, prende avvio il primo Gala dell'estate veronese, omaggio del festival areniano a Domingo, con il Preludio da *La traviata*.

Incontrare Plácido Domingo è ogni volta incontrare la sua signorile disponibilità e il suo entusiasmo di vivere. Lo è anche stavolta. Sapendolo nato in un tipico barrio di Madrid, in quel di Salamanca, da genitori che facevano parte di una compagnia di *zarzuelas*, piace che il solo rivederlo ci confermi nella certezza che la vera nobiltà si acquista vivendo e che la misura dell'eguaglianza è solo nello spirito.

Immune dal trascorrere degli anni, veste la sua età con disinvoltura, alto e prestante, sempre in marcia trionfale da stupendo tenore, il cuore (e anche la voce) da infaticabile baritono. Sta saldamente alla guida della propria carriera, incessante nel progettare e fare musica, l'allegria intelligenza e la calda umanità a fargli da compagnia, come quel sorriso e la voce che, dice, «raccolge e traduce la tua salute fisica e le tue preoccupazioni.» Lo conosco da anni come uomo cordiale e riservato. So come sia sempre stato il primo nell'interpretare il mutare dello *star system*, legittimo proprietario di una delle più grandi carriere che il mondo dell'opera conosca.

Parla con semplicità disarmante, quella per cui Leopardi scrive: «È curioso a vedere che quasi tutti gli uomini che valgono molto, hanno le maniere semplici.»

Ricorda quel 1969, il suo debutto in Arena in Turandot?

Accanto alla grande Birgit Nilsson. Arrivavo, come si dice, quasi dal nulla. Fu quella la mia prima uscita italiana. Ricordo il mio nervosismo e l'emozione. Avrei voluto scappare! Poi, una volta sul palcoscenico, ho sentito l'atmosfera e l'abbraccio che si respirano in Arena, e tutto è andato bene.

Venne subito dopo quel leggendario Don Carlo per la regia di Jean Vilar?

Una messinscena che mi pare sia rimasta negli annali areniani come una delle più suggestive rappresentazioni mai eseguite.

Dopo quell'exploit veronese?

Mi chiamò la Scala per *Ernani* di Verdi, con Ghiaurov, Kaibavanska e Votto come direttore. Lo ricordo bene. E l'anno dopo fui di nuovo in Arena per *Manon Lescaut* di Puccini, accanto alla grande Magda Olivero. L'Arena, come La Scala, Vienna e New York, è un teatro in cui ci si sente a casa.

Noi, permetta maestro, ricordiamo il suo Canio con la nostra Gasdia a farle da Nedda in Pagliacci. Era il '93, e prima non avevamo mai pianto per un clown!

Un Canio, il mio, che non aveva bisogno di mostrarsi eccessivo o ubriaco per giustificare il suo strazio. Sentivo la forza della musica e sentivo ancora di più la responsabilità del dover essere anche un attore.

Sente oggi l'emozione di ieri, in Arena come in altri teatri?

Ogni opera è un'avventura, alla prima come in tutte le altre recite, in tutti i teatri.

Per quanti anni è già programmato?

Faccio i programmi futuri e ogni volta mi chiedo se l'anno prossimo canterò ancora. Solo che lo dico da almeno dieci anni!

Sul suo sito ha scritto: «If I rest I rust», se mi fermo mi arrugginisco...

Se un giorno avvertirò che voglia e entusiasmo sono venuti meno, allora smetterò. A mancarmi non sono le idee, ma il tempo. E mi tengo in forma lavorando, il più fruttuoso degli allenamenti.

Avrebbe pensato di fare una carriera così unica?

Sono stato fortunato, sono cresciuto in un ambiente teatrale coi miei genitori. Ho preso tutto da loro. La musica è sempre stata una grande passione, ma ho scoperto di avere una bella voce solo a diciassette anni. Quando ero piccolo, la mia famiglia è emigrata in Messico e sono cresciuto là. Ho respirato musica fin dalla nascita.

I suoi genitori sognavano che diventasse un pianista...

Erano bravissimi cantanti e attori, due popolari artisti della zarzuela, una forma di operetta molto in voga nei Paesi di lingua spagnola. Sì, avevo iniziato col pianoforte, prima di scoprire che era meglio cantare.

Come giudica l'esperienza dei tre tenori iniziata nel '90 a Caracalla?

Prima di tutto eravamo tre amici che si esibivano per il piacere di cantare insieme. Mescolavamo le romanze con i medley e gli spettatori impazzivano. Con Pavarotti e Carreras ci siamo divertiti un sacco.

Alla faccia dei puristi dell'opera!

L'opera è un mondo importante ma piccolo, tutto ciò che può allargarne i confini deve essere il benvenuto. Il pubblico va allargato, altrimenti la lirica resta una minoranza.

Quando sente lamentare che le grandi voci non ci sono più, cosa pensa?

A ogni generazione spunta il grande cantante che smentisce quella affermazione.

Però la tecnica sembra sparita e le carriere finire prima di cominciare...

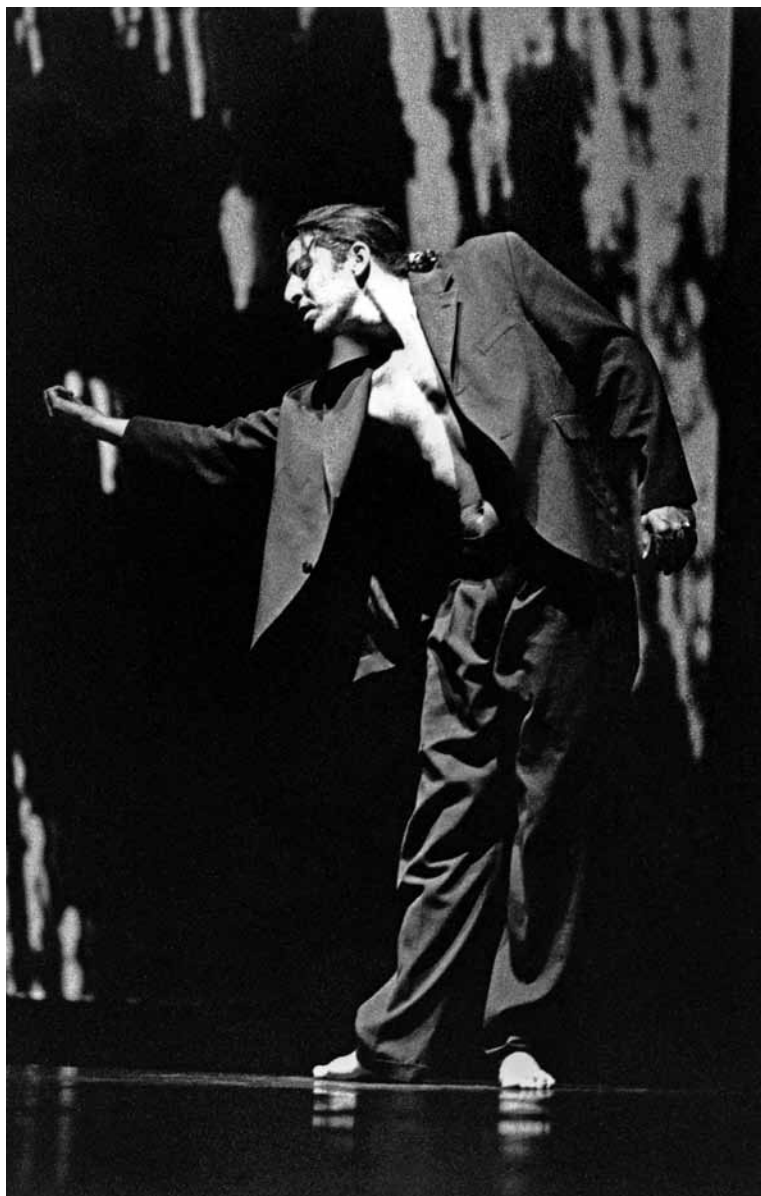
Lo dicevano anche di me, che non sarei durato. E sono ancora qui!

In effetti, nel '72 il «New York Times» si chiedeva: «Plácido Domingo continuerà a distinguersi tra i tenori?» Cosa rispondiamo?

Mi sembra lecito affermare che quei timori erano o infondati o eccessivi.

Una carriera, la sua, che ha dell'incredibile e non sembra arrestarsi...

Non mi chieda anche lei il medagliere! Ho sempre detto che canterò non un giorno di più di quel che debbo e non uno di meno. Ma l'impegno nella musica ci sarà sempre. Mi piace mettermi in gioco. Sono come uno studente: invece dei libri sotto al braccio ho sempre nuovi spartiti.



Daniel Ezralow, 1994.

Daniel Ezralow

«Il mondo come casa. La vita come teatro.»

Daniel Ezralow dichiara di essere nato per danzare e di averlo capito sin da quando studiava medicina all'Università di Berkeley, mentre frequentava lezioni di tecnica Graham. Nato a Los Angeles nel '56, di origine ebraica, per fortificare corpo e spirito trascorre anni di dura disciplina entrando nella Compagnia di Lar Lubovith e quindi in quella di Paul Taylor, due riconosciuti maestri. Fa parte per molto tempo dei Momix, la Compagnia nata da Pilobolus, danza, ginnastica e acrobazia utilizzate con ammiccante ironia, affratellando dinamica e energia, penetrando le varie tecniche di movimento.

Dalla danza passa alla coreografia come evoluzione naturale. Vengono gli Iso e nuove strade da percorrere. Ballerino e coreografo oggi tra i più noti, artista versatile ed eclettico, danzatore dal corpo apollineo, Ezralow è anche attore, sa collaborare col mondo della moda (la sua immagine è utilizzata per molte campagne pubblicitarie) e realizza coreografie di video musicali, quelli di Bocelli, Bowie, Ricky Martin, Sting e U2.

Frequenta l'Arena lavorando con il suo Corpo di ballo. Verona doveva essere lo scenario naturale per uno spettacolo dedicato a Salgari, un'opera-balletto multimediale commissionata proprio dall'Arena su musiche di Ludovico Einaudi e libretto di Andrea Di Carlo, che avrebbe dovuto essere presentata in prima mondiale nell'anfiteatro. Ma problemi di vario genere ne rinviavano l'esecuzione.

Ecco allora Ezralow presentare nel '94 al Filarmonico il suo *Ezralow 3*, quattro lavori creati per i solisti e il Corpo di

ballo dell'Ente lirico. In programma *Read my hips* (musica di Michel Colombien), *Tour dell'Olanda* (musica di Philip Glass), *Super straight is coming down* (musica di Thom Willems), *Mandala* (visual images di Mietta Corli). Successo tra acclamazioni dei fan e perplessità di un pubblico che deve ancora abituarsi a un certo genere di danza.

Operazione comunque coraggiosa dell'Ente lirico, dato che i suoi primi ballerini, i solisti e la Compagnia sono educati alla severa disciplina della danza accademica, abituati a interventi nelle opere liriche e, tutt'al più, a balletti moderni di taglio tradizionale. Scommessa per allora stravinta.

Ezralow frequenta Verona anche in altre occasioni. Nel 2004 approda in Arena come coreografo e co-regista del musical *Tosca* di Lucio Dalla; nel 2009, nell'ambito della nuova tournée italiana, propone la sua coreografia, *Why be extraordinary when you can be yourself*, ospitato al Teatro Nuovo. Nel 2011 *Cast*, uno dei più grandi musical di tutti i tempi, approda all'Arena – in quella che doveva essere la prima edizione di *Arena in musical* – nell'edizione della Compagnia della Rancia di cui Ezralow firma le coreografie. L'anno dopo non disdegna di guidare la performance del Corpo di ballo in *Amici della De Filippi* che sbarca in Arena senza che nessuno gridi allo scandalo (quella strada è da tempo, ahimè, spalancata). Nel 2013 è al Teatro Camplory con *Open*.

Eccoci dunque alla vigilia dello spettacolo che Ezralow si è visto commissionare nel 1994. Un suo personale show lo fa nei giorni precedenti al debutto, per le vie della città scaligera, a fotografare palazzi e monumenti anche sdraiandosi per terra tra la curiosità dei passanti.

Spirito inquieto e sfuggente, la mente sveglia e penetrante, il corpo forte e scattante, una piuma di sensibilità, mi aveva sempre negato l'intervista. In quel suo peregrinare per vicoli e piazze lo incontro, e accetta di parlare di sé e del suo mondo solo se lo si fa là, in mezzo alla gente che ci farà corona. Il nostro più che un incontro è un duello. Sulle calde lunghe lastre di marmo che pavimentano il Liston della Bra, beninteso per terra, si incrociano le lame, gareggiando di fioretto,

sciabola e spada. E a me sorge il sospetto che alcune persone vadano in giro a provocare duelli solo per mettere alla prova il proprio coraggio.

La sua vita nella danza? Una bella avventura?

Da vivere nel presente, cogliendo l'attimo.

L'esperienza coi Momix e le tecniche apprese?

Un'esperienza fondamentale, come lo sono tutte. Le tecniche? Tutte quelle che hanno a che fare col corpo. E con l'anima.

Dovesse definirsi come artista? Qualche critico dice che la sua non è danza... Ha lavorato anche con Bono, David Bowie, Sting...

Tutta gente che ha capito benissimo cosa sia la danza, che prima di tutto è fisicità. Artista, danzatore, coreografo... Che cosa importa? Perché porre delle frontiere, operare con delle categorie? Perché essere così ristretti mentalmente?

Talvolta le categorie servono per capire e farsi capire...

Ma cosa c'è da capire? Non ci sono messaggi da lanciare. La danza esiste, come esiste l'arte, da oltre cinquemila anni. Classificarla è limitativo e superficiale. Io voglio esprimere ciò che sento. Se da questo impulso nasce una coreografia, bene. Ma può anche nascere la voglia di piantare un albero o di fare un film.

Lei infatti ha fatto anche l'attore di cinema, e in Italia...

Ricordo il film di Lina Wertmüller *Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti* di cui curai le coreografie o *La visione del Sabba* di Marco Bellocchio dove interpretavo lo psichiatra. Il cinema italiano è migliore dell'americano. Qui non esiste solo il business, si può ancora fare del cinema d'arte, con dei contenuti.

Un suo successo a teatro è stato anch'esso in Italia, accanto a Vittorio Gassman in Moby Dick, la balena bianca...

Un'esperienza indimenticabile. Gassman non è solo un attore straordinario, è un uomo ricco di umanità e che rispetta gli artisti. Il vostro Paese mi ha sempre portato fortuna.

Dalla danza alla coreografia, non è propriamente facile?

Ogni ballerino può essere il coreografo di se stesso. Spesso sono proprio loro a non conoscere le proprie possibilità creative. E allora io provo piacere nel risvegliarle. Il bimbo prova piacere quando si avvicina al seno materno, ma lo prova anche la madre.

Il Corpo di ballo areniano con cui lavora qui al Teatro Filarmonico?

Splendido, ma troppo abituato a fare solo le comparse in *Aida*. Danzare significa anche sviluppare la propria personalità. Loro devono combattere per ottenere ciò.

Dà la sensazione di essere sempre alla ricerca di sé, di qualcosa di nuovo...

Sempre azzerando il passato. Ciò che conta è il fare. Ogni volta che realizzo un balletto, sono come un bambino che deve ancora tutto imparare.

Perché ha abbandonato per qualche tempo gli Iso, il gruppo che ho fondato con Morleigh Steinberg, Ashley Roland e Jamey Hampton?

Nessun tradimento in seno alla nostra splendida famiglia, ognuno di noi è libero di scegliere, di sperimentare nuove strade.

Ha un suo motto Daniel Ezralow?

No, ma per farle piacere lo invento. Bisogna perdersi per ritrovarsi. Le piace?

E va così all'inseguimento dei suoi sogni?

Sempre rischiando in prima persona. Da un insuccesso si impara molto di più che da un successo. Così è nella vita.

Già, la vita. E pensare che avrebbe dovuto fare il medico...

Come vede, anche allora mi interessava il corpo, prima che la danza mi scegliesse.

Il palcoscenico come casa, il teatro come vita?

Il mondo come casa, la vita come teatro. E, nella vita, essere coreografi anche di se stessi, con tutta la nostra passione ed energia.

Mi sa dire la sua principale qualità?

La tolleranza, il rispetto per gli altri, di tutti gli altri, uomini e cose.

Mi ha fatto pensare per questa intervista...

Pensavo e penso di non avere niente, ma proprio niente di importante da dire.

E agli altri cosa chiede? A me cosa chiede?

Rispetto, lealtà, onestà e sincerità. Ne siete capaci, voi giornalisti?

Come voi danzatori siete più o meno capaci di danzare!

Non mi dica che è suscettibile! Una pessima qualità, molto pericolosa.

Lei lo è?

Sono l'essere più pacifico della terra.

Il suo futuro?

È lì, nelle cose che ci stanno intorno e dentro di noi. E nelle mani di Dio.



Alida Ferrarini, Carmen 1990.

Alida Ferrarini

«Alla fine vinco sempre io, e ho così la mia soddisfazione ... anche se voi giornalisti fate fatica a scriverlo.»

1984. Si apre la stagione scaligera con *Carmen*, ultimo Sant'Ambrogio di Claudio Abbado, una *Carmen* in flash back con un José in carcere che ripercorre la vicenda, spettacolo che non ha unanimi consensi; anzi il dissenso è prevalente, per la regia di Faggioni e per gli interpreti, una Verrett che accusa il declino, Domingo non in forma, Raimondi non convincente. La più applaudita, un personale trionfo, è la Micaela della veronese Alida Ferrarini, trionfatrice della serata. E finalmente il mondo la conosce.

Già, finalmente. Fu questo infatti, e per tutta la vita (1946-2013) il cruccio di Alida, ben consapevole che in quel suo mondo, come dice Wilde, una sola cosa è peggiore di essere sulla bocca di tutti, ed è di non essere sulla bocca di nessuno.

E pensare che quella di Alida Ferrarini è una carriera costellata di grandi risultati sin dal debutto, nel 1974, al Teatro Donizetti di Bergamo come Mimì. In Arena nel 1975 è Mercedes in *Carmen*, nel '76 è Ksenija nel *Boris Godunov* di Musorgskij, nel '77 Gilda al Teatro Filarmonico, ruolo interpretato nei maggiori teatri al mondo, anche in Arena in più stagioni e sino al 1997. Nel '78 interpreta uno dei ruoli a lei più congeniali, Norina nel *Don Pasquale* di Donizetti al Filarmonico dove l'anno dopo ritorna nel medesimo ruolo accanto a Enzo Dara.

Straordinarie le sue interpretazioni di Micaela in Arena per tutti o quasi gli anni '80 e sino all'allestimento curato nel '99 da Zeffirelli. È quindi Adina ne *L'Elisir d'Amore* al Filarmonico. Vengono Covent Garden, San Francisco, Parigi e Vien-

na (con Nannetta nel *Falstaff*, altro ruolo interpretato in tutto il mondo). Al 1986 risale il suo Oscar nel *Ballo in maschera* di Pietro Zuffi, a cui prestano la voce, insieme alla Ferrarini, Lima, Carroli e Maria Chiara. Nel 1995 è una dolce e applauditissima Liù, regista Montaldo e direttore Daniel Oren.

1984, dunque. Incontro Alida Ferrarini nella sua casa di Villafranca, il “natio borgo selvaggio” tanto amato. So di lei che, allieva del maestro pescarese Enzo Cecchetelli (allora al Dall’Abaco, il Conservatorio di Verona), è nella lirica dal ’74, da quando vinse il concorso di Treviso, e che in Arena sta per tornare con *Carmen*, dopo il debutto nell’80, accanto a Gail Gilmore, Carreras e Garbis Boyagian, regista Mauro Bolognini, direttore Giuseppe Patanè.

È un po’ disorientata e circospetta, come una martora impaurita, protetta dal marito, vicino il piccolo Luca di due anni. Trasuda una allegrezza raccolta, ma trascolora per un nonnulla in trasparente evidenza. Ha una figura da fregio liberty, la voce dolce e buona, un viso di perla confortato di schiettezza. Un volto umano, che ignora le subdole scaltrezze della mondanità ritinta. Sapendo di quel suo cruccio, con le parole di Dante mi viene subito voglia di dirle: «Non è il mondan romore altro ch’un fiato / di vento, ch’or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato.»

Ma al momento mi trattengo.

Partiamo dalla Carmen scaligera? Cosa non ha funzionato alla “prima” di Milano?

Per me tutto ha funzionato, ma proprio tutto e alla grande! Si è detto della non felice condizione di Shirley Verrett. Il fatto è che lei sta facendo due repertori, da soprano e da mezzo-soprano. Questo non le permette un equilibrio. Quanto agli altri, non sta a me giudicare. Anche la regia di Faggioni, così criticata... Per me era stupenda!

Vera grande sorpresa della serata è stata lei, la sua incantevole Micaela...

Da tanto aspettavo questo momento! Io le ovazioni le ho sempre avute. Solo che i giornali non ne parlavano. Per la ve-

rità, non ho mai avuto l'occasione di una "prima" alla Scala, e sono sempre rimasta nel mio angolino, timorosa di disturbare. Ma ci pensa, il più grande teatro, un direttore come Abbado, un grande cast... Cosa volere di più, cosa pretendere ancora dalla carriera? Ora posso dire di essere soddisfatta! *Ma come? È proprio adesso che ci si deve far conoscere e meglio rispettare.*

Anche perché, vede, ci si sente snobbati. Tutte le volte sono caricatissima, ma tutti parlano solo di Carmen, di Don José... e il mio nome non viene mai fatto! E la tensione, dove la mettiamo la tensione? Pochi si rendono conto della tensione che subisce un cantante, principale o secondario, quando calca certi palcoscenici. Si è caricatissimi.

Per cui l'organo vocale, così delicato, potrebbe anche tradirvi. Come diceva la Callas, la voce non è un pianoforte...

Si rischia sempre, questa è la verità. Ma in genere il nervoso mi è di aiuto, ormai ci sono abituata. Alla fine vinco sempre io, e ho così la mia soddisfazione... anche se voi giornalisti fate fatica a scriverlo.

Quando un cantante agguanta il trionfo, come capita oggi a lei, di quale rivalsa è in qualche modo assetato?

Assetato? No, no. Può essere una cosa momentanea, che non si ripete e che tutto venga messo presto a tacere... Vedremo. Certo oggi ci spero. Spero che la Scala mi richiami e che l'Arena mi applauda. In fondo sono anche una veronese, no? *Non la rode certo il tarlo del divismo, vedo...*

Canto da dieci anni e spero di farlo per ancora tanti. La mia gavetta l'ho fatta tutta e so cos'è il professionismo. Cantare è la mia vita e, quando smetterò, vorrò insegnare ai giovani cosa sia la bellezza della musica.

E allora pazienza, tenacia e perseveranza?

E sacrificio, ancora sacrificio, per cui sarebbe anche legittimo attenderne i frutti, con i piedi per terra e senza perdere la testa per un momento di gioia infinita, come quello che sto godendo.

A ciascuno è dato uscir di senno quando è tempo, dice il sommo poeta...

No, no. Piedi per terra ed essere pronti a tutto, anche a una

serata che potrà andare storta, un teatro che non ti richiama, il giornalista che proprio non ti vede.

Però intanto vola «il caro tempo giovanil dell'arida vita unico fior»...

Lei non mi incanta con queste sue poesie! Non farsi illusioni, questo è il mio motto.

Cosa teme ancora?

Senta, so bene che le occasioni vanno prese al volo. Ma, mi creda, in questo mondo conviene non montarsi la testa. Sbaglierei, ad esempio, se mi lasciassi convincere a cambiare repertorio, come qualcuno mi sta consigliando di fare.

Come definirebbe la sua voce?

Lirico leggera, ma non pettegola come certe voci del mio tipo. Mi posso permettere di fare un repertorio più lirico, come la Micaela, Mimì. Più in là non vado. Finché mi rimangono i sopracuti, io dal mio repertorio non mi sposto.

La Malibran seppe trasformare la sua grama vocina in uno strumento d'eccezione grazie ad anni di studio, anche crudele. Ma forse questo è un caso limite...

No, no. Anche la Callas riuscì a fare il soprano leggero e drammatico insieme.

L'ambiente del teatro, come vi si trova?

Lo frequento senza troppi patemi d'animo. È già una conquista. Ma la concorrenza è spietata e poi i teatri... Se solo ci fosse più competenza, ai vertici intendo. Ma sa quante opere inadatte ti propongono. Il fatto è che noi cantanti dobbiamo essere i primi a vigilare su noi stessi e dire di no. Ma c'è l'agente che spinge, l'ingranaggio...

«Va bene il denaro, ma un po' di coscienza vale più di 100 mila franchi», dice Verdi...

Guardi che io, proprio per pensare alla mia voce, ho già rinunciato a molti contratti.

Chi è dunque Alida Ferrarini? Quale il suo carattere?

Brutto, sensibile, troppo sensibile. Ho sempre paura di non essere all'altezza.

Chi vuole innalzarsi, quantunque per virtù vera, deve dar bando alla modestia...

Immagino un'altra poesia! Le vengono tutte così? Comun-

que sia, è quello il mio difetto principale. Se uno non si sente all'altezza, dove vuoi che vada?

Bene, abbiamo terminato...

Ma come, è già finita?

Veramente, avrei voluto citarle Dante, là dove dice che «non è il mondan romore altro ch'un fiato di vento ch'or vien quindi e or vien quindi» ... Ma è meglio di no!

No, no per carità, troppi versi per i miei gusti! Ma, mi dica, adesso la pubblica questa intervista?



Carla Fracci e Ted Kivitt, Giselle 1970.

Carla Fracci

«Sul palcoscenico tutto si traduce in parola. Quando danzo io parlo.»

Con un telefonata di prima mattina, per chiederle un commento a caldo, fui io a informare Carla Fracci del suo licenziamento maturato la sera precedente e non ancora ufficialmente comunicatole. Si era nel maggio 1997. «Non sarò mai io a dimettermi da direttore del Corpo di Ballo», aveva scritto il mese prima al sovrintendente dell'Arena, Gianfranco De Bosio.

Ma la rottura tra la signora della danza italiana e l'ente lirico col quale collaborava da un anno e mezzo, avviene in modo traumatico. I motivi? Difficoltà di rapporti con la direzione e con il coordinatore per la produzione del Corpo di Ballo, ovvero con l'*étoile* e col marito Beppe Menegatti, e le necessità di contrarre le spese. Dietro quell'allontanamento, la posta in gioco era la sopravvivenza della Compagnia di danza il cui incerto futuro si protrarrà sino a oggi.

E dire che Carla Fracci, da *étoile* e da direttore dei diversi Corpi di ballo governati in tanti anni di carriera, si è sempre spesa per chiedere certezze a chi gestisce il mondo della lirica (e quindi della danza), pur consapevole delle condizioni generali difficili per il settore.

Oltrepassato quello che ha chiamato «un traguardo significativo» della vita, gli ottant'anni, la signora Fracci, tra i tanti suoi progetti (già!) e impegni – nel 2016 è stata regina Thalassa, in uno spettacolo ispirato a Shéhérazade con il Balletto del Sud – insegue ancora il sogno di una collocazione seria della danza in Italia, una scuola e una Compagnia da dirigere. «Una cosa non facile – confessa – in un'Italia dove si tagliano i budget ai teatri e la danza è sempre la prima a pagare.»

Carla Fracci, la tranvierina della Scala, la piccolina che non sarebbe mai diventata ballerina, con studio tenace, straordinaria volontà di emergere, è diventata un mito della danza di sempre e un esempio per tutti gli artisti del ballo.

Sposata dal '62 con il regista Menegatti, colleziona un elenco di eroine che la consacrano come ballerina-interprete per eccellenza. Da attrice trova anche il tempo per peccare e morire come Violetta nel film di Bolognini *La vera storia della signora della Camelie* e per interpretare la Streponi nello sceneggiato *Verdi* di Castellani, scelta perché «recita con tutto il corpo e ha un volto straordinariamente espressivo.»

Diventa direttrice del Corpo di Ballo del San Carlo di Napoli nell'88 e successivamente dell'Arena di Verona, del Teatro alla Scala e dell'Opera di Roma. Riceve, nel corso della carriera, numerosi premi internazionali e viene insignita del titolo di Cavaliere, Commendatore e Grand'Ufficiale della Repubblica Italiana.

Conosco Carla Fracci da quando inizia a frequentare Verona e il suo Ente lirico. Passare in rassegna alcuni balletti che l'hanno vista protagonista significa raccontare tappe importanti della storia della danza nell'anfiteatro areniano e non solo. Come prima ballerina debutta in Arena nel '70 nel ruolo di Giselle con l'American Ballet Theatre. All'Arena era stata di scena tanti anni prima con il Corpo di ballo della Scala per poi tornare ballerina di fila in *Carmen* («dove suonai anche le nacchere, e con grande orgoglio.»)

Per due volte danza in Arena il ruolo di Giulietta ('71 e '72) nel *Romeo e Giulietta* di Prokofiev, la prima nella coreografia di John Cranko e la seconda in una versione firmata da Loris Gai e Roberto Fascilla. La Giulietta di Carla Fracci – divenuta intanto la beniamina della folla veronese – è un'apparente fragile giovinetta, tenera eppure forte, innocente eppure femmina, ingenua eppure appassionata. Scrive di lei il poeta Montale: «Carla Fracci è Giulietta... Carla, eterna fanciulla danzante.»

È la volta di *Coppelia* e, nel '73, di *Cenerentola* di Loris Gai con il nuovo idolo Paolo Bortoluzzi, applaudita da una folla

stipata anche dietro il palcoscenico (regista Menegatti, scene e costumi di Montresor).

Eccola quindi nel '78 in *La bella addormentata* di Petipa e Vsevolozskij su musica di Ciaikovskij, balletto in quell'anno quasi inflazionato, rielaborato a Roma e riproposto alla Scala dalla coppia Fracci-Nureyev. Nell'84, alla ripresa del *Ballo Excelsior* per la coreografia di Ugo Dell'Ara, ne sono protagonisti Carla Fracci e Gheorghe Iancu, rumeno di grande talento, un vero *danseur noble*. Sempre nell'84, dopo quattordici anni torna al Teatro Romano il Balletto dell'Arena diretto da Pippo Carbone, con la Fracci ormai veronese di elezione e ancora Iancu. Nell'85 c'è la ripresa di *Giselle* con Fracci e Terabust. «È un peccato – dice Carla Fracci – venga annunciato il prossimo cartellone areniano privo di balletto. Dopo tanto lavoro e tanto battagliaire, ha il sapore di una sconfitta. Mi auguro non sia così.»

Nell'89 il balletto di Mario Pistoni *La strada*, su musica di Nino Rota, si accomoda sul palcoscenico areniano combinando un matrimonio di interesse con *Cavalleria* e *Pagliacci*. Nel ruolo di Gelsomina, che nel celebre film di Fellini fu di Giulietta Masina, c'è lei, Carla Fracci, commossa e magnifica. Nel '95 la nomina a direttrice del Corpo di ballo areniano. «La notizia che arriva dalla città di Giulietta mi commuove: farò di tutto per essere degna dell'importanza dell'incarico», commenta la Fracci annunciando un programma mitteleuropeo e coreografie su musiche di compositori italiani.

In quell'occasione avviene la nostra intervista, rubata mentre Carla è in prova, poco propensa ad abbandonarla per parlare di sé. Da tempo ho capito che per Carla Fracci esercitare il proprio lavoro è la cosa che più si avvicina alla felicità. Anche per questo lo affronta come fosse in perpetua ansia verso il futuro, come una farfalla volteggiando e conteggiando gli istanti dell'esistenza. Scoprirà nel tempo che la felicità, come per una farfalla, se l'inseguì non riesci a prenderla, se ti metti tranquillo può posarsi su di te, portandoti d'incanto verso il lato soleggiato della vita.

La prima domanda, la più banale e classica: come fa a mantenersi così in forma, non soltanto fisicamente ma interiormente? Quali le motivazioni e gli stimoli?

Non ci sono grandi segreti. Non ci si deve mai lasciar andare né ritenere di essere arrivati. Lo stimolo consiste in ciò, volere avere il proprio spazio, conservare una vivezza, lo spirito di ricerca. Ecco ciò che ti mantiene giovane. E poi vivere tra la gente, guardarla in faccia, parlare con le persone, con tuo marito, tuo figlio.

Il balletto che l'ha lanciata?

Senza alcun dubbio *Giselle* che danzai giovanissima, nel '58, appena uscita dalla scuola subentrando alla Daydé e a Vera Colombo.

Si disse subito che Giselle era Fracci. Perché?

Ci fu subito Londra, l'America accanto a Erik Bruhn. Un ruolo così romantico permette di esprimersi in modo completo e ti dà una base tecnica solida.

Poi vennero tante altre eroine e una carriera segnata dalle stelle...

E anche tanta fatica e lavoro, e ancora lavoro, mentre le stelle stavano a guardare.

Sempre pronta a volare oggi con lo stesso entusiasmo di ieri?

E con lo stesso amore, con lo stesso desiderio di sfida, sapendo che ogni volta lo è.

Oggi la sfida dice Arena di Verona, questa sua direzione e la situazione della danza...

Amo il Corpo di ballo areniano, lo conosco bene. È un complesso vivo e vitale. Quanto alla situazione del ballo in Italia, la questione è generale e riguarda tutti gli Enti lirici e i loro rapporti con la danza. Ricorda quante volte abbiamo parlato della mia idea di una Compagnia nazionale? Sarà una battaglia da portare avanti con determinazione, districandosi tra la politica là al Ministero. Quella sì, una grande fatica, e spesso volte fatta inutilmente.

L'Arena per lei, come danzatrice?

È sempre stata per me una conferma, il metro della popolarità che avevo acquisito.

Quale importanza ha per lei la parte teatrale della sua danza?

È fondamentale. Fa parte del lavoro di ricerca attorno al ruolo che si interpreta, per renderlo vivo.

L'acquisizione della tecnica avviene in sala ballo...

Ma è sul palcoscenico che, con l'espressività, tutto si traduce in parola. Quando danzo io parlo. Tutto il lavoro di questi anni è stato indirizzato a migliorare la verità scenica. Ammiro le ballerine che danzano di pura tecnica, ma le ritengo delle belle macchine, aride dentro.

L'apprezzamento che più le ha fatto piacere e la ferita che più l'ha fatta soffrire?

Mi fa tornare indietro di anni, a quando danzai il famoso *Pas de Quatre* al Festival di Nervi con le tre più grandi danzatrici del momento, Margrethe Shanne, Yvette Chauviré e Alicia Markova, loro già ultraquarantenni ma straordinarie. Ebbero, dalla grande Markova, danzatrice e coreografa britannica, ricevetti un complimento per il mio stile, uno stile, mi disse, «che mi sentirei di seguire per poter ancora migliorare!»

Quanto alla ferita?

Non riguarda me, ma la danza, il fatto che ancora non sia considerata come dovrebbe. Io continuo a fare sforzi enormi per avere dai teatri aiuti veri verso questa professione. Invece, è sempre un dover chiedere per procurarsi il lavoro, una costante fatica per averlo.

Intendevo ferite da pettegolezzi che, nel vostro ambiente...

Oh quelle, entrano da una parte ed escono dall'altra, come vide che sapevo ben fare la mia prima insegnante. Ero una ragazzina di quindici anni. S'immagini!

Quanto rigorosa con se stessa?

Mai troppo. Come potrei essere altrimenti rigorosa con chi lavora con me?

Il tratto principale del suo carattere di donna?

Sono forte, con una volontà tenace, ma capace di tenerezze. Pur essendo un'artista, cerco di non stare fuori dal mondo, ho bisogno della quotidianità, dei suoi problemi, per portare in palcoscenico anche la vita reale.

Pensa che l'immagine che si ha di lei corrisponda al vero?

No. Il pubblico mi vede come una farfalla, come una santa da guardare e non toccare, messa sull'altare. Immagine

molto tenera, che non mi corrisponde. Io sono una donna, con le debolezze e la forza di una donna.

Carla Fracci mito. Lei ci crede? Si sente tale?

Mi sento e sono una professionista. È il lavoro che conta, la motivazione. Bisogna crederci, anche quando ci sono le crisi, la stanchezza, le miserie umane. L'impegno non cambia, nel piccolo teatro come nell'immensa Arena.

A proposito di Arena, noi abbiamo nel cuore la sua Gelsomina, il celebre e commovente personaggio zingaresco portato sullo schermo dalla Masina e per lei creato da Pistoni nella prima edizione scaligera del 1966...

Sono molto legata anch'io a quel ruolo e ai ricordi che porta con sé, soprattutto il ricordo di Nino Rota, un uomo dolce e sereno, sempre con quella valigia che l'accompagnava in tutti i suoi viaggi. Un vero, grande musicista.

La Masina dette un'interpretazione che le valse l'appellativo di "Charlot al femminile". La sua interpretazione?

Più infantile e meno clownesca, dall'aria incantata e sperduta, alla scoperta della vita, ingenuamente e drammaticamente. Quanto mi commuoveva, quella Gelsomina!

L'Arena è grande, e ricordo che la scenografia era quella ampia di Cavalleria...

Vede, in Arena non si perdono le sfumature, anche quando il personaggio viene vissuto dall'interno. Uno dei tanti miracoli di questo meraviglioso teatro all'aperto.

Tra i tanti suoi partner, Vasiliev, Nureyev, Bortoluzzi, Iancu, Baryshnikov...

No, non mi chieda il preferito. Tutti, indissolubilmente tutti, e alla pari.

Balanchine dice che la felicità è l'ultima cosa che un ballerino può provare...

Lo si sa che la felicità, quella vera, non è di questo mondo. Ma io la cerco. Pazienza!

Se le venisse fatto dono dell'eterna giovinezza?

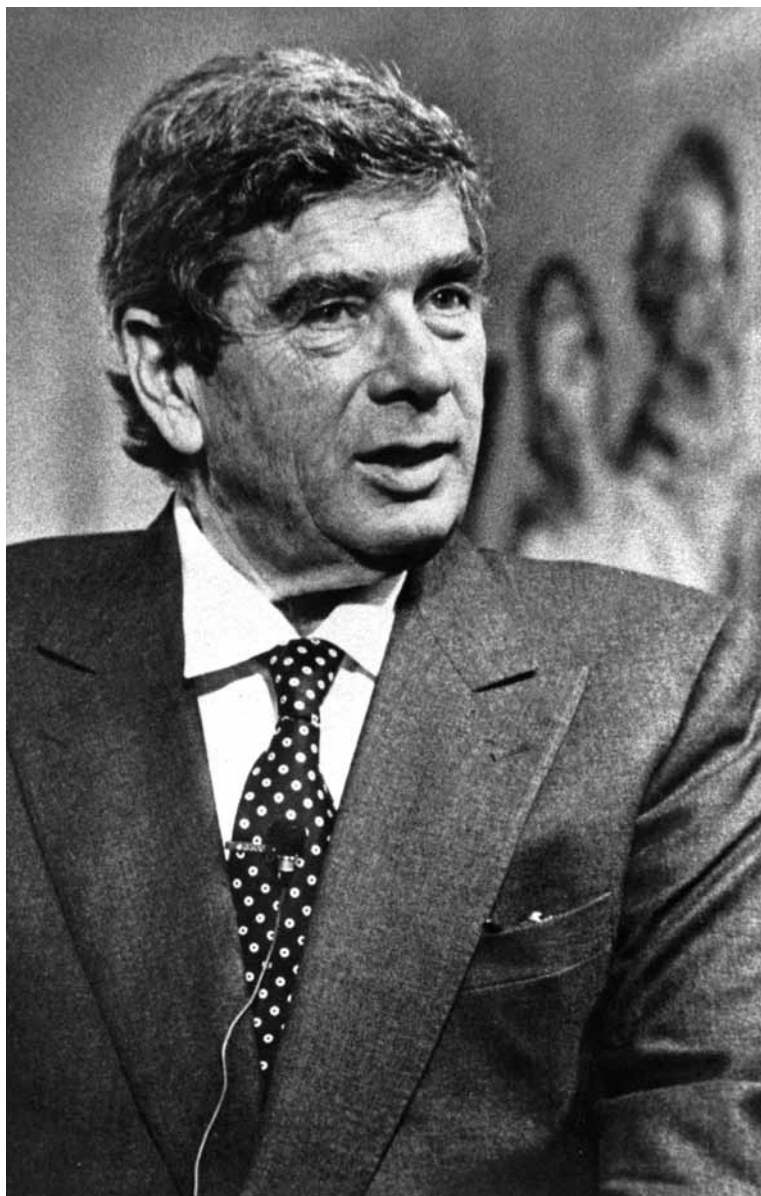
L'eterna giovinezza dipende da noi. Per averla non farei comunque un patto col diavolo.

Quando davvero lasciasse la danza?

Ci sarà la vita, che è molto più importante. La danza è solo una ragione di vita.

Ha scritto Isadora Duncan: La danza dà forma e armonia a ciò che nella vita è disordine...

Fosse vero e bastasse danzare! Ma non è così, purtroppo non è così.



Mario Garbuglia.

Mario Garbuglia

«La scenografia deve essere come un guanto che si aggiunge alla musica.»

Mario Garbuglia (1927-2010) è stato uno dei più rappresentativi scenografi della storia del cinema e del teatro, collaboratore, tra gli altri, di Luchino Visconti, vincitore di nastri d'argento per le *Notti bianche* e *Il Gattopardo*, film cult per il quale si trovò a dirigere cinque cantieri diversi per le costruzioni delle scene. Lavora con Monicelli (*La grande guerra*), Zampa, Vadim e Mikhalkov. Con Visconti ha anche una lunga e fruttuosa collaborazione teatrale, sin dal 1958 con quella scenografia di *Uno sguardo dal ponte* che rimane un'esperienza insuperata.

Personalità tra le più eclettiche, Garbuglia fece di duttilità e gusto i segni del suo stile, con la capacità di risolvere complessi aspetti tecnici, con esiti memorabili anche in teatro, nel 1982 in *Spettri* di Ronconi, per un *Trittico* pucciniano diretto nel 1983 da Monicelli.

In quei medesimi anni Ottanta, Garbuglia è presidente dell'Associazione italiana scenografi, costumisti e arredatori, a conferma del suo attaccamento alla professione, che lo porta a dedicarsi all'insegnamento al Centro di cinematografia e, in età avanzata, a sperimentare le nuove tecnologie digitali.

Garbuglia debutta in Arena nel '79 con *Turandot*, direttore Ahronovitch e regista Bolognini. Lo si ricorda debuttare al Teatro Romano nell'83 con la *Vedova scaltra* interpretata da Adriana Asti: una scenografia che è una macchina teatrale impressionante e semplicissima, un'architettura dipinta, con suggestione di cieli e orizzonti, un padiglione sospeso sull'acqua, uccelli e alberi che si fondono in una strana cineseria.

Garbuglia torna e si congeda dall'Arena nel 1988 con *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli a inaugurare la 66esima stagione, direttore il giovane Badea, protagonista Giovanna Casolla affiancata da Beccaria, Baglioni, Giajotti, Cortez e Caroli. Regista Jean-Claude Auvray, costumi di Jacob Jost e coreografie di Mario Pistoni.

All'indomani della "prima", Garbuglia scorre le critiche sui giornali con occhio attento e divagato: la sua Venezia naturalisticamente reinventata è tutto sommato piaciuta. Lui, del resto, da vecchio lupo di mare sperimentato ai colpi di vento e alle burrasche, è sempre pronto a riprendere il viaggio. Come Corto Maltese, il maceratese Mario Garbuglia potrebbe dire: «Quando i veneziani sono stanchi delle autorità costituite, se ne vanno in altri posti bellissimi per inventarsi altre storie.»

Come si lavora in Arena?

Come al solito, tra sorprese e problemi. Al mio debutto, nel '79, Bolognini sostituì all'ultimo momento Bondarciuk, quest'anno c'è Auvrey al posto del previsto Bolchi. *C'est la vie!* Non serve prendersela, come tra moglie e marito. Chiedere un chiodo in Arena può significare mettere in crisi l'apparato intero.

L'angoscia maggiore?

Il pensiero di non farcela, di non arrivare mai in tempo.

Dove le carenze maggiori, dal suo punto di vista?

Sul palcoscenico dove spesso regna il disordine e la confusione.

L'Arena non sa adeguarsi ai tempi, sotto il profilo sceno-tecnico?

Sta tentando di farlo. Per ora si usano ancora metodi superati. Ma accade anche in altri teatri, un po' in tutto il mondo. *La scenografia d'opera, quale dovrebbe esserne l'evoluzione?*

Basterebbe usare mezzi di illuminazione moderni, che consentono di realizzare delle scenografie dinamiche, senza grandi e faticosi passaggi meccanici.

Non c'è scena senza luce, diceva Visconti...

Ed è questa la mia idea progettuale di base. Ma lasciamo riposare Luchino!

Eppure questa sua Gioconda parrebbe essere scarsamente illuminata...

Ho dovuto adattarmi alla realtà di un anfiteatro che ha gli spettatori anche alle spalle della scena. Capisce? Ecco perché servono criteri diversi di scenotecnica.

Il grosso problema della durata dell'opera?

Torniamo a quei medesimi problemi che sono a monte, l'organizzazione generale, il metodo, la razionalizzazione. Ma qui tutto funziona comunque. È il miracolo areniano!

Differenze tra prosa e lirica?

Nessuna, entrambe hanno bisogno di sintesi, e di un'idea centrale da cui partire.

Nel cinema invece?

Si procede per analisi, sequenza dopo sequenza, con metodo. Ma anche nel cinema conta la luce. Il film si scrive con la luce, lo stile si esprime con la luce, diceva Fellini.

Se ricorda il suo Gattopardo?

Penso alla ricostruzione voluta da Visconti per la "stanza dei pitili", al palazzo del principe tutto costruito... In quarantacinque giorni fu innalzata la facciata di quel palazzo dei Salina da me disegnata. Credo di aver saputo anche raccontare il senso di disfacimento e di morte presente in quel film capolavoro.

Tornando all'opera, quale l'equilibrio ideale tra regista, scenografo e cantanti?

Dipende dal tempo, dagli impegni e dalle scadenze, dal maggior amalgama nel procedere a passi paralleli. Tutte condizioni che in pratica non si avverano mai.

È così anche all'estero?

No. In certi teatri tedeschi, ad esempio, sei mesi prima del debutto si fa una prova della scenografia, la qualcosa evita sprechi e disagi.

Cosa pensa delle scenografie che diventano condizionanti?

La scenografia deve essere come un guanto che si aggiunge alla musica. È l'amalgama che conta, non la prevaricazione.

Anche in Arena certe operazioni hanno dato risultati controproducenti e discutibili...

Si tratta spesso di artisti chiamati a fare lo scenografo, pittori e scultori che realizzano la loro opera d'arte e la depositano in Arena. No, non è quella la scenografia! Pomodoro che mette lì la sua scultura, Ceroli che sistema le sue sagome in legno... È solo autocelebrazione. Possono anche azzeccarci, ma non è scenografia areniana.

La scenografia di domani, anche in Arena?

Dovrà tener conto della nuova tecnologia, dell'elettronica, dell'alta definizione. Allora si apriranno strade nuove e squarci impensati. Anche nelle vostra Arena.

Cecilia Gasdia

«Certe coincidenze astrali mi hanno messa in orbita.»

La conosco da sempre, l'ho seguita per anni, cercando di carpire il segreto della sua sempiterna gioviale allegrezza, e verificare quanto il successo avesse maturato quel fresco e vispo carattere di donna. A ogni debutto, la ritrovo eguale a sempre, senza mai che indossi la fastidiosa *allure* della primadonna, gli occhi grandi, dolci e sereni, istintiva e di carattere, saggiamente indocile, tepidamente sussultante, un misto di affabilità e riservatezza che fa trasparire in lei la perenne voglia di trasgredire. E lo fa appena può; una domanda stimolante le procura un'increspatura delle labbra e quindi un: «Se rispetti tutte le regole, ti perdi tutto il divertimento!»

Veronese *de soca*, liceo classico al Maffei e conservatorio Dall'Abaco a perfezionare lo studio del pianoforte, Cecilia Gasdia oggi possiede le stelle, ma non perde tempo a fantasticare sul firmamento. Di strada ne ha fatta tanta da quando, diciottenne, cantava da corista in Arena dopo avervi fatto anche la comparsa e prima di vincere nell'80 quel Premio Calas che la vide, così bimba nella sua precoce maturità (aveva vent'anni), salire subito i gradini della gloria belcantistica. E pensare che da ragazzina il suo sogno era quello di solcare i cieli guidando rombanti aerei da caccia (si rifarà prendendo il brevetto di pilota).

Il colpo grosso lo fa alla Scala nell'82, complice un'indisposizione di Montserrat Caballé che Cecilia è chiamata all'ultimo momento a sostituire nel ruolo di Anna Bolena nell'opera di Donizetti, ripresa del mitico spettacolo della Callas del '57 con la regia di Visconti, entrando di prepotenza nella storia della lirica indossando della divina Maria il regale vestito



Cecilia Gasdia, I Pagliacci 1993.

a strascico. Ed è un trionfo, l'inizio del successo, un indimenticabile momento magico, tanto entusiasmante da parere una favola: una notorietà agguantata in una sera e tramutata in sapiente carriera.

Il suo è un canto delicato, morbido e musicale, dai filati sottili, dal registro acuto sciolto, lo stile da raffinata belcantista. La voce, di incredibile eleganza, è purissima e trasparente. La presenza espressiva sa tradurre la coloritura in cadenze dell'anima. Dire dei suoi impegni che negli anni si succedono significa fare numerosi giri del globo. Significa anche riconoscere la sua professionalità, lucida come un peltro forbito.

Soprano di gran temperamento, affascinante interprete delle eroine delle opere liriche, con una predilezione per quelle del repertorio rossiniano del quale diventa una delle interpreti più apprezzate, capace di guadagnarsi l'ammirazione dei pubblici più sofisticati, Cecilia miete successi accanto ai più bei nomi della lirica, diretta da Giulini, Kleiber, Chailly, Abbado, Muti, von Karajan, Mehta, Gelmetti e Scimone con cui vanta un'intensa collaborazione. È diretta dai più grandi registi, Pizzi, Ken Russel, Zeffirelli...

Memorabile il suo debutto nell'84 come Violetta al Comunale di Firenze in una nuova produzione de *La Traviata* per la regia di Zeffirelli e la direzione di Carlos Kleiber. La tenera Gasdia, si chiedeva la critica alla vigilia, che fine farà tra l'autoritario direttore e il non meno autoritario regista? E Cecilia vince alla grande.

La sua attività concertistica prosegue intensa; lei trova il tempo e la voglia per intrusioni nella musica pop e nei talent televisivi. Viene anche insignita di un premio per la sua opera di divulgazione della canzone napoletana nel mondo! La rammentiamo in Arena nel 1997 in un concerto con Lucio Dalla, fasciata in un vestito di lamé argentato, mostrare una versatilità sorprendente interpretando *Memory*.

Dopo aver cantato nell'aprile dell'83 al Teatro Filarmonico con Martine Dupuy in *Capuleti e Montecchi* di Bellini, nello stesso anno Cecilia Gasdia debutta nella sua Arena come Liù con la Dimitrova e Martinucci, per poi tornare nell'86 in *Messa da Requiem* diretta da Daniel Oren.

Nel '92 è Mimì con Vincenzo La Scola e per la regia di Montaldo. Nel '93 trionfa accanto a Domingo diretta da Ahronovitch in *Pagliacci*, inappuntabile vocalmente e scatenata nel gioco scenico, con Nucci, Piccoli e Salvadori. Gabriele Lavia fa costruire a Giovanni Agostinucci una scena unica e crea un po' di buon teatro. Gran successo.

In Arena Gasdia ritorna da Mimì nel '94 e quindi da Micaela nella pluripremiata *Carmen* messa in scena fastosamente da Zeffirelli e applaudita in anni a venire. Nel '96 interpreta *Il barbiere di Siviglia*, con Nucci, Ramón Vargas, Enzo Dara e Ruggero Raimondi, e nel '99 è Anna Glavari ne *La vedova allegra* con Bocelli e Fabrizio Frizzi.

Al Filarmonico nell'autunno 2000 inaugura la stagione invernale della Fondazione Arena con *Mosè in Egitto* di Rossini con la regia di Pizzi, nel gennaio 2001 al fianco di Bocelli è Suzel ne *L'amico Fritz* di Mascagni, nel 2002 è la protagonista de *I Pagliacci*.

L'intervista che segue è del '94. In Arena si festeggia Domingo e i suoi cinque lustri di ospitalità veronese. Nella *Serata di Gala* il tenore tra i partner di lusso (Nucci, Dessì, Longhi e Adriana Anelli) incastona Cecilia Gasdia protagonista del terzo atto di *Bohème*, opera di cui il soprano veronese è protagonista nella stagione dell'ennesimo record di incassi, per la direzione di Tolomelli, con Alberto Cupido, Alessandro Corbelli e Marquita Lister, una ripresa del '92 per la regia di Montaldo.

Cecilia è reduce dall'aver cantato alla Scala tra fischi e ovazioni per *Maometto II* di Rossini, presentato nell'allestimento di Pizzi e per la direzione di Gabriele Ferro. Ovazioni indiscusse per il basso Samuel Ramey e per lei, un'Anna da applausi a scena aperta. Un altro prezioso tassello nel mosaico dei tanti personaggi interpretati.

Partiamo dalla Scala e da quei fischi al direttore?

Come non sentivo da anni, una contestazione pilotata, come succede nell'opera, certo immeritata. Le solite cose che accadono alla Scala, tra partiti presi.

Tra i teatri, resta la Scala il più difficile?

Un teatro nel quale non si è mai certi di nulla, nemmeno dello spettacolo più collaudato. Immaginarsi a una “prima”! *A proposito di direttori d'orchestra, ricordo un tuo recente attacco. Li hai definiti dei distruggi-cantanti!*

Mi riferivo a quei direttori legati al potere, con solidi contratti con case discografiche. Sono loro a fare le proposte più sballate ai giovani cantanti, senza conoscerne le voci, agendo con superficialità, rovinando così anche i più promettenti.

Parli per esperienza personale?

Parlo di cose che sono capitate anche a me. Nell'ultimo ventennio i grandi direttori sono stati i più grandi massacratori di voci. Il teatro è pieno di voci bellissime e potenti, sparite dalla circolazione, dopo due o tre anni di carriera, per questo motivo.

Saper dire di no è così difficile?

Soprattutto se la richiesta te la fa un cosiddetto grande direttore.

Tu però sei del segno del Leone...

Determinata, quindi, e coi piedi ben piantati per terra. Ma è una lotta molto dura.

Ricordi il debutto areniano? Nell'83, una Liù delicata, dal fervido calore ambrato...

E piena di tanta emozione. Quando ho visto quell'Arena piena di gente, mi sono spaventata. Senza dubbio ero più emozionata che al debutto scaligero.

Venivi dal coro areniano...

Un'esperienza unica. Il canto corale in Arena mi ha indirizzato verso la lirica.

Tu avresti voluto diventare pianista...

Pianista accompagnatrice di cantanti! Era il mio sogno, il mio punto di arrivo.

La tua voce intanto? Sei in scena ormai da quattordici anni...

È maturata, migliorata e in salute. Rimane una voce da soprano lirico leggero.

La tua dote?

La duttilità, riuscire a fare piani, forti, trilli, scaletta. E poi i piani legati che nessuno sa fare, e i piani nella zona acuta.

Curi molto la tecnica?

La mia è una voce particolare, per cui serve una tecnica particolare, per portare la voce al giusto grado di risonanza. Se la voce è al punto giusto, puoi cantare tutto quello che vuoi.

Avresti voluto possedere una diversa voce da soprano?

Oggi la mia voce mi piace. All'inizio no, l'avrei voluta diversa, meno limitata. Poi sono riuscita a convivere con questa mia vocalità e ora cerco di trarne i migliori risultati.

Sono vere le proposte che ti sarebbero venute da alcune star del pop?

Verissime. Sono proposte concrete, anche eccitanti. Ma io sono molto dura. Vedremo.

L'autore più amato?

Rossini. Di *Maometto II* ho battezzato la prima mondiale a Pesaro nell'85. Non lo si faceva da 150 anni ed è stato da tutti osannato.

Questa tua carriera, un crescendo rossiniano?

In produzioni splendide, con veri direttori, Karajan, Kleiber, Muti, Abbado... Cose che a un cantante capitano una sola volta nella vita!

Questa tua Mimì areniana?

Mi dà emozione e una grande gioia. Di questo palcoscenico conservo ricordi bellissimi. Torno con Mimì, uno dei pochi ruoli che in Arena mi sono consentiti. Questa Mimì è stata la chiave per tornare dopo tanti, troppi anni di assenza. *Ieri ti dicevi baciata dalla fortuna...*

Altro che baciata! Devo tutto a certe concomitanze, vere coincidenze astrali che mi hanno messa in orbita. Tutto è andato al posto giusto nel momento giusto. Poi con gli anni la fortuna non è più bastata, sono serviti talento e voglia di lavorare.

Vale ancora il talento nel tuo mondo?

È la base di tutto. È raro, ma se lo vedi lo riconosci. Non sono un esempio lampante?

A proposito di mondo, quante volte ne hai fatto il giro?

Un paio. È bello viaggiare, conoscere. Io non sono di quei cantanti che se ne stanno tappati in albergo per paura di prendersi un raffreddore.

Se ricordi gli inizi?

Mi rivedo spaesata, in crisi. Ero proprio senza alcuna esperienza.

Comparsa, corista e star. Quanto sei cambiata?

Sono oggi quello che ero ieri, quand'ero corista in Arena a diciott'anni. Non ho mai pensato alla carriera, tutto è avvenuto quasi per gioco, una scommessa.

E pensare che ti dicevi un poco timida...

Ma in scena mi trasformo, è questa la mia grande fortuna. Hai scoperto il piacere e l'agio della celebrità? Che effetto ti fa?

Ho scoperto quanto sia necessario e importante conservare equilibrio e privacy.

Il mondo della lirica oggi?

Spreca troppi denari dei contribuenti per produzioni inutili e spesso orribili. Si produca meno, con più qualità e facendo girare gli spettacoli.

Il rapporto con i colleghi?

Non facili. I cantanti sono esseri strani, sempre timorosi, sospettosi, invidiosi.

Quali i problemi che galleggiano nello stagno del teatro italiano?

Molti, troppi. Uno su tutti? La politica. Un'affermazione dura la mia? È la cruda verità.

C'è chi pensa che la musica sia arte consolatoria, necessaria a una società del malessere come la nostra...

Per questo la musica può essere una ragione di vita, anche se non l'unica. Io ho sempre mangiato, bevuto grappa, fatto servizi di moda, sono andata in tv da Baudò...

Riusciresti dunque a pensare la tua vita senza il canto?

Per ora non ci penso. Non volevo fare la cantante. Il destino mi ha spinto su una strada che ora percorro con piacere. Voglio realizzare delle cose importanti, ma non per fare carriera o vivere nel lusso da primadonna.

Esistono ancora primedonne?

Ieri c'erano, le Sutherland, Price, Callas, Tebaldi, Nilsson, Caballé... Oggi ci sono e altre ne verranno, tutte credendo di esserlo. E noi glielo faremo credere! In fondo serve anche la promozione, no, per questo nostro povero teatro lirico.

Il belcanto, dice qualche critico, si è oggi prostituito all'avidità del guadagno e i cantanti sono diventati dei globetrotters del repertorio...

Sacrosanta verità! E almeno rispettassero la voce come gli atleti curano i muscoli.

Il mostro dello spettacolo fagocita anche i migliori. Attenta, Cecilia!

Ti fagocita e ti digerisce in pochissimo tempo. Come non correre il pericolo? Lottando duramente per rimanere se stessi.

Se ti ascolti?

Mi critico. Ascoltarsi è un'arte che si deve imparare per migliorare.

E se ascolti, che so, la Ricciarelli?

Perché proprio lei?

La vita che conta è quanto ci manca...

Io canto anche cucinando! Se c'è la musica, io ho tutto. Sarà sempre così.

La musica, dice Luciano Chailly, va desiderata, attesa, conquistata, come la Dama Misteriosa di Pavese...

Nella musica puoi imbatterti anche per caso. Se però hai la fortuna di praticarla, la devi amare e servire, ora dopo ora e per una vita intera.

Temi la routine? Bellini scrive di una cantante: «Avendone acquistata l'opinione, non vuol più travagliare...»

Cioè, divenuta famosa, preferisce la *routine*. No, no. La *routine* è pericolosa, può farti disamorare del tuo lavoro, essere la tomba della carriera, così come il matrimonio si dice lo sia dell'amore. Nel nostro mondo si è sempre sul filo del rasoio, non si può vivere di rendita né di *routine*.

È una cantante, diceva sempre il catanese, e perciò capace di tutto, falsa, pettegola e bugiarda!

A Bellini bisogna credere, le cantanti le conosceva bene. Io sono come quella mia Violetta, fragile e perversa, indifesa e angelica. Ma del segno del Leone, ti ricordi?

Il governo della carriera? Qualcuno ti aiuta?

Io mi governo, con mia sorella Elena, per maturare come artista e come donna, nella mentalità, e rimanere la ragazza del liceo Maffei. Una bella battaglia, quotidiana.

Se vuoi stringere sei tu l'amplesso, dice il poeta, quando baci la bocca sei tu...

Sì, insomma, mal che si vuole non duole!

A teatro sembra tornato il fischio...

Sempre troppo poco. Servirebbero i pomodori! Da lanciare però anche contro la preminenza becera dei registi e direttori che sembrano lavorare contro la vocalità.

La cosa dalla quale ti difendi tenacemente e che più ti irrita?

L'improvvisazione, la superficialità, così generalizzata nel nostro mondo, specialmente all'estero. Se mi guardo allo specchio, oggi vedo una professionista seria... oltre che una Cecilia un poco ingrassata!

A proposito, con la dieta come va?

Convivo con i miei soliti tre chili di troppo! Ma tu non scriverlo... O si vedono?



Gianandrea Gavazzeni, Aida 1968.

Gianandrea Gavazzeni

«Il continuo rinascere, almeno finché la testa funziona, è il segreto della mia sopravvivenza.»

Nel 1996 il cartellone della ventiduesima stagione lirico sinfonica del Teatro Filarmonico, programmata dall'Ente lirico Arena, prevede un concerto dedicato a Brahms in ricordo di Gianandrea Gavazzeni che l'anno precedente avrebbe dovuto dirigere i *Dialoghi delle Carmelitane* di Poulenc, opera che avrebbe segnato l'ennesimo suo esordio artistico e che va in scena in un clima intenso a una settimana dalla morte del maestro avvenuta nella città natale di Bergamo il 5 febbraio 1996.

Come per Toscanini e De Sabata, anche per Gavazzeni si assiste al rituale della bara nel *foyer* della Scala con l'orchestra diretta da Muti a suonare la Marcia funebre dell'*Eroica* di Beethoven. La morte del maestro, che con i suoi intensissimi 87 anni ha attraversato il secolo, segna la fine dell'epoca dei grandissimi, dirà Roman Vlad.

In Arena dal 1960 al '78 Gianandrea Gavazzeni dirige *Aida*, *Nabucco*, *La Gioconda*, *Norma* e *Il Trovatore*, e artisti quali Simionato, Stella, Bergonzi, Guelfi, Gencer, Cappuccilli, Boyagian, Ricciarelli, Del Grande, Cortez, Giacomini e Pavarotti. È presente anche al Filarmonico nelle stagioni organizzate dall'Ente lirico Arena: ne ricordiamo nel 1994 l'ultima sua direzione appassionata del *Requiem* di Brahms.

Lo incontriamo, ottantaquattrenne e trepidante come un debuttante, quando nel '93 dirige l'orchestra dell'Ente lirico in un concerto che propone musiche di Pizzetti, Respighi e Chausson, a chiusura di quell'Autunno musicale che porterà per decenni su quel palcoscenico raffinati programmi musi-

cali affidati a blasonate orchestre internazionali, a direttori e solisti di prestigio. Nel concerto il soprano è Denia Mazzola, giovane moglie del maestro, il più recente e costante amore di un uomo che continua a credere pervicacemente nel ricominciare, come certi ventenni che mutano al cangiar del vento o al giungere della primavera.

Una vita per la musica, quella di Gianandrea Gavazzeni, sin da quando, adolescente, è condotto dal padre deputato ai concerti dell'Augusteo a Roma; e poi le tante opere dirette, la Scala per oltre vent'anni, le inaugurazioni nei teatri di tutto il mondo, il successo dilagante e indiscutibile. E gli incontri, le battaglie, una ventina di volumi dati alle stampe, la collaborazione col «Corriere della Sera», la comunicativa trascinante, l'incandescenza dell'interprete, la concretezza saporosa e la preveggenza illuminata.

Gavazzeni non è mai stato un uomo prevedibile, neppure a se stesso, per la mobilità e la vastità degli interessi, per i tanti amori artistici impalliditi e risorti, Donizetti come il Verismo, Pizzetti e Malipiero, Mascagni e Mussorgskij. È nelle sue stesse contraddizioni, guardate talora con sospetto, il ritmo del suo coerente camminare coi tempi. Dirige e scrive, è critico, compositore e pittore. Si definisce un conservatore che ha vissuto il suo periodo anarchico secondo una parabola ineluttabile.

Parla quietamente, sorprendendo per coesione e memoria, la voce armoniosa dalla remota cadenza lombarda, il volto aristocratico, gli occhi penetranti e vivi, i capelli candidissimi. Parla e ti dà la sensazione che quell'incontro non sia una semplice intervista, ma un'opportunità per immergersi in una calda, illuminata e irripetibile lezione d'arte e di vita. Eppure la passione, il furore e l'impazienza, che in Gavazzeni ben si conoscono, sono lì, inseparabili dalla sua quieta apparenza. Li intendi e li senti.

A vederla così trepidante, verrebbe da dire, con Eduardo, che gli esami non finiscono mai!

Proprio così, e dopo un secolo trascorso a far musica. Ma cominciamo col dire che io questo palcoscenico del Filarmonico l'ho calcato la prima volta nel '30, quand'ero il più giovane maestro sostituto per le stagioni areniane. Qui suonavo il piano per le prove del ballo. Poi, la sera, si andava in Arena dove ero adibito alle funzioni più spericolate.

Ad esempio?

Correre su e giù per le gradinate per dare il via alle uscite del coro, 450 artisti diretti dal grande Cusinati o per dare il segnale a chi nel *Mefistofele* dall'ultimo gradone doveva rovesciare lungo la gradinata un pentolone di acqua bollente. Che stagioni quelle, gestite da Zenatello e dirette da Del Campo!

Lei qua al Filarmonico ha già diretto...

Almeno vent'anni fa. Venni prima coi Pomeriggi musicali di Milano e poi coi Cameristi della Scala. Quanto all'Arena, vi ho trascorso una vita, gli anni Missiroli. E che amici mi sono fatto, il dottor Milani, Casarini, Silvestri, Vincenzo Fagioli, Cappelli... Tutti morti! Che tristezza tornare ora a Verona. Ma sono io che sono vissuto troppo a lungo.

Dal '78 in Arena non ha più diretto. Per quale motivo?

Per l'età. In Arena ci vogliono i giovani, direttori, cantanti e anche qualche dirigente.

Come ha trovato l'orchestra dell'Ente lirico?

Splendida. Una sorpresa assai piacevole, con dei settori di prim'ordine, i fiati, gli archi.

E l'Ente lirico, come lo ha trovato?

Uguale a se stesso, stessi temi e i medesimi problemi, come fossero dentro i muri.

E Gavazzeni direttore?

È trepidante, come ha ben visto, come fossi un debuttante. Diceva Busoni: «Fate che ogni cosa sia un principio!» E difatti è la *routine*, il cosiddetto mestiere, il guaio più grosso per un musicista. Io no, io credo proprio di essere sempre diverso. Il continuo rinascere, almeno finché la testa funziona, eccolo il segreto della mia sopravvivenza. Il “mutar d'ale” di dannunziana memoria, questo il mio motto.

Che lei ha messo in pratica spesso...

Massimo Mila diceva che io ho teorizzato l'incoerenza, mentre Paolo Grassi affermava che io ero un coacervo di contraddizioni. Ho sempre pensato che la contraddizione sia una dialettica, un fatto vitale. Chi non muta mai è solo il selvaggio.

I rapporti con la critica? È vero che ama solo i critici che parlano bene di lei?

Questa è una impertinenza, che non mi aspettavo... con un fondo di grande verità!

Direttore, pianista, scrittore... Tra le tante sue vocazioni, la prediletta?

Potrei dire che sono tutti rami di uno stesso tronco. Ma vuole la verità? Avrei proprio voluto solo scrivere. Lei sa che vita disperata è la nostra? Si vagabonda da un teatro all'altro, da un albergo all'altro... No, no, meglio starsene a casa, a leggere un bel libro o a scribacchiare qualche pagina.

E quindi, dopo una vita passata a far musica?

Arrivo a concludere che non mi piace la vita che ho fatto e che non mi piaccio io.

E il Gavazzeni compositore?

Oh quello, è morto da mezzo secolo. Ho sempre avuto la testa troppo piena della musica altrui. Il compositore l'ho ucciso e calato nel sepolcro sin dal 1945.

Bergamasco di nascita, donizettiano di radici, verdiano di elezione. E poi?

E poi è sempre la musica, in ogni suo valore e in ogni sua espressione.

Come definirebbe il suo modo di dirigere? In passato, in un confronto con Karajan lei disse che...

No, la prego, non facciamo confronti. Sono sempre e comunque blasfemi.

Se ricorda oggi il suo debutto sul podio a Torino nel 1933?

Ricordo una grande orchestra, quella dell'Eiar, e un omino piccolo a dirigerla. Ricordo anche tanti amici che non ci sono più. Vede come l'elenco si allunga?

Se si ha la sua salute, dicono la vecchiaia sia la più bella delle stagioni...

Se il motore, quello mentale, non comincia a perdere colpi.
Fa ancora esercizi quotidiani al pianoforte?

Guai se non fosse così.

Legge ancora avidamente?

Un po' meno, per risparmiare la vista. La musica mi basta e avanza. Vorrei vivere ancora a lungo solo per studiare ciò che non ho avuto il tempo di imparare.

Come si sente da decano dei nostri direttori d'orchestra?

Decano? Già, stando all'anagrafe e all'attività di servizio. La sensazione? Molto bella, di grande soddisfazione. Nonostante tutto.

Nonostante cosa?

Nonostante la politica che vuole sempre dire la sua, nonostante la superficialità delle decisioni che si prendono e nonostante la inadeguatezza di chi comanda.

Lei si è sempre vantato di non essersi mai aggregato ad alcun carro...

Questo sì, mai alcun carro o clan, politico, culturale o musicale. Sono un anarchico, anche se sedentario. So governarmi da me, darmi le mie regole e rispettarle.

Questa nostra Italia, intanto?

Vuole un commento? No, me lo risparmi.

Scoprissimo una tangentopoli anche musicale?

Non accadrà mai. Sa perché? La musica, come tutto il teatro, è sempre stata un'azienda in deficit. Non fosse così...

Qualche anno fa mi disse: Se tutti gli italiani fossero come me, l'Italia sarebbe un paradiso!

Un paradiso terrestre, sì, lo ribadisco. Fossero tutti come me, questo nostro Paese martoriato sarebbe l'ideale della convivenza civile e della comprensione reciproca.

Da credente e non solo ha dichiarato: Solo Dio mi può far crollare, gli uomini no, anche se me le hanno fatte provare proprio tutte.

Eh, che esagerazione! In verità, non mi posso lagnare molto né di Dio né degli uomini. Vede, io non ho presunzioni di ordine artistico, ma semmai di ordine civile. Mi vanto di essere stato un uomo libero attento alle libertà degli altri, di tutti gli altri.

Io voglio morire senza dar fastidio a nessuno, altra sua dichiarazione. La riconosce?

Sì. La sola paura nel diventare vecchi non è la morte, ma la malattia e il dovere quindi importunare chi ti sta vicino. Il solo pensarlo mi fa star male. Speriamo non accada.

Quale volto vorrebbe avesse la morte?

Il volto della vita! La morte è per me una vicinanza quotidiana, mi tiene compagnia. Per questo non mi spaventa. Quando sarà la mia ora, la accoglierò sorridendo, sapendo che qualche bravo collega dirigerà la migliore orchestra per regalarmi un addio in musica. E io ne proverò molta, ma molta invidia!

Renzo Giacchieri

«Il “dopo Cappelli”? È un peso che sento come meditazione personale.»

Dice Oscar Wilde: «Scelgo i miei amici per la loro eleganza, le mie conoscenze per la loro rispettabilità, e i miei nemici per la loro intelligenza.» Indirizzati dallo scrittore irlandese, in questo nostro peregrinare tra gli arcovoli areniani – hanno il passato chiuso dentro di loro, come il libro che state sfogliando – ritroviamo la figura amica di un gentiluomo del teatro, un Sovrintendente, anzi il Sovrintendente, il romano Renzo Giacchieri, colui che dall’82 all’86 accetta la non facile eredità di Carlo Alberto Cappelli con cui l’Arena ha vissuto un irripetibile periodo d’oro, e che, rinominato Sovrintendente dal ’98 al dicembre 2002, dell’Ente lirico ha guidato la non facile trasformazione in Fondazione.

Laureato in musicologia, già dirigente Rai per i programmi di musica e teatro, Renzo Giacchieri conosce bene il mondo del teatro essendo anche stato Sovrintendente del San Carlo di Napoli, Commissario al Carlo Felice di Genova, direttore artistico del Festival Puccini di Torre del Lago e presidente dell’Ente Teatrale Italiano.

Nell’81 Giacchieri debutta da regista in Arena mettendo in scena *Nabucco* cui faranno seguito *Macbeth* nell’82 e, dopo la regia di *Aida* a Luxor nell’87, nel 1992 un imponente *Don Carlo* con scenografia di Dante Ferretti. A Verona rimane legato tanto da eleggere la città di Giulietta quale sua residenza e diventando presidente del suo Conservatorio. In questi anni recenti, libero da incarichi istituzionali, ha ripreso l’attività di regista.

Renzo Giacchieri conosce il teatro lirico ed anche il suo



Carlo Alberti Cappelli e Renzo Giacchieri, 1982.

mondo amministrativo. Sa dunque che gli servirà molta destrezza per governarlo e anche quella abilità politica, gli servirà, nel prevedere quello che accadrà domani per poi spiegare perché sia stato possibile non accadesse. La sfida gli piace, e lui sa bene che, se vincere non è tutto, è certamente l'unica cosa che alla fine conta.

Sa anche che, come dice Tagore, la nuvola può nascondere le stelle e cantare vittoria, ma poi svanisce, mentre le stelle continuano a durare. Agisce dunque come se durasse in eterno, lento come la foresta che si muove verso orizzonti ben disegnati. Indossa cappellaccio e tabarro o leggere vesti colorate, andando a spasso per una città guardinga, di giorno come a notte fonda. Come tutte le persone sensibili, sembra vivere in punta di piedi per non disturbare, attraversando la vita senza far rumore. Grave errore sottovalutarlo: come tutte le persone sensibili, sente prima gli eventi, come se un passo avanti al corpo camminasse l'anima.

Con accorta audacia affronta sedute di contrattazioni sindacali, il pericolo sempre incombente dello sciopero dell'ultima ora, prima che in Arena si vada in scena. Si farà conoscere da tutte le maestranze e anche da quella *intelligenza* che «la g'ha sempre la spusa soto al naso». Sarà apprezzato, stimato e anche non poco amato.

Affronta l'impegno con la consapevolezza che sia finito il tempo del pensare al teatro come fece Cappelli, in modo manageriale ma credendo nell'amicizia come carta vincente per un impresario galantuomo (la grande Rajna Kabaivanska mi dirà: «Tra noi bastava una stretta di mano per siglare un contratto!»), e che altre strade debbano essere individuate e percorse.

Se il regista ha saputo ammodernare l'allestimento areniano con letture nuove (colloca il suo *Macbeth* all'indomani di una grande eruzione da cui si salvano persone che subito si pongono l'eterna questione del prendere il potere), il Sovrintendente sa che il teatro lirico è un divino anacronismo, come diceva Orson Welles, un'arte che è rappresentazione oltre che creazione, fonte di meraviglia, tenuta insieme da equilibri precari, da salvaguardare e difendere contro prepo-

tenze e ingerenze, per cominciare a chiedersi con saggia preveggenza quale potrà essere il suo futuro, affrontando l'incerto per un ideale, dato che l'uomo è ciò in cui crede.

Quella che segue è la prima intervista che Giacchieri concesse da Sovrintendente (uno dei più giovani in Italia) alla sua nomina nel novembre del 1982 da parte del consiglio comunale in seguito alla scomparsa di Lallo Cappelli sotto la cui Sovrintendenza, dal 1971 (ma il suo rapporto con Verona inizia dal Festival shakespeariano del '54), l'Arena vive successi straordinari e di grande partecipazione popolare.

Allora, Sovrintendente, sa bene quanto scotti la sua poltrona? Dovrà gestire artisti e maestranze, rispondere di bilanci quasi sempre in passivo e andar d'accordo con tutti, direttore artistico, consiglio di amministrazione, sindacati, partiti...

Cosa faccio? Scappo? A sentire descritto così il mio impegno, verrebbe voglia di farlo. E invece no, non è nel mio carattere, non l'ho mai fatto, anche quando i cieli erano plumbei. E poi non mi vedo né mi sento su di una poltrona, tanto meno che scotta. Semmai su di uno sgabello, scomodo, molto scomodo, questo sì. E che mi innalza solo per darmi la possibilità di vedere meglio l'orizzonte e chi mi sta accanto. Uno sgabello che mi tiene ritto, sveglio, all'erta. In poltrona ci si adagia e impigrisce. Non fa per me!

Ha conosciuto Verona? Come ci si ritrova?

Devo stare attento a non innamorarmi troppo e troppo in fretta di questa vostra città, che comincio a sentire un poco mia. Ma Roma non va tradita, almeno non subito.

Sente il peso del "dopo Cappelli"?

È un peso che sento come meditazione personale. E, le dirò, mi è gradevole. Uno stimolo a far bene, e a guardare avanti con la stessa passione del grande Lallo.

Ha dichiarato che l'Arena è un unicum che richiede forza, saggezza e creatività non commensurabili con nessun'altra esperienza teatrale. In che senso?

L'Ente lirico Arena di Verona è un'impresa unica al mondo per la mole di lavoro che muove. Come si sa, non c'è solo il Festival che occupa i mesi estivi; c'è anche l'attività sinfonica e operistica che al Teatro Filarmonico dura tutto il tempo dell'anno.

Come sta affrontando il rilancio della stagione al Teatro Filarmonico?

Grazie al direttore artistico, Aldo Rocchi, e al Consiglio di amministrazione, la stagione ha quest'anno una sua cifra precisa in nome di Shakespeare, con *Falstaff* di Verdi, *Capuleti e Montecchi* di Bellini e *Giulietta e Romeo* di Zandonai. Ci saranno anche due spettacoli di balletto, uno ospite con *étoiles* tra le più splendenti, l'altro prodotto con il nostro Corpo di ballo, che da poco si avvale della direzione di Giuseppe Carbone. Per il futuro intendo dare un forte impulso al balletto, rendendolo organismo autonomo.

Il problema della direzione stabile dell'orchestra?

Me ne sto occupando. La mano unica di un direttore stabile è indispensabile insieme alla sua bacchetta per il miglioramento dell'orchestra. Siamo un organismo che deve produrre musica *tout court*, e non solo operistica, tutto il tempo dell'anno.

Un teatro non è solo arte, ma bilanci, previsioni economiche. Essere Sovrintendente significa anche conoscere i problemi dell'amministrazione e della gestione. Una lira, insomma, è importante come un do di petto!

In questo momento non voglio preoccuparmi dei finanziamenti. Ora facciamo, produciamo, puntando alla qualità. Poi penseremo al soldo. Mi spiego meglio, per non sembrare improvvido o incosciente. Ora non voglio frenare la spinta che intendo dare all'Ente lirico a causa di mere ragioni di ordine finanziario. Si tratterà quindi di pensare a come recuperare i soldi, a come distribuire le risorse in modo più attento, razionale e programmato.

Anche aprendo alle sponsorizzazioni e alle partnership?

Perché no. Ho già avuto contatti con industriali di Verona. Sarebbe un modo intelligente non solo per avere denaro fresco non decurtato da interessi passivi, ma anche la maniera

più accorta per coinvolgere la città e il territorio nella gestione del suo Teatro.

La benedetta legge sull'ordinamento delle attività musicali?

È sempre in alto mare e lo Stato sta anzi riducendo le sovvenzioni.

Di questo passo, gli Enti rischiano di morire di asfissia.

Si incominci col non premiare più la gloria passata di certi Teatri.

Tanto per non fare nomi, la Scala, ad esempio?

Ad esempio! Oggi La Fenice e il Maggio musicale producono spettacoli migliori. Attenzione dunque a non fare fiori d'oro con occhielli sfilacciati: rischiano di cadere a terra, con tutti i loro petali.

Il suo intendere la regia areniana mostra aperture nuove, anche scenografiche. Ricordiamo il "minguzziano" Nabucco della passata stagione e già si parla del suo Macbeth sulla linea delle novità. Sarà questa una costante per gli allestimenti?

Per *Nabucco* Luciano Minguzzi ideò solide sculture capaci di riempire la scena. Negli spazi grandi si può verificare il cosiddetto *horror vacui*, l'ansia di riempire i vuoti. Per *Macbeth* vedremo. Ricordo che Verdi per questa sua opera si era fatto costruire la "macchina delle fantasmagorie"...

Che alla prima fiorentina non funzionò...

Sta di fatto che il Maestro voleva fossero usati tutti i mezzi più recenti dell'evoluzione tecnica teatrale. Io sto pensando a spade che si illuminano alla *Excalibur*, coltivo l'idea dell'uso di laser... Ritengo sia giusto tener conto delle più recenti componenti della cultura figurativa. Verdi lo avrebbe preteso. Ciò che conta è costringere la mente e lo spirito a dilatarsi in un più ampio respiro.

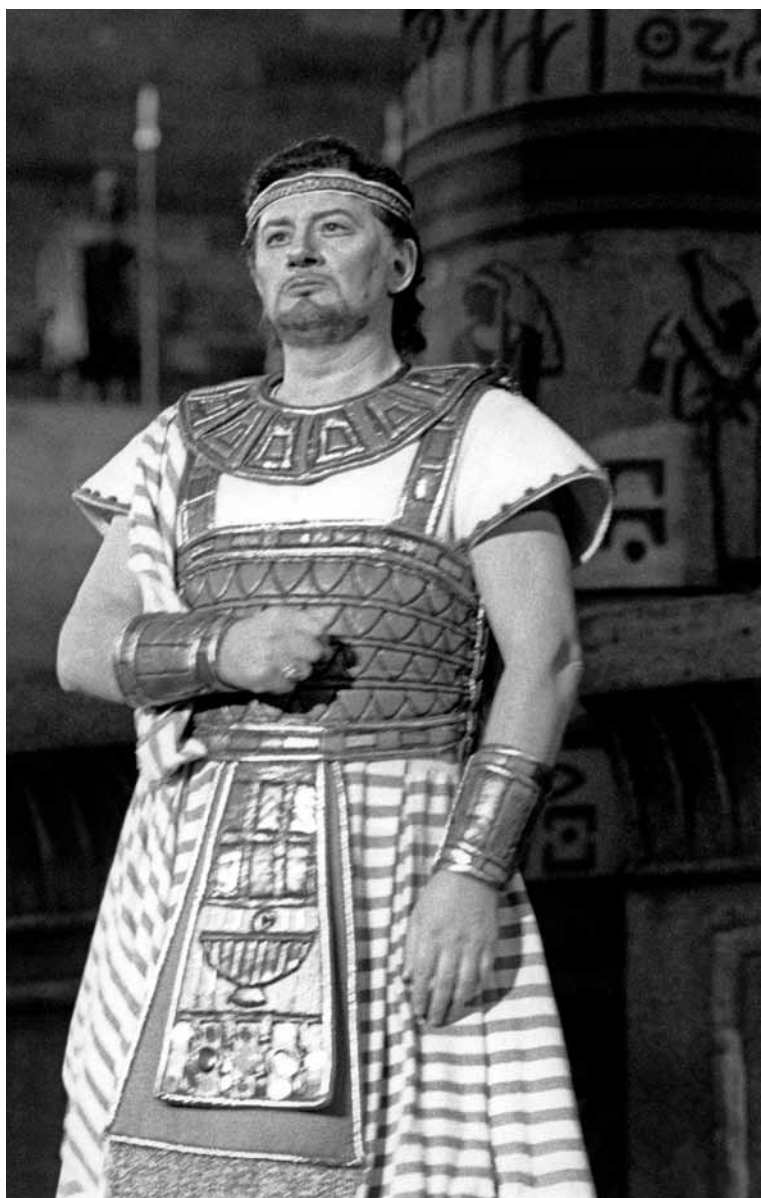
Giacchieri, se può esistere un "senso areniano" della Sovrintendenza, dove vorrebbe esso si individuasse e come si riconoscesse durante il suo mandato?

Nel lavoro quotidiano, nell'impegno verso qualità ed eccellenza. Verona deve essere il più importante teatro, e non solo perché vive della sua Arena. C'è anche il Teatro Filarmonico, che fa parte integrante del nostro pensare e produrre cultura

musicale. Inseguiremo questa sfida con forza, rigore e determinazione.

Una sfida o un sogno?

L'una e l'altro, sperando che entrambi siano coronati dal successo. E che mi si dia il tempo per inseguire quel sogno per vincere la sfida.



Giuseppe Giacomini, Aida 1996.

Giuseppe Giacomini

«Gioisco per il risultato raggiunto e già soffro per la recita che verrà.»

Giuseppe Giacomini o della trepidazione, la trepidazione che, come l'ansia, non ci sottrae il dolore di domani, ma ci priva della felicità di oggi, un interesse che si paga su un guaio prima che esso arrivi. E non è detto arrivi! «Conosco delle barche che si dimenticano di partire perché hanno paura del mare», cantava Brel.

Nella penuria che per un certo periodo ha afflitto il panorama tenorile, la voce generosa e il modellato sicuro del padovano Giacomini (classe 1940) emergono come esempio di stile. Di sicuro sarebbe annoverato tra i grandissimi, se il Bepi, come lo chiamano i fan, non avesse vissuto la sua splendida e lunga carriera con trepidazione ricavandone minor fama di quanto avrebbe meritato, ancor oggi dicendo di volersi ritirare e continuando a fare apparizioni in concerto in tutto il mondo.

Impressionante voce di tenore, forse esempio per eccellenza di tenore drammatico, Giacomini possiede una superba qualità canora dal timbro scuro che amministra con una maldestra tenuta nervosa, alternando per questo recite memorabili ad altre da dimenticare, quasi la voce subisse il timore tanto da sparire. Ma che squillo degli acuti, che timbro paragonabile a quello del grande Corelli!

In Arena eccolo nel '78 come Manrico (con Pavarotti) diretto da Gavazzeni per la regia di Bolchi, Radames nell'80, in *Tosca* nell'89. Partecipa alla messa in scena storica di *Aida* sotto le piramidi del Cairo ed è Calaf a Seul in occasione dell'apertura dei Giochi Olimpici nell'88. Nell'89 in Arena

trionfa in *La forza del destino* diretta da Alexander Lazarev, regista Sandro Bolchi, con Maria Chiara. Nel '90 è Cavara-dossi, nel '96 si congeda con Radames.

Da ricordare al Teatro Filarmonico nell'89 il suo Canio nei *Pagliacci* (in scena in abbinata al balletto *La strada* con la musica di Rota) e soprattutto Otello nel '90 in apertura di stagione primaverile, con Chiara e Cappuccilli.

Per Giacomini è il debutto, ed è un'autentica rivelazione. Nell'occasione Angelo Foletto su «Repubblica» scrive: «Giacomini, risolti i problemi psicologici che ne hanno in passato rallentato la carriera, sta collezionando prestazioni tenorili di livello.»

Ecco dunque Giuseppe Giacomini trionfare nell'89 in Arena nella *Forza del destino* edizione Bolchi, nel ruolo tenorile del disperato Alvaro, già interpretato un centinaio di volte, dando al personaggio intensità araldiche e slanci appassionati. Alla Giacomini.

In splendida forma eppure sempre trepidante. Come è possibile?

È il mio carattere. In Arena ho cantato in *Trovatore* e *Aida*. Eppure, ogni volta è una emozione che mi agghiaccia! Quest'anno, debbo dire, il pubblico mi ha subito messo a mio agio, dandomi così meno patemi d'animo. Ma il cuore è sempre al cardiopalmo!

Giacomini, lei nella lirica ha debuttato ormai più di vent'anni fa...

Lo so bene. Eppure ancora oggi non mi sento all'altezza, sono sempre dubbioso. Gioisco per il risultato raggiunto e già soffro per la recita che verrà. La lirica è sempre stata un sogno, lontano dal mio ambiente di campagna. Mi sembra impossibile averlo realizzato.

A prezzo di cosa?

Di tante sofferenze, per trovare la giusta tecnica di canto, senza troppi artifici di mezzo. Oggi ho una voce più spontanea, piena di suoni armonici e rotondi, una voce che corrisponde a ciò che sentivo dentro di me e che prima non esprimevo.

Di lei si diceva pensasse poco al personaggio...

Non mi ritengo un attore. Ma, nell'opera giusta, coi registi giusti, in ruoli che sento, esce in me anche l'interprete. È questa oggi la mia prima preoccupazione. Don Alvaro è uno dei ruoli a me più cari, romantico e perfetto per un tenore spinto. Mi assomiglia Alvaro, nella sua onestà, nella sua sofferenza e rassegnazione.

Nel cuore difende i suoi personaggi?

Anche con faziosità, da sognatore intimista quale sono. Se sono per strada e penso al personaggio, arrivo a camminare come farebbe lui. Ma ci pensa?

I suoi autori, quelli in cui ha trovato più cose?

Verdi e Puccini, ma preferisco su tutti Verdi, quei suoi personaggi in cui si può scavare a lungo. Oggi c'è Otello che mi perseguita. Prima o dopo lo farò.

Parliamo dei fischi tornati di recente di moda alla Scala? Quella famosa sua serata accanto alla Ricciarelli contestata in Luisa Miller...

Se ci penso, mi viene ancora il cuore in gola! Io ho trionfato quella sera... Ma non significa nulla. *Mors tua vita mea*, si dice. Ma in lirica non è così. Dello spettacolo si fa parte tutti, e tutti si è nella morsa della tensione. Io sono molto fragile in questo. Ma tutta la serata è stata da dimenticare.

Si è detto, e forse non a torto, di una gazzarra premeditata...

Accade nel nostro mestiere e nei teatri di tutto il mondo. Bisogna metterlo nel conto.

Sta di fatto che anche le grandi stelle si offuscano...

Mi creda, i divi o presunti tali non sempre sono divini. Una volta lo erano i Corelli e Del Monaco, divi veri, autentici, là sul palcoscenico e non nei dischi, pompati, imposti, montati. Se fossi uno di loro non dormirei di notte al pensiero di deludere il pubblico. Grazie a Dio non mi sono mai sentito una star né mai lo sarò.

La musica come professione ovvero?

Maturare sentendo sempre di più le responsabilità e temendo sempre di più di camminare sull'acqua.

Delle nuove generazioni di cantanti cosa pensa?

Sono pieni di buona volontà. Molti giovani vengono a tro-

varmi, persino dall'America. Io dico loro: siate testardi, onesti e pronti al sacrificio, seguendo sempre e solo la vostra natura. Dentro ognuno di noi c'è tutto, non importa se si è letterati o contadini come sono io. L'armonia è dentro di noi. Bisogna trovarla e farla crescere.

Come si immagina tra qualche anno? Sempre trepidante?

Oh, sì. Più crescerà la carriera e più ne sarò preoccupato. Proprio in questi giorni mi sono comperato un appezzamento di terra, dalle parti di Monselice, verso Rovigo. Quando posso, vado su quei campi. E sento finalmente un po' di serenità.

Bonaldo Giaiotti

«L'Arena non è per tutti. Qui vali o non vali. Il buongiorno o la buonasera si vedono là, su quel palcoscenico.»

Gli alberi hanno una vita segreta, che si rivela solo a chi voglia conoscerla e sia pronto a salirvi. Se poi sono grandi querce, quelle che affondano le radici in terra e allungano i rami alti sino al cielo, nel salirvi bisogna avere grande attenzione e rispetto. Possono confonderci per le loro chiome e sembrare tutte eguali. E invece no, ognuna ha la sua antica storia e dà frutti sempre diversi.

Chissà perché, ho sempre rassomigliato il grande Bonaldo Giaiotti (classe 1932) a una salubre quercia, solida e rassicurante la sua presenza, forte come le roccia la corteccia, vitale la linfa, in ogni sua ruga un solco di saggezza.

Bonaldo dell'Arena è il più fedele artista, presente dal '63 e sino a oltre il Duemila. È un Ramfis nobilmente intenso, Raimondo, Zaccaria, Jacopo, Padre guardiano, Alvise, Banco e Timur. Anche Attila, nel 1985 (anno della nostra intervista) al debutto areniano sedendo nel titolo e mettendo a frutto tutte le sue antiche esperienze su quel palcoscenico insidiosissimo. Per la regia di Montaldo e la direzione di Santi, sono in scena con lui Chiara, Carroli e Luchetti.

La sua friulana professionalità, quella sua voce di basso possente oltre alla non comune naturalezza scenica, la vincono su tutto e tutti. E il buon Bonaldo sorprende ed entusiasma anche il critico più agguerrito e meno benevolente. Il suo è un Attila di gran peso e statura morale, un re vandalo che mantiene quel carattere di introversione che ne fa alla fine un ruolo positivo.

Trapassato dalla spada di Odabella, figlia del signore della



Bonaldo Giaiotto, Aida 2001.

distrutta Aquileia, prima vilipeso dal romano Ezio, alleato del tenorile Foresto, il re più feroce che le leggende ci tramandano assume con Gaiotti una dignità così rilevante da cancellare ogni annotazione risorgimentale dell'opera verdiana per farci amare di Attila l'umanità, che un velo di pietà ricopre.

Questa sua carriera, Gaiotti?

Ho debuttato nel '58 al Nuovo di Milano, già nel '59 ero a Cincinnati come Basilio nel *Barbiere* e nel '60 scritturato al Metropolitan esordendo come Zaccaria nel *Nabucco*. Sono rimasto a New York per 26 stagioni, in più di 500 recite e in 30 diversi ruoli. Ma sono stato anche a Londra, Parigi, Vienna, Barcellona, Tokio.

E l'Italia, l'Arena?

Dopo il soggiorno negli States ho ripreso una regolare attività in Italia, all'Arena, ma anche a Genova. Sto per debuttare alla Scala nella *Sonnambula*... Meglio tardi che mai, le pare?

Contento, Bonaldo, di questo suo Attila?

Che personaggio! Ci sono contrasti enormi fra l'Attila della storia e quello di Verdi, che lo nobilita, mettendolo su un piano superiore. Altro che flagello di Dio!

Un Attila incivilito, con una patina di saggezza. Lo sente un poco suo?

No, non mi assomiglia per niente. È questo il bello. Lui ha già avuto duecento mogli e trecento figli, eppure si innamora ancora. Se vuole, mi piace la sua dignità e la nobiltà che sa conservare. E il carisma, mi piace, con cui sa comandare.

Quanto alla sua cattiveria?

Ci sono tanti modi di essere cattivi, anche nella nostra vita quotidiana, nel mio lavoro, sotto il tavolo, con diplomazia, a suon di sorrisi e di pugnalate alla schiena. Se poi si è in guerra, non si guarda in faccia nessuno, stesse armi e stessi metodi.

Un ruolo comunque non facile e nemmeno particolarmente gratificante...

Un protagonista incompiuto che Verdi non ha ingigantito come avrebbe meritato.

Parla di Attila o di Bonaldo Giaiotti?

Attila, Attila, per carità! Io non ho mai sentito il bisogno di sentirmi un gigante.

Ci sono però numerosi ricorsi al più scolpito declamato, recitativi dalla espressività parlata bellissima, perfetti per la sua vocalità...

Sì, sì è bello, è tutto bello. Ma è come il Filippo del *Don Carlos* che non è protagonista, anche se lo diventa per intensità scenica e musicale.

Attila o Giaiotti?

Ah, ma lei insiste! Sa cos'è per me il protagonismo?

No, me lo dica?

Fare ogni sera di recita il mio dovere, dare sicurezza ai miei compagni di scena, seguire le indicazioni della regia al servizio della partitura. Ecco il mio protagonismo.

Un traguardo comunque questo Attila per lei?

Come altri raggiunti proprio qui in Arena dove non ho fatto solo Ramfis pur debuttando nel '63 con Serafin, ma anche *Nabucco, Forza, Simon Boccanegra, Gioconda, Macbeth* e cosa ancora...?

E Lucia, Turandot, Messa da Requiem... Vede che lo sappiamo?

Tutti ruoli rimasti marcati, non passati alla chetichella, come sarà questo Attila.

Oh, ecco che finalmente esce l'orgoglio di essere un cantante areniano. Ossia?

L'Arena non è per tutti. Qui non basta la pubblicità sui rotocalchi. Qui vali o non vali. Il buongiorno o la buonasera si vedono là, su quel palcoscenico.

Lei viene dalla gavetta. Molti i tram persi, gli appuntamenti mancati?

Qualcuno, e non perché non fossi stimato. Lei lo immagina perché?

Perché le ragioni della politica musicale inghiottono spesso quelle della musica.

Già. Diciamo per colpa di forze che fanno sentire il loro peso. Oh, se lo fanno sentire! Ma perché lamentarsi? Sono ancora qui. Questo conta.

Cosa pensa dei giovani virgulti che si affacciano al mestiere?

Oggi se un giovane non si realizza in pochi anni, si considera sconfitto. Non è così. Servono sacrifici, occorre mettere insieme un repertorio, crescere e maturare. Oggi si parte da divi, si raggiungono vertici immeritati, poi si piomba a terra e si svanisce.

Anche per certi giovani direttori d'orchestra è la stessa musica?

La medesima. Sono tutti Toscanini o Karajan! Qualcuno ha dato loro il potere, li hanno proclamati re, come tanti Attila, ma senza la sua forza.

Un Giajotti adirato?

Per carità. Si fa per parlare, per amore della musica e... perché lei è simpatico!

Ancora qualche sogno nel cassetto?

Cantare, senza traumi e in serenità. I miei sogni si avverano ogni sera di recita. Quel brav'uomo del mio Attila è felice così, e non chiede niente di più.



Gail Gilmore e José Carreras, Carmen 1984.

Gail Gilmore

*«Non è preferibile vivere da Carmen piuttosto che da Micaela?
Carmen è donna, libera dentro la sua anima.»*

Carmen appartiene a quel numero ristretto di opere che tollerano interpretazioni estremamente diverse. L'hanno cantata contralti scuri come la Klose e chiari come la Stignani, mezzosoprani irruenti come la Cossotto e delicati come Conchita Supervia, anche soprani drammatici come Ponselle e Pryce. Il modo di intendere il ruolo va dalla concezione torrida e sacrificale alla foga gitana, con la tragicità di una Maria Callas, con la "noia" della Berganza o con la mescolanza di stili di una Horne.

Quando tocca a lei, Gail Gilmore, interpretare Carmen in Arena nell'84 (dopo il debutto come Amneris) con tutta la sua bellezza di voce e l'autorevolezza della figura, si comprende come sia il fascino sensuale la prima qualità della più libera e stregonesca fra le figure del teatro lirico. È lei la rivelazione della stagione, nella messinscena firmata da Bolognini, direttore Santi a sostituire il rinunciatario Patanè.

La rivediamo al Filarmonico l'anno dopo inaugurare la Stagione in un'opera tutta al femminile come *Orfeo ed Euridice* di Gluck (accanto alla mai dimenticata Daniela Dessì, per la regia di Cobelli, quello sì da tutti dimenticato), un Orfeo nero dai connotati altrettanto fascinosi, un ruolo non certo *en travesti* per una voce quasi da contralto, vellutata e piena, ambigua in natura.

La ritroviamo in Arena nell'86, là nell'abituato dell'indovina, l'antro di Ulrica, prestare nella fortunata veste scenografica e registica di Pietro Zuffi del *Ballo in maschera* la sua

voce dallo scuro tenebrore e la sua figura misteriosa a quella maga un po' cialtrona dalle forti inflessioni gutturali, a metà tra l'animale da preda e braccato.

Sarà infine ancora Amneris nel '92, spegnendo così la sua stella luminosa nel cielo sopra l'Arena, ma non il suo percorso astrale nel firmamento lirico, producendosi in molti ruoli operistici e in numerosi concerti.

Nata nel '50 a Washington, cresciuta a New Orleans, eccezionale talento musicale, voce inconfondibile, accompagnata prima dalla fama di statuarina Kundry nel *Parsifal* di Richard Wagner alla Fenice al fianco di Carreras e quindi di Carmen areniana per eccellenza, Gail Gilmore vive la sua carriera sino a oggi tra spirituals, lieder e lezioni di canto soprattutto in Europa, in particolare in Germania dove pratica la sua arte (pochi lo sanno) anche facendo terapia musicale per giovani con disagio.

A noi piace ricordarla zingara, bella sigaraia, personaggio maledetto intriso di gioia di vivere. Averla a portata di fiato, credetemi, mozza il respiro! È dolce e aggressiva, sensuale, d'una sensualità forte, sprigionata con mirabile freschezza, con conturbante suggestività. È lei Carmen, *femme fatale* che seduce e sfida, istintivamente estroversa, la grinta del busto alto e fiero, il volto di altezzosa bellezza, lo sguardo di donna che scruta e ti fa docile, la giovinezza neghittosa, sonnecchiante e beffarda.

È lei che canta: «Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!»

Come si sente nei panni della sigaraia?

Quali panni? Io sono Carmen, mi sento Carmen, non ho bisogno di indossarne il ruolo. Carmen sa quello che vuole e non vuole solo sesso. Carmen è donna.

È anzi tante donne. Nel primo atto è una vera e propria tombeuse à hommes alla Rita Hayworth...

Lei esce dalla fabbrica stanca, per fare la pausa. Lei non si interessa agli uomini che sono lì, gli ufficiali. Non le interessa la forza, il potere. È solo stanca del lavoro.

Nel secondo atto dice il suo ta-ra-ta-ta tra bizzze e marameo da bambina...

Intende solo far vedere il suo potere di donna, la sua indifferenza al mondo.

Nel terzo si perde in un gorgo di nostalgia belcantistica...

Vuole uscire dalla gabbia che si è costruita, uscire e avere la sua libertà. E vede già la sua fine, la sua morte.

Nel quarto atto...

Il mio preferito, Carmen cantante e non più attrice, sino a quando mi ammazzano!

Volubile in amore, Carmen se la fa con Escamillo dopo aver strapazzato Don José...

Ma quale amore! Escamillo è un mezzo per uscire dalla relazione con Don José, con cui ha capito che non può esserci dialogo. Carmen sa ciò che vuole, al punto che alla fine accetta di morire per ritrovare se stessa e la sua libertà. Così farei anch'io.

Si definisca come cantante. Quali le sue qualità vocali?

Sono un mezzosoprano drammatico dal colore rotondo e molto scuro.

E le qualità recitative, quei gesti di mani e passi così efficaci a muovere gli affetti, come si diceva un tempo per i cantanti lirici?

Il palcoscenico non è una sala da concerto. Un cantante deve saper recitare. Dando sfogo al proprio corpo teatralmente migliora anche la voce. In Arena poi non è possibile stare immobili e cantare a gambe aperte! Eppure molti lo fanno.

Quanto alla tensione, i contrattempi fastidiosi, la pioggia, i pochi giorni di prova?

Se si sta bene non esiste tensione. Quanto ai giorni di prova, per me sono anche troppi. La pioggia? Dispiace per il pubblico, ma io canto lo stesso, anche col diluvio.

Del lavorare in Italia cosa pensa? Le piace il nostro ambiente?

In Italia si lavora con cuore e creatività, magari improvvisando, ma col cuore. In Germania, dove vivo e lavoro spesso, tutto è computerizzato, c'è solo testa. Qua da voi lavorare è eccitante, entusiasmante. C'è amore per la voce, rispetto per gli autori. In Germania conta solo il regista e le sue speri-

mentazioni... Si vede *Aida* con gli spaghetti e champagne in scena o il *Ballo* in chiave psicanalitica. Bah!

Gail Gilmore si sente un po' diva?

Troppo faticoso. Meglio camminare per strada in jeans e maglietta. Non le pare?

Ha un suo modello di cantante?

Ho sempre adorato la Leontyne Price, per me una dea. Ma l'imitazione non è mai una scuola. Meglio essere se stessi. Invece che specchiarsi è meglio inseguirsi e trovarsi.

Il dominio di sé è un'arte ben sottile da apprendere...

Viviamo per questo, no, per imparare a conoscerci sempre meglio.

Gail Gilmore è la Carmen dello slancio orgiastico dell'habanera o la Carmen triste?

L'una e l'altra, e nessuna delle due. Come Carmen, sono donna in ogni fibra. Ha dei dubbi?

È Carmen che sceglie e asseconda i richiami d'amore...

Anche in ciò siamo eguali. Se ci si innamora di me, si deve stare molto attenti e alle mie regole.

Carmen vive sino alla fine il rischio dell'avventura...

E non è preferibile vivere da Carmen piuttosto che da Micaela? Carmen è donna, non una povera donna come Micaela. Ed è libera dentro, dentro nella sua anima.

Nel concetto di libertà è insita, come risvolto, la solitudine. Non è un caso che una delle Carmen più intense fu quella della Callas...

Povera Maria! Sì, la solitudine è forse l'unico prezzo che si rischia di pagare alla libertà. Ma non vale forse la pena di rischiare?

Che realtà ritrovata è per lei la vita?

Una autostrada da percorrere con la mia Ferrari, di corsa e senza temere di premere sull'acceleratore, capelli al vento, sempre in maglietta e jeans, come mi vede adesso.

Ci si può anche far male...

Le ripeto, vale sempre la pena di rischiare.

Il mondo è simile alle donne, diceva un grande poeta, il Leopardi: con verecondia e riserbo dal mondo non si ottiene nulla...

Non conosco quel Leopardi, ma sono d'accordo con quei suoi versi. Io so che la mia forza di volontà non conosce ostacoli e non so proprio cosa vogliano dire verecondia e rispetto. Che sia questione di questo mio italiano ancora incerto?



Rajna Kabaivanska, Madama Butterfly 1983.

Rajna Kabaivanska

«Sono una donna normale, una donna che canta.»

Estate 1991, serata di antigenerale in Arena di *Madama Butterfly*. Al cancello degli artisti, il 57, il ligio custode, come da precetto, chiede i “pass” che permettono l’entrata di comparse, artisti, raccomandati e curiosi che là si affollano come in un imbuto. Una signora è in attesa, l’ira congelata nella furezza del busto irrigidito. «Mi spiace, se non ha il pass...» «Guardi che se non entro, l’opera non si fa!» «Ma lei chi è, scusi?» «Io sono Butterfly!», la voce ferma. «Se non ha il permesso scritto, mi spiace, non posso farla entrare.» «Giovannotto, sa che cosa le dico? Madama Butterfly se ne va!»

E la grande Rajna Kabaivanska se ne torna al suo hotel, mentre il solerte portinaio torna a fare il suo dovere. Ero lì, ho seguito la scena con sconcerto. Con le scuse della direzione, il soprano tornerà in Arena molto più tardi rientrando dal 57! Ricordandole l’episodio durante il nostro incontro rimandato al giorno dopo, così lo commenterà: «Ai tempi del Sovrintendente Cappelli, una stretta di mano e si firmava un contratto!»

Rajna Kabaivanska, soprano bulgaro che ha fatto dell’Italia la patria, donna che seduce per la sua classe, è una delle cantanti liriche più importanti dei nostri tempi. Si diploma a Sofia e nel ’57 debutta all’Opera Nazionale Bulgara in *Eugenio Oneghin* di Ciaikovskij. Studia canto in Italia e si stabilisce a Modena dove ancora vive. Il suo debutto alla Scala nel ’61 segna l’inizio di una splendida carriera sui palcoscenici dei grandi teatri e sale di concerti del mondo.

Dotata di un timbro di una qualità rara e sostenuta da una tecnica infallibile, attenta allo stile di ogni compositore, in-

interpreta i ruoli di un repertorio che colpisce per la sua ampiezza, dal Settecento all'oggi. Da incorniciare le sue interpretazioni di Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Manon, Tosca e Butterfly.

Artista completa per tecnica (quei pianissimo!), famosa per Mimi, Tosca, Manon e Butterfly, Kabaivanska – primadonna lontana da mondanità e capricci – ha amato scoprire nuove vocalità tramite partiture difficili e poco conosciute (ricordiamo *Fausta* di Donizetti). Da vera cantante-attrice, riesplorando il melodramma, ha fatto intendere cosa significhi essere interprete lirico. Per anni ha avuto una collaborazione con Luca Ronconi il quale, nel catalogo dei suoi spettacoli, inserisce ai primi posti *Capriccio*, *Affaire Makropoulos* e *Turn of the Screw* realizzati con lei. Impressionante nell'opera di Britten, cantata in inglese, quella sua inflessibile istitutrice, monumento vittoriano di puritana severità. Dirà il regista: «Rajna ha una forza interpretativa impressionante.»

Kabaivanska calca le scene fino ai primi anni del XXI secolo, dedicandosi poi all'insegnamento presso l'Accademia di musica chigiana. Nel 2015 debutta nella prosa, per gioco e amicizia verso il regista Canessa, nella *pièce* di Wilder *Villa Rabhani* interpretando il maggiordomo muto Alviero.

In Arena è Manon con Domingo nel '70, Madama Butterfly con Nucci nel '78 (l'opera è presente per la prima volta nell'anfiteatro); è protagonista di *Bohème* nell'82 ed è ancora Butterfly nell'83. Varie le sue presenze al Teatro Filarmonico: nel '79 *Adriana Lecouvreur*, *Francesca da Rimini* nell'80, nuovamente Adriana nell'89 e Butterfly.

Nel '97 si congeda dall'Arena con Cio-Cio-San nell'allestimento curato in regia, scene e costumi da Beni Montresor, sul podio Angelo Campori, in scena Keith Olsen, Francesca Franci e Giorgio Zancanaro. L'opera è uno dei più alti momenti musicali della fantasia drammatica di Puccini, attinge dilatazioni da tragedia conservando una cert'aura di fiaba. La progressione drammaturgica procede tutta all'interno della protagonista, la quindicenne farfalla che in Rajna Kabaivanska trova un'insuperata interprete, travol-

gente e commovente nel suo *pathos* trepido, dolente e disperato.

L'orologio nella hall dell'albergo segna le undici e puntualissima Rajna Kabaivanska mi viene incontro, le labbra già atteggiate al sorriso, lo sguardo indagatore. Mentre ci si accomoda e le domande si susseguono, osservo i suoi gesti rivelatori, l'eleganza naturale, la gentilezza del portamento, lo scrupolo nell'ascoltare, la discrezione nel meditare le parole, la delicatezza nel voler fissare concetti e riflessioni, la schiettezza e la sottile ironia, quella che le permette di sollevarsi infinitamente su tutto ciò che è comunque limitato, perfino sulla propria arte.

Signora, ancora Butterfly! Ha poi capito quale sia il suo dramma?

Lo strazio di una innamorata delusa e di una madre che lascia il figlio. Ancora Butterfly, sì, dramma di sempre per molte donne. Anche oggi si soffre per amore, senza giungere a fare "hara-kiri".

Come realizzare il mutare del personaggio, dalla sposa bambina del prim'atto alla figura tragica del finale?

È un arco di tempo largo, una parabola. La gèisha finisce col diventare una madre col cuore a pezzi. Puccini ci guida in tutto questo percorso, basta seguirlo.

Quale spessore teatrale è presente e pesa in quella musica?

Puccini è un genio del teatro, il vero unico regista di tutte le sue opere.

Alcuni registi interpretano a loro modo il personaggio. Ricorda Ken Russell? Di Butterfly fece una prostituta...

Ho visto quell'edizione a Spoleto. Russell fece un suo spettacolo e, per illustrarlo, ha usato la musica di Puccini. Davvero un gran lusso!

Sono questi dei veri tradimenti? Come li giudica lei?

Delitti, dica pure delitti. Una strage legalizzata. Pensi che un grande critico ha scritto che quella fine Butterfly se la meritava! Si rende conto?

Per lei recitare Butterfly cosa significa?

Trovarne la verità, viverla anche nei pensieri, usando voce, gesti, cervello e cuore.

L'etichetta di "pucciniana" non le dispiace?

Mi onora e lusinga. Come cantante e attrice, Puccini mi ha dato grandi soddisfazioni. È lui l'ultimo autore del vero melodramma.

Signora Kabaivanska, lei si sente una privilegiata?

In un mondo così triste e grigio, avere a che fare con la musica è un privilegio.

Usa parlare con rispetto di colleghi e lavoro. Ma cosa non sopporta del mondo lirico?

Lottizzazioni, clientele, invidie, la mancanza di rispetto. Lei lo ha visto, no? Nemmeno mi riconoscono se vado alle prove! Ai tempi di Carlo Alberto Cappelli bastava una stretta di mano per firmare un contratto. Ed era solido come la roccia.

Lei può dirsi incontaminata?

Non ho mai cercato "incontri fortunati" con maestri e registi, né appoggi discografici. La mia carriera è fatta a furor di pubblico.

Anni fa lamentò di pagare troppe tasse in Italia...

Mi lamentai, ma sono rimasta qui. Certi miei colleghi da tempo risiedono a Montecarlo!

Dice di amare la vita più della musica. Sa anche viverla, questa sua vita?

Oh, sì. Riesco a essere una donna normale, una donna che canta, non la cantante con la sciarpa sulla bocca che due giorni prima della recita neppure parla.

Cos'è dunque per lei essere una primadonna?

Non certo essere la diva con cagnolino, segretario e parrucchiere al seguito. La mia vita è semplice, il mio matrimonio normale. So però di avere una forza non comune in scena, dove mi trasformo in diva. Il melodramma ha bisogno di forti personalità.

Il suo essere attrice, come lo intende?

Considero l'opera per quello che è, teatro, e cerco non solo col canto di dipingere appieno il personaggio. La voce è solo uno dei nostri strumenti espressivi.

Si ritiene una persona saggia? Ha una sua filosofia di vita?

Saggia sì, quel tanto che basta per non rimanere delusa. Vado per la mia strada e chiedo di essere accettata per quello che sono, non per come posso sembrare.

La sua è la limpidezza delle persone sicure o la sicurezza delle persone semplici?

Il palcoscenico è un riflettore puntato sull'artista. Là sopra si è soli, anche se circondati da armigeri o cortigiani. Là non si bleffa né si bara. Se anche nella vita si barasse di meno...



Vincenzo La Scola e Daniela Dessì, Tosca 1998.

Vincenzo La Scola

«Sono rimasto me stesso, una conquista non facile in un mondo dove i pericoli sono a ogni passo.»

Il suo sembra un tragico finale d'opera, di quelli in cui il tenore muore dopo averci fatto lacrimare tra passioni e sventure. Un finale quasi ineluttabile, quella morte in scena. La sua, l'ultima volta in Arena nel '98, fu da Cavaradossi in *Tosca*, dopo che Mario si avvia al supplizio e cade davanti al plotone d'esecuzione, suscitando l'ammirazione di Floria Tosca, nascosta a osservare la scena credendola finta. Ebbene, Vincenzo La Scola muore così, sulla scena, nel 2011 e a soli 53 anni, stroncato da un infarto mentre si trova in Turchia per una masterclass.

Carriera brillantissima, del tenore La Scola ricopre tutti i ruoli. Il primo è quello di Ernesto nel *Don Pasquale* di Donizetti, al suo debutto nell'83 a Parma. Due anni dopo inizia una carriera che sarà internazionale (nell'88, appena trentenne, è già nel tempio della lirica, alla Scala, con *Elisir d'amore*). Da quel momento sale sul tetto del mondo, incide diretto da Muti, partecipa alle *tournées* della Scala, lo chiama Menotti per il Festival dei due Mondi, Zubin Mehta lo dirige al Maggio fiorentino, Claudio Abbado lo vuole per la produzione di *Simon Boccanegra*. Diventa un divo al Metropolitan, è popolarissimo in Giappone.

Il cantante palermitano, divenuto beniamino del pubblico, in Arena debutta nell'88 (dopo aver interpretato al Filarmónico *L'amico Fritz* nell'85) per festeggiare José Carreras. Torna sul palco areniano nel '92 in *Bohème*, in *Traviata* nel '93 e nella *Messa da Requiem* nel '97. Quindi in *Tosca* accanto a Dessì e Carroli, regista Montaldo.

Molti i ricordi e le interviste che si rincorrono, sin da quando, dopo aver vinto il concorso di Busseto guidato da Bergonzi, il ventottenne ragazzone palermitano, già assai promettente nel panorama lirico italiano, esplode al Filarmonico nell'opera di Mascagni, la voce dall'esteso arco lirico. È la vera rivelazione di quell'edizione.

Eccolo nel '93, al suo esordio areniano in un'opera, interpretare Alfredo, personaggio che per vivere abbisogna di piglio tenorile, voce vigorosa e disinvoltura scenica. «Uno – ci dice – che non ha spinte emotive se non nel terzo atto quando c'è la scena dell'invettiva e quindi deve mostrare tutta la grinta che possiede. Ma io sono siciliano e su questo fronte non esiste problema.»

Ecco *Tosca*, nel '98, Oren, Montaldo e Ricceri al servizio di Puccini e di Daniela Dessì, Silvano Carroli e Vincenzo La Scola, direttore Campori, maestro del coro Tasso. La Scola definisce quella sua esperienza «esaltante». È l'anno in cui, a seguito di decreto legislativo, l'Ente lirico si trasforma in Fondazione di diritto privato dando vita alla Fondazione Arena di Verona.

Avviciniamo Vincenzo per l'ennesima nostra intervista. Subito riconosciamo la sua gaiezza affabile e la gioia del vivere, quella per cui se le montagne sono avvolte nelle nubi, per superarle si immaginano, attraverso i tenui vapori azzurrini di quella che domani sarà una splendida giornata di sole.

Problemi?

Come ad ogni prima che si rispetti, in Arena come in tutti i teatri del mondo. Ma ci pensi? Sono già passati dieci anni dal mio debutto areniano. Sembra ieri, io in mezzo a quei mostri sacri per festeggiare Carreras. Mi sentivo piccolo piccolo e temevo che non mi si udisse. Poi, d'improvviso, la paura è passata e mi è venuta la voglia di cantare, di esibirmi e di farmi applaudire.

Hai imparato a conoscerla questa tua voce?

Non basta una vita, non basta una carriera per imparare a conoscere i misteri di questo nostro strumento. Lo dimostra-

no quei grandi del passato che, anche in tarda età, studiavano ancora per andare alla ricerca di nuovi traguardi. La tecnica è sempre un percorso di conoscenza.

Ieri si scriveva: Questo tenore dalla vocalità prorompente...

Sempre un po' Turiddu! Vedi, la so anch'io a memoria. La mia voce è da tenore lirico acuto, tipicamente italiana, siciliana anzi, mediterranea.

La qualità principale?

La tranquillità nell'acuto che mi avvantaggia rispetto a molti concorrenti e in un certo repertorio meno battuto.

Ricordi il primo insegnante?

Chi mi ha dato l'impronta è stato Arrigo Pola. Poi è venuto Bergonzi. Le sue erano lezioni di vita, e lui era un esempio di serietà e rettitudine.

Bergonzi seppe dire di no a Karajan che gli chiedeva di cantare Pagliacci...

Eccolo l'esempio. La gente si accorge quando canti e tu per primo non sei convinto.

Esistono oggi palestre in cui un giovane possa anche sbagliare?

Il problema è un altro. A molti giovani manca il coraggio di dire no. Si giunge troppo presto al successo, lusingati dai ruoli. Poi si sparisce in pochi anni e non ti si vede più.

Finalmente frequenti anche il mondo discografico...

Un mondo difficile da penetrare, abitato ancora assiduamente e in condominio dai grandi per davvero, Domingo e Pavarotti.

I tuoi rapporti con la musica contemporanea, dopo l'esperienza con Battiato?

Quella sua *Genesi*, che esperienza meravigliosa! Ma con la musica contemporanea bisogna andare cauti. Spesso tratta la voce come uno strumento da utilizzare nel modo peggiore.

Modelli davanti?

Molti, Caruso per primo, un dio assoluto. Poi viene Di Stefano per quel suo modo di "parlare" e infine Pavarotti, una voce che può cantare tutto.

Perché questo tuo successo?

Sono rimasto me stesso, una conquista non facile in un mondo dove i pericoli sono ad ogni passo, soprattutto per

giovani che come me sono comunque guardati con sospetto e diffidenza.

l'traguardi davanti?

Tappe non traguardi. La vita è sempre una sorpresa. Lasciamo fare a lei.

Adesso ti aspetta Cavaradossi...

E dovrò anche morire sulla scena!

Luis Lima

«Non ho mai pensato alla carriera come a una montagna da scalare.»

Sotto il gran padiglione del cielo stellato dell'Arena fa la sua comparsa e come una meteora se ne fugge Luis Lima, tenore argentino dai notevoli mezzi vocali. Debutta non proprio felicemente nel '78 come Pinkerton nella *Madama* della Kabaivanska per la regia, scene e costumi di Beni Montresor; torna nell'85 nel concertone dei big e si congeda nell'86, anno cui risale il verdiano *Ballo in maschera* nella fortunata veste scenografica e registica di Pietro Zuffi, indimenticata ancora oggi per il suo geniale colpo di teatro dell'ultimo atto, cui prestano la voce Silvano Carroli, Maria Chiara e Alida Ferrarini, con la direzione di Gustav Kuhn.

Ancora giovane, Lima annuncia il suo ritiro nel 2001, sembra per stress più che per usura, pensandosi troppo vecchio per un repertorio romantico che intanto lo vede protagonista sulle scene più prestigiose. Sostiene: «Non mi manca l'energia fisica per continuare, ma non mi sembra proprio il caso!» Apprezzabile, non vi pare? Non è peggio abdicare a un principio che a un trono di sabbia?

Lo ricordiamo bene Luis Lima trionfare in Arena nel concertone voluto da Renzo Giacchieri, sovrintendente dell'Ente Lirico veronese, che affianca, quale bella novità, i concerti vocali ai tradizionali spettacoli d'opera, balletto e concerto: un'occasione per avere in Arena gruppi di cantanti famosi, in questo evento lo spagnolo, con Caballè, Carreras, Pons e Lima, con l'orchestra nazionale diretta da Jesus Lopez-Cobos.

Ritroviamo Luis Lima, alla sua ultima apparizione areniana, nel *Ballo*, opera in cui Verdi, piuttosto restio ad accettare il



Luis Lima, Madama Butterfly 1978.

ruolo del tenore romantico, si lascia andare e concede a questa voce un personaggio variegato, generoso, leale, brillante, spiritoso, coraggioso, appassionato, ma anche imprevedente e sventato. Come in fondo il vero tenore romantico deve essere, per consentire al baritono di spingerlo alla rovina.

Nel *Ballo* di Zuffi l'amoroso Riccardo, dal fare svelto, alla francese, come dice il Maestro in una sua lettera, personaggio affascinante e complesso in cui convivono passionalità e nobiltà d'animo, è interpretato da Luis Lima con stile appropriato, voce potente ed educata, timbro pastoso e fraseggio generoso.

Trentesette anni, uomo delle caverne dalla naturale ansietà selvaggia, come ama definirsi, due matrimoni alle spalle e tanto nuotare controcorrente per via d'un sano e congenito ribellismo, nato a Cordoba, dove ancora risiede, il cantante lirico argentino di più rilevanza internazionale della sua generazione, Luis Lima è come il suo tango, l'intimità più segreta tra qualche strappo di grido, quel qualcosa di misterioso che siamo stati e che forse avremmo potuto essere, come dice Borges.

Come giudica questa edizione del Ballo di Pietro Zuffi?

Fantastica, considerando non solo la bellezza delle scene, ma, ciò che più conta, la praticità e il modo in cui il disegno scenografico collabora con la proiezione della voce.

Il suo rapporto con quest'opera?

Ho fatto due nuove produzioni. Quella di Francoforte, moderna e intelligente, è stata per questo contestata. Il pubblico e la critica talvolta sembrano non capire. Peccato.

Lei ha fatto anche il Ballo dei fischi all'Opera di Roma...

La mia seconda produzione, appunto, da dimenticare, per l'ambiente di generale contestazione aprioristica. A tutti sono saltati i nervi, anche al mio Riccardo.

Parte complessa, con problemi vocali e interpretativi, che pretende ardimento...

Oh, quello non manca. Il ruolo, tra i verdiani, è tra i più plausibili e teatrali. Sul palco io devo soprattutto sentirmi credibile. Il canto poi è molto espressivo, come mi piace.

Più a suo agio nell'implorazione amorosa o nella patetica aria del commiato?

Tutto è bello in Riccardo, la malinconia, il brio del ritmo. C'è in lui uno spirito scherzoso, che si accende alla più piccola fiamma e che affonda nella tristezza più profonda. Se ci penso, mi assomiglia Riccardo.

Gli ultimi quarant'anni hanno offerto pochi tenori all'altezza del ruolo, l'irruento Tucker, l'innamorato Pavarotti, l'immalinconito Bergonzi. Il suo Riccardo?

Credo di possedere, in piccola quantità, la bellezza vocale di Pavarotti, la qualità del legato di Bergonzi, la potenza di Tucker. Me lo lasci dire! La mia caratteristica? La teatralità. Mi reputo un attore che canta più che un cantante che recita. *Quando ha deciso di fare il cantante lirico?*

Non credo sia mai stata una decisione. Ero un ragazzo irresponsabile, un turista all'università, un figlio di papà capriccioso. Sentii una sera proprio Tucker in *Gioconda* e mi impressionò. Avevo solo diciassette anni e decisi di cantare.

Gli incontri decisivi?

Il mio maestro di Buenos Aires, Carlos Guichandut, e poi Kraus, la Cigna e Bechi con cui ho studiato, Carlos Caballé. Per merito loro mi sono scoperto un vero cantante.

Si sente oggi all'apice della carriera?

Non ho mai pensato alla carriera come a una montagna da scalare.

Il cantante dovrebbe trattare se stesso come un atleta, vita morigerata e riposo. Lima, lei è arrivato a Verona affaticato e stressato. Perché?

Una fastidiosa influenza mi ha procurato problemi muscolari alle corde vocali. È tutto.

Un buon cantante dovrebbe sempre essere all'altezza del cachet che chiede...

Già avevo cancellato alcune recite a Napoli per andare al Metropolitan... Avessi cancellato anche Verona, con l'Italia avevo chiuso.

Forse i troppi impegni...

Lo so, il jet e le troppe recite rischiano di rovinarti, e non solo nel prestigio.

E difatti, la voce di quasi tutti voi divi si accorcia e logora prematuramente, il timbro diventa secco, la duttilità del suono solo un ricordo, l'acuto strozzato...

Piano, piano. Io non sono e non sarò mai un divo! Anzi, le assicuro che, quando sarà l'ora, la smetterò con la lirica e me ne tornerò nella mia Cordoba, ai piedi di una catena montuosa, Sierras Chicas, sulle rive del fiume Primero. E se penserò a Riccardo, non sarà certo per nostalgia.



Daniela Longhi, La Traviata 1993.

Daniela Longhi

«*La mia Violetta? Una donna testarda e orgogliosa, come me.*»

Veronese è il soprano Daniela Longhi, lunga gavetta, tanto studio e applicazione, la giusta ambizione per avere un posto al sole e la battaglia al fine vinta. Non facile la battaglia nel mondo della lirica negli anni dagli Ottanta al Duemila, con una sorta di eccesso di offerta divistica, un calo del numero medio di spettatori per rappresentazione che ha nell'Arena il suo contraltare positivo, ma che alcuni segnali dicono convenga tenere monitorato.

Grazie a perseveranza e caparbia, Daniela vince la sua sfida, resasi conto che la via più breve non è sempre la più diritta, bensì quella in cui i venti favorevoli gonfiano le vele. Quanto al talento, sa bene come senza tecnica non sia altro che un abitino da indossare con riguardo, e quindi inutilizzabile. Da qui gli anni di studio, le tante esperienze da investire nel futuro, le conquiste conseguite con onore sul campo.

Le è accanto, prima come fedele compagno e quindi come fidato maestro, Armando Tasso, per anni direttore tra i più amati del Coro areniano, con Tullio Boni e Aldo Danieli (assolutamente da ricordare).

La critica loderà in Longhi l'interprete di *Tosca*, *Aida*, *Thaïs*, *Anna Bolena*, *Trovatore*, *La forza del destino*, *Traviata*, il suo temperamento drammatico, la linea vocale morbida e rotonda, la voce pura ed espressiva, la linea del belcanto, il timbro rotondo e robusto, l'accento drammatico e quei piannissimo.

In Arena è nell'87 Violetta Valery a fianco di Bonisolli, Liù e Micaela a fianco di Bumbry, Mimì; interpreta *Trovatore* al Filarmonico e ancora *Traviata* nel '93 in Arena diretta da

Kuhn; canta *Aida* nel Galà Domingo; nel '96 esegue la *Messa da Requiem* di Verdi al Filarmonico dove ritorna come Alice nel *Falstaff* con Bruson.

All'Arena è *Aida* in numerose recite, diretta da Oren, nell'edizione De Bosio, in quella di Pizzi. Nel 2002 debutta al Filarmonico come Amelia in *Un ballo in Maschera*.

A noi piace qui ricordarne la trepidante emozione alla vigilia del debutto areniano in *Traviata* nel 1987 quando Daniela Longhi interpreta la *Dame aux camélias* accanto a Bonisolli e Zancanaro, per la regia di De Bosio e la direzione di Ralf Weikert, una nuova produzione che richiama al botteghino un grande numero di prenotazioni e che inaugura il 65° Festival Opera-Balletto dell'Arena di Verona, come allora si chiamava.

Violetta è dell'opera la protagonista assoluta, tutti gli altri personaggi hanno rilievo solo quando entrano nella sua sfera vitale. È ruolo che richiede agilità, espressione lirica e intensità drammatica, doti difficilmente conciliabili in una interprete che non sia la Callas. Memorabili Violette sono state Tebaldi, Muzio, Scotto, Oliviero, Caballé. A cimentarsi con l'ombra della divina Maria sono proprio in quegli anni un'altra veronese, la Gasdia, e la rivelazione Izzo D'Amico.

Ora c'è lei, Daniela Longhi, già rivelatasi con successo nell'opera verdiana allestita da Franca Valeri al Nazionale di Milano e in altre edizioni.

Emozionata di una emozione... diversa?

Quella che solo l'Arena sa procurare a un cantante, figurarsi a una veronese! Ma, debbo dire, sento dentro anche una grande gioia. Dopo tutto è un ruolo già fatto.

E anche applaudito, e salutato con belle parole dalla critica...

Proprio per questo ho tanti fucili puntati, vero? Le dirò, ringrazio la critica, ma temo molto di più il giudizio del pubblico areniano e... quello di Verdi!

Le qualità vocali che si riconosce?

Musicalità, costanza nello studio, lucidità sul palcoscenico. *Perché la lirica? Come vi giunge?*

Solita trafila, studio del pianoforte per imposizione paterna, successiva frequenza del Conservatorio, i concorsi vinti, una maestra stupenda come Maria Minetto, nessuna velleità iniziale e poi la febbre che sale sino al debutto proprio con *Traviata*.

Un test assoluto per ogni interprete...

Un test terribile. Violetta ha bisogno di voce e di generosità. Ancor più in Arena.

Pare manchino oggi i soprani in grado di dominare senza squilibri le agilità belcantistiche del primo atto e le effusioni liriche degli altri tre...

Violetta, in effetti, non ha un solo momento di riposo. È un ruolone, che richiede una padronanza tecnica assoluta, una carica drammatica notevolissima. Bisogna sapersi gestire lungo tutta l'opera, partendo da un primo atto stressante, con sopracuti e agilità. Poi si diventa più lirici e drammatici, anche sotto il profilo interpretativo.

La sua Violetta?

La mia Violetta? Soprattutto una donna sola, testarda e orgogliosa, che conosce i suoi limiti e anche le sue certezze. Così come sono io.

Insomma, una Violetta spudoratamente sentimentale. E il leggendario "Amami Alfredo"?

Va cantato col cuore, con tutto il cuore... tenendo d'occhio il maestro.

E quel sopracuto alla fine del primo atto?

Lo farò. È l'unica vera nota che ho!

L'attrice Daniela Longhi?

Crede nella semplicità e nella verità scenica. E pensi, l'ho imparato in Arena come artista del Coro, una esperienza stupenda.

Ama sempre lo studio?

È il momento in cui si costruisce con la voce il personaggio. Non lo sento affatto un sacrificio, ma una gioia.

Il sogno nel cassetto?

Fare Norma, ma solo quando sarò pronta, tra qualche anno. E io mantengo sempre le promesse.

Intanto, ci apprestiamo a vedere e sentire in Arena una Violet-

ta con tutte le note scritte da Verdi, senza crinoline, risatine e singulti di troppo?

No, no, anche con i singulti, se mi sentirò di farli. Glielo ripeto, mi assomiglia Violetta, nel suo carattere, nella sua anima romantica e nel suo spirito di sacrificio.

Veriano Luchetti

«Quei cambi di scena! Ma come si può? Dov'è finito il rispetto per il pubblico che paga?»

Con mestizia ricordo Veriano Luchetti, scomparso nel 2012 all'età di 73 anni, un amico, prima del grande tenore. Con lui, etrusco di Tuscania dal petto rigonfio, e con la amabile compagna, il soprano lirico Mietta Sighele, trentina di Rovereto dal profumo commisto di ribelle innocenza e di simpatico pavoneggiamento (insieme in tante *Bohème*, *Butterfly* e *Carmen*), abbiamo tessuto anni di amicizia e di conversazioni, quante le loro stagioni areniane, per Veriano iniziate nel '77 e concluse nel '90.

È stato tenore capace di dare al canto momenti intensissimi di grande levatura, vibrante, dall'appassionato cantabile, dai perfetti passaggi, la bellezza del fraseggio in tutti i registri, per anni in stato di grazia, che si esaltava con la scrittura del primo Verdi.

Si afferma con *Africana* di Meyerbeer, diretto da Muti nel '71 a Firenze e divenendone per anni il tenore prediletto. Deve vedersela con i Pavarotti, Domingo, Carreras, Aragall, Kraus, Giacomini, Cecchele... ma è di quella schiera, e i suoi *Macbeth* e *Simon Boccanegra* alla Scala per l'edizione Abbado-Strehler fanno storia. Molto vasto il suo repertorio, da Spuntini a Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini, Bizet, Gounod e Berlioz.

Luchetti rappresenta l'Italia nei teatri di tutto il mondo, raccogliendo ogni volta il plauso unanime della critica e del pubblico. Ritiratosi dalle scene, si dedica con passione all'insegnamento del canto e alla diffusione della cultura musicale, diventando colonna portante di incontri internazionali



Veriano Lucchetti e Grace Bumbry, Carmen 1990.

organizzati a Riva del Garda, vetrina di primo piano per i talenti emergenti della lirica provenienti da tutto il mondo.

All'Arena esordisce in *Romeo e Giulietta* nel '77, torna come Don Alvaro, Faust, Don José e in *Messa da Requiem* (diretto da Muti), Oronte, Foresto, ancora nella *Messa*, Pinkerton con Sighele protagonista. L'ultima apparizione è nel '90 come Don José.

Se sa sul palcoscenico tenere in termini accettabili la sua espansione di tenore appassionato, all'italiana, capace di acuti vibranti e di pronuncia ben spiccata, con quel suo bel calore di timbro, conversando di lirica, di connessi e affini, Veriano si lascia invece trascinare dall'impeto con ardita gagliardia e malcelata destrezza, pressato da Mietta che, dolce guerriera, non lo perde di vista, tanto più se si è seduti al bar davanti all'Arena e sul far della sera, mentre la fila per entrarvi si contorce e piano piano si scioglie.

Parliamo di questa Carmen?

Pensa, quando da ragazzino debuttai a Spoleto con *Fedora* nel '63, a un giornalista che mi chiedeva quale opera più amassi risposi *Carmen*. Per dire quanto io sia legato a quest'opera di Bizet e a quel dragone di Don José.

Innamorato respinto dalla bella sigaraia e attratto dalla sua orbita incandescente. Tu come lo senti, come lo vivi?

È un modesto soldato, che si dibatte in un mondo dove tutti sono più sicuri e forti, un carattere d'uomo semplice che una fatalità trascina fuori dalla legge. Un debole.

Ruolo mediterraneo, nel quale si sono imposti ispanici come Domingo e Carreras...

Ma anche i nostri Gigli, Masini, Di Stefano, Del Monaco e Corelli.

Hai debuttato il ruolo proprio in Arena nell'80, con Mietta Sighele quale Micaela, protagonista Viorica Cortez per la regia di Riber e la direzione di Plácido Domingo...

E l'ho quindi interpretato a Firenze, Macerata, Torino e due anni fa al Metropolitan, con Marilyn Horne protagonista e la direzione di Plácido Domingo, una edizione diver-

tentissima, senza problemi, quasi una recita tra amici, ma di grande qualità.

Problemi in Arena li hai incontrati quest'anno, regista Karpò?

Quei cambi di scena! Ma come si può? Dov'è finito il rispetto per il pubblico che paga? Ci si parla tutti addosso, addetti ai lavori e critici, si contano i miliardi di incasso, ci si compiace, e ci si dimentica di rispettare il pubblico. Ma non è uno dei Comandamenti, rispettare il prossimo tuo?

Quanto a voi cantanti?

Hai presenti le scene e i costumi di Berrocal? Non ti dico la fatica, arrampicarsi lassù, fare chilometri per arrivarci, con quei costumi di lana... Una corsa crudele, inumana.

Veniamo al tuo Don José, a quella personalità complessa, alla sua umanità...

E alla sua insostituibile funzione drammaturgica. In fondo è un personaggio simpatico. Guarda quante gliene combina Carmen! È un uomo onesto che crede nell'amore eterno, beato lui. Un giovane alle prese con un mondo che non conosce.

Anche un mammone, con alle calcagna una fidanzata persecutoria...

Povera Micaela! Ma a lui piace Carmen, è preso dai sensi, non capisce più niente.

In genere, ti entusiasmi per il ruolo che interpreti?

Sempre, esclusi quei ruoli troppo veristi e superficiali, i Turridu per intenderci.

Quante le opere in repertorio?

Non le conto più, come non conto le recite e i soldi che guadagno. Questa mia carriera l'ho fatta onestamente, senza raccomandazioni, protezioni, agenzie e discografia. Sono un uomo tranquillo, faccio il mio lavoro e me ne torno a casa. Amo circondarmi di belle cose, questo sì, mobili antichi, quadri e macchine veloci. Perché no?

Il tuo punto d'arrivo, la conquista di uno stile?

Sì, all'insegna della qualità musicale, del non vociare, della dizione chiara, del fraseggio. Essere cantanti lirici non vuol dire solo andare al tempo e strillare.

Questo tuo stile ti fa apprezzare anche in Arena. Soddisfatto?

Come potrei non esserlo? Cosa credete, che il pubblico dell'Arena sia incolto? Io me lo ritrovo ai concerti di Tel Aviv, Stoccolma, Monaco, Vienna, il pubblico dell'Arena! E poi il pubblico va sempre rispettato, anche il più ingenuo. È il tuo pubblico.

La qualità del prodotto areniano, col passar degli anni?

Ma tu vuoi non farmi più chiamare qua a Verona? *No comment.* E poi gli altri spettacoli io non li vedo, non saprei giudicare. Risposta diplomatica? Te l'ho detto, faccio la mia parte e me ne torno a casa, lassù in Trentino, al fresco, con Mietta. *Dice Gavazzeni: Guardiamoci attorno, guardiamo la frenesia, l'imbarbarimento della vita e non meravigliamoci che in teatro succedano i fatti che lamentiamo.*

Oh, il grande Gavazzeni ci azzecca sempre! Il discorso sarebbe lungo. Ti dico solo che l'ambiente lirico cerco di frequentarlo in meno possibile. Si racconta che il tenore Luchetti abbia un carattere accomodante, e si scambia la mia disponibilità per debolezza! Con molti teatri i miei rapporti sono buoni, con altri ho proprio rotto.

Perché? In fondo è questo il tuo mestiere, questo il tuo ambiente?

Ma vale di più salvare la faccia che il lavoro. La dignità, signori, la dignità! Guai se mi accorgo che qualcuno approfitta della mia fiducia e della mia semplicità.

Fatti un complimento, dai, per tirarci su!

Sono un uomo di buonsenso, che si applica per migliorarsi sempre.

E un'autocritica reale?

Sono un pigro, da vero laziale. Sai quando si dice il dolce far niente? Quello sono io.

La tua prima virtù?

La generosità. Sono pronto a perdonare, anche se non sono proprio un San Francesco.

Cosa pensi del concerto che si è appena svolto a Caracalla, con Pavarotti, Domingo e Carreras, primo, si dice, di una serie?

Non mi si dica che quella è lirica o che è stato un evento culturale! Ma come, noi stiamo una vita a studiare una biscoma e poi si fa credere al pubblico che quella sia la lirica?

Ma scherziamo! Con tutto il rispetto, io dico no.

Perché il tuo nome non è inserito nell'elenco della già annunciata "Serata Gigli"?

E te lo chiedi? Nessuno mi ha invitato, forse per colpa di queste tue interviste e della mia voglia di dire certe verità. E pensare che io già feci in Arena il concertone del '77. Cantai "O paradiso" dall'*Africana*, e il pubblico si divertì tanto. Quella non fu una baracconata, c'era ancora sovrintendente Cappelli...

Se ne vanno di corsa, lui è di scena. Tra poco Don José affogherà l'acuto nella voluttà del dolore. La sua Micaela, pur seduta in platea, vaporerà nell'aria il suo dolce canto.

Peter Maag

«Il direttore? È un semplice negoziante di emozioni.»

Per la prima volta l'Ente Arena nel 1989 inaugura la stagione lirica nel nome di Mozart proponendo al Filarmonico *Così fan tutte*. Sul podio Peter Maag, regia di Luca Ronconi, protagonisti Ana Pusic, Elena Zilio, Daniela Mazzucato, Raúl Giménez, Lucio Gallo e Silvano Pagliuca.

Lo svizzero Peter Maag – presente in Arena dal 1972 all'84 in *Aida*, *Bohème* e *Sansone e Dalila* –, innamorato dell'Italia, figlio di padre teologo e lui stesso avviato a studi filosofici, è stato direttore di livello mondiale. Come amava ricordare, il consiglio di dedicarsi alla carriera direttoriale lo ricevette da Wilhelm Furtwängler, dopo aver suonato sotto la sua direzione il *Quarto Concerto* di Beethoven.

Musicista di grandissima personalità, in Mozart, di cui è ritenuto uno tra i più autorevoli specialisti, infonde una vitalità e una ricchezza di colori straordinarie. È il repertorio mozartiano quello in cui Maag si costruisce rapidamente una fama di interprete tra i più accreditati della sua epoca.

A 65 anni, con intatta la vocazione di pianista e una carriera fatta a tappe sino ai grandissimi teatri, Peter Maag se ne va in Cina a fare esperienza monastica di cui conserverà sempre nostalgia. Del filosofo ha l'aspetto e lo *charme* della saggezza acquisita, una fibra d'acciaio sotto una superficie di eleganza, l'indole estranea a ogni agonismo, l'affabilità connaturata alla coscienza di essere semplice uomo fra uomini.

Maag svolge un importante e accurato lavoro per valorizzare le figure musicali del teatro. Con lo scopo di allestire opere musicali assieme a giovani talenti, crea nell'88 La Bottega,



Peter Maag e Aldo Rocchi.

laboratorio lirico di formazione, che proprio a Verona – città scelta da Maag per vivere negli ultimi anni – è rinata con successo per opera del maestro Nicola Guerini che del Fondo Peter Maag è il presidente. Nel 2001 Peter Maag si spegne a Verona, all'età di 82 anni.

Siamo dunque nel 1989. In questo periodo è Mozart il più cocente amore del direttore di fede buddista, la cui versatilità gli consente di impegnarsi con Wagner come con Verdi, Beethoven e Nono.

Il suo giudizio su Così fan tutte?

Come tutte le opere di Mozart, si è davanti a un capolavoro di drammaticità, vocalità, intelligenza e funzionamento scenico.

Dopo la prima del 1790, l'opera non entusiasmò i contemporanei...

Perché troppo ironica, cattiva, immorale. Si era all'inizio del Romanticismo, mentre quella era roba del nostro secolo. Ha dovuto vivere 180 anni per essere scoperta.

Wagner la stroncò, Strass la riscoprì...

Anche Beethoven la stroncò, tutti i romantici, i moralisti. Pensi a una frase come «non può quello che vuole, vorrà quello che può»: una frase incomprensibile sino a dopo la guerra mondiale, quando si capì il nichilismo, il nero che c'è in quest'opera.

Definita addirittura un capolavoro disumano...

Quanto invece è umanissimo! Mozart ci presenta la gente così com'è, tanto da obbligarci ad amare quei suoi caratteri, e non perché li renda più teneri, ma perché li presenta come sono, con i loro pregi e difetti. Uomini, come sono io e come è lei.

L'allestimento di Ronconi?

Straordinario. Con Luca abbiamo lavorato bene, di comune accordo e in piena intesa.

L'opera pretende dagli interpreti alta qualità vocale, ma anche fantasia e nobiltà interpretativa...

L'Ente lirico mi ha accontentato, mi ha dato il meglio sul

mercato. Qui servono grandi cantanti e gente di teatro. Non sono in molti oggi a poter cantare Mozart.

Lei è considerato uno dei più grandi interpreti di Mozart. Cosa l'appassiona di questo autore?

Il buon gusto. Mozart non è mai volgare, dice tutto con poesia. In questa nostra vita quotidiana noi stiamo oggi sciogliendo fuori forma. Io sono dell'avviso che, per vivere insieme, serve una forma, una saggia convenzione. In Mozart la forma è sempre perfetta, il suo è il teatro più completo dopo quello di Shakespeare, un teatro che conduce direttamente al Verdi maturo.

Verdi era un uomo nato vecchio che il successo ha ringiovanito. E Peter Maag?

Non cerco il successo, ma la conoscenza di me stesso e del mondo intorno.

Ricorda la sua prima Aida in Arena? Era il 1972...

Mamma mia! Ero all'inizio di carriera e il palcoscenico era immenso. Nella *Marcia trionfale* le comparse erano una decina. Ebbene, attraversavano la scena e, correndo, passavano dietro per riapparire e dare l'idea di essere almeno cinquanta! Era molto buffo.

Direttore areniano, cosa dovrebbe significare?

Entrare in rapporto col pubblico e con gli esecutori in una dimensione esaltante di vera e totale partecipazione.

Furtwängler e Alfred Cortot hanno segnato le tappe fondamentali della sua vita artistica. Cosa le hanno insegnato?

Da Furtwängler ho cercato di carpire il segreto della trasformazione sonora che sapeva operare facendo suonare benissimo anche un'orchestra mediocre. Da Cortot ho imparato la chiave della poesia in musica

La vera lezione?

La disciplina, quella che impone la musica, ferrea e senza scampo.

La mia Bibbia?

Al testo bisogna essere fedeli.

La musica?

È muta, un manoscritto che non suona, se noi interpreti non sappiamo darle voce. E con sommo rispetto.

Le piace si arrivi oggi a dire “la Nona di Karajan” più che di Beethoven?

È lo scotto che si paga al grande interprete, al direttore protagonista. D'altra parte non esiste una musica oggettiva e gli interpreti sono uomini, condizionati dai loro umori, dalla circolazione del loro sangue, dal mal di stomaco. Ma il direttore è un semplice negoziante di emozioni, questa è la verità. Noi moriremo, la musica no.

Anni fa sparì dalla circolazione per andarsene in Cina in un monastero buddista. Perché?

Avevo scoperto in me ambizione, orgoglio, carrierismo, vanità e invidia. Ho voluto ripulirmi un po'. Spero di esserci riuscito.

Qual è oggi la parola che sintetizza la sua filosofia di vita?

Umanità, della quale si ha un estremo bisogno.



Lorin Maazel e Luciano Pavarotti, Messa da Requiem 1990.

Lorin Maazel

«*Qui vibra e si respira l'aria di Dio.*»

Lorin Maazel (nato in Francia da genitori ebrei statunitensi nel '30, morto in Virginia nel 2014) in Arena è protagonista di imprese rimaste nella storia. Nell'84 una novità assoluta sono i Concerti del lunedì che prendono il via con la Filarmonica della Scala diretta da Maazel: otto grandi orchestre, un enorme cuscino gonfiato d'aria e sorretto da tiranti, montato in palcoscenico contro ogni rischio meteorologico.

Nel 1990 l'evento è l'esecuzione della *Messa di Requiem* di Verdi diretta da Maazel. I nomi in locandina sono prestigiosi, una compagnia di canto stellare composta da Pavarotti, Sharon Sweet, Zajick e Paul Phlishka. L'eccezionalità dell'evento è data dalla presenza di tremila coristi, il *World Choir*, raccolto per l'occasione in quindici Paesi del mondo, con altrettanti direttori coordinati da Jan Jensen, più di cento professori d'orchestra della Moscow Philharmonic Orchestra, cui si aggiungono i componenti della banda (le trombe lontane e invisibili, come vuole Giuseppe Verdi, del *Dies irae*).

Nella stagione '92 – che si presenta all'insegna dei grandi numeri, sovrintendente Maurizio Pulica – accanto a *Don Carlo* (un ritorno per l'Arena dopo l'allestimento di Vilar del '69), un'altra novità assoluta è la rappresentazione in forma di concerto di *Porgy and Bess*, il dramma musicale di Gershwin: una sola esecuzione con la Symphony Orchestra di Pittsburgh, e a dirigere quella sua creatura Lorin Maazel, che conclude il suo rapporto con l'Arena nel 2000, con un'altra *Messa da Requiem* dirigendo gli organici areniani con un cast altrettanto favoloso composto da Cedolins, D'Intino, Bocelli e Scandiuzzi.

Lorin Maazel aveva partecipato anche al Settembre dell'Ac-

cademia nel '95 in un concerto con l'Orchestra Sinfonica della Radio Bavarese impegnata nell'*Ottava Sinfonia* di Beethoven e nella *Settima* di Bruckner, segnando un momento tra i più fulgidi delle stagioni sinfoniche del Teatro Filarmonico.

Stagione e serata memorabili, quel festival del '90 e quella *Messa*, un connubio e un incontro, tra il coro più cosmopolita e numeroso del mondo e la più grandiosa platea operistica, che è scritto nella storia. Pavarotti fa la sua *rentrée* dopo il *Trovatore* dell'85; quel coro (con una dozzina di coristi veronesi, tra il gruppo degli italiani) sistemato in palcoscenico e sulle gradinate, di solito riservate alle comparse e alle gigantesche scenografie areniane, rimane incorniciato in storiche foto d'epoca; l'Ente Arena (sovrintendente Francesco Ernani) tocca un incasso di venti miliardi di lire che nemmeno le più ottimistiche previsioni avrebbero mai autorizzato ipotizzare.

Da evidenziare come quella *Messa di Requiem* – che celebra i quarantacinque anni dalla strage di Hiroshima con il patrocinio delle Nazioni Unite – sia una proposta scaturita dal crescente interesse suscitato dalla musica colta sfruttata secondo logiche cosiddette sensazionalistiche e di successo. Scrive Angelo Foletto su «Repubblica»: «C'è un pubblico trasversale che ha fatto a pugni per il concerto dei tre tenori a Caracalla, e ora attende la maxi-esecuzione dell'Arena di Verona. I circa 40 mila posti disponibili per le due serate, sono andati infatti esauriti in prenotazione, ancora in dicembre. I bagarini fanno affari d'oro; ne farebbero di più se saltasse fuori ancora qualche blocchetto di biglietti per le gradinate.»

La *Messa di Requiem*, in Arena già sei volte, è partitura che ha sempre unito nell'entusiasmo il pubblico dell'anfiteatro, una pagina dallo straordinario potere aggregante e dall'impressionante carica emotiva. Opera anomala e dalle proporzioni gigantografiche, al di là dell'occasione celebrativa che sta all'origine dell'impegno verdiano – la morte di Manzoni –, suggella un prepotente messaggio musicale nato sì dal roboante gusto *pompier* dell'Italia umbertina, ma collegato al genuino bisogno di riscatto delle masse attraverso l'urlo di una libertà infranta e dissacrata.

Alla vigilia dell'evento, l'anfiteatro è in fermento per le verifiche tecniche e musicali che Maazel impone: deve risolvere molti problemi in un paio di prove, per sfruttare al meglio la singolare acustica areniana. Ha sessant'anni, alle spalle un'attività frenetica consumata prima da *enfant prodige* (debutta sul podio a nove anni benedetto da Toscanini) poi da *terrible* (è il primo direttore americano ad approdare in un tempio come quello di Bayreuth a trent'anni), quindi da acclamato interprete ai vertici dei valori musicali. È certamente uno dei più prestigiosi direttori d'orchestra del nostro tempo che abbia potuto vivere esperienze interpretative importanti con i grandi del passato. «Con me la tradizione è collegata all'interpretazione moderna», dichiara.

Violinista di razza, mitizzato per la sua memoria da Pico della Mirandola, salutato come genio, invidiato come direttore-manager, formatosi in Europa e segnatamente nel nostro Paese, Lorin Maazel vanta una storia artistica rigorosa, ma non disdegna le gioiose apparizioni televisive ai Capodanni viennesi. La lucidità analitica è la sua cifra stilistica, il suo razionalismo costruttivo non lascia nulla di inesplorato. Leggendarie sono le sue capacità di concertazione, la chiarezza didascalica del gesto e la felpata morbidezza dei movimenti con cui sa tenere in piedi edifici giganteschi come le *Sinfonie* di Beethoven o il *Requiem* verdiano.

Parla un italiano corretto, come le altre sue sette lingue. Gli sei accanto e comprendi come la signorilità se non ce l'hai non puoi fingere di averla, e come essa consista non nel farsi notare, ma nel farsi ricordare.

Maestro, torna in Arena dopo il concerto dell'84. Più emozionato o preoccupato?

Allora rimasi molto ben impressionato dall'acustica areniana, con l'orchestra sul palco. Sono dunque emozionato più che preoccupato, lusingato per questo mio ritorno. Non conosco un luogo altrettanto suggestivo come l'Arena, così adatta ad accogliere la grande musica di Verdi.

La Messa di Requiem ovvero?

L'espressione molto intima di una fede non solo religiosa, ma esistenziale e filosofica, con delle espressioni quasi pagane di una gioia di vivere e di amare, come nell'*Offertorium* e nel *Sanctus*. Un lato molto umano che rappresenta la fragile delicatezza dell'anima.

Nelle opere verdiane la morte è una specie di evento naturale che, come un deus ex machina, taglia i nodi e risolve le situazioni. Qui?

La morte è una liberazione, un non sentire più dolore ma una gioia da provare. Nel *Libera me* c'è come una gioia scatenata che poi si calma e diventa gioia infinita.

Se l'uomo è il protagonista, Dio sembra incombere nel mistero della sua onnipotenza come antagonista. È d'accordo?

Io non sento questo scontro. Dio è il Dio di tutti, dentro di noi, non è una forza fuori di noi. È tutto un vasto campo in cui agisce il Dio dell'Uomo e l'Uomo del Dio.

Esce però la pessimistica visione verdiana della vita...

Ma tutto alla fine è sereno, come se Verdi avesse trovato la pace con se stesso.

La musica, una stratificazione stilistica su cui poggia il Requiem?

Musica scritta in velocità, come fosse dettata, come ci fosse l'imperativo di scrivere.

Il segreto del Requiem, essere poco Requiem e molto melodramma?

No, no. Il *Requiem* non è operistico né esteriore. Certo, nel *Dies irae* si sentono i contraccolpi della grancassa, come nella natura ci sono lampi e tuoni. E alla natura Verdi era molto legato, altrimenti non si sarebbe ritirato nella sua tenuta per anni, in intimo colloquio con essa.

La sua interpretazione?

Non cerco l'effetto. Nella mia vita di interprete ho sempre cercato di evitare il sentimentalismo per sostituirlo con il sentimento. Il sentimento vero è sempre più difficile da afferrare e poi mette paura, ti tocca nel profondo del cuore e dell'anima.

Un sentimento vero può anche sconcertare, metterci a disagio...

È proprio questo il dovere di un interprete, sconcertare, se

serve anche scandalizzare, nel pieno rispetto della partitura.
Come giudica gli esauriti annunciati?

Dicono quanto oggi si ami la musica classica, un fenomeno che non va per niente sottovalutato se si pensa che l'anno scorso per acquistare dischi di classica si è speso un miliardo di dollari. E dico dollari, non lire!

Quindi, in Arena si potrebbe proporre anche musica sinfonica?

Mi pare lo facciate, no? Qui vibra e si respira l'aria di Dio, una sensazione fuori da ogni immaginazione, un'esperienza unica. Il pubblico poi fa parte dello spettacolo e della stessa esperienza artistica che tutti insieme si vive. Cosa volere di più?

Dirigerebbe un'opera in Arena?

Perché no? L'acustica è ottima. Non immaginavo si potesse raggiungere un simile livello. Il suono rimane vivo nell'aria. Lei sa che dirigo poco fuori dalle mura di Vienna, Salisburgo e Scala... Ma per l'Arena potrei anche fare un'eccezione. *Maestro, l'Ente lirico veronese ha in progetto di portare Aida sotto le piramidi e si fa insistentemente il suo nome come direttore...*

Lei sa che io, come tutti gli uomini di spettacolo, sono molto superstizioso! Se saranno rose... Ma non nascondiamoci gli enormi problemi da superare, funzionali e politici.

Quale la qualità principale del direttore Maazel?

Sento forte la voglia continua di migliorare, lo scrupolo del non rilassarsi mai.

Anche nella sua indiscussa posizione?

Della mia posizione io sento solo la responsabilità.

Quella sua leggendaria memoria per cui lei dirige senza leggere...

Ho studiato per anni e ancora studio, giorno e notte. Mi sono costruito un repertorio e vi aggiungo ogni tanto un nuovo pezzo. La musica fa ormai parte di me, del mio sistema nervoso, del mio cuore, del mio vivere.

Musicista oggi, servitore della musica ma anche buon comunicatore?

I tempi e le necessità lo pretendono, per il bene della musica che ha sempre bisogno di buoni ambasciatori e di bravi comunicatori. Ma occorre soprattutto essere musicisti umani e, come fece Toscanini, amare la musica come la vita.



Nicola Martinucci, Aida 1990.

Nicola Martinucci

«Il divismo è solo una questione di sapersi vendere. E io non lo so fare.»

«Quel tenore dalla bella voce è un idiota. Lo impiegherei in una fabbrica di zucchero filato», commentava Puccini per dire che la voce nell'opera non basta. D'accordo. Però nell'opera, il canto, la voce rimane il fatto più esaltante, anche in Arena, dove è una fanfaronata dire che conta solo la scenografia di cartapesta ammonticchiata: il teatro, anche quello lirico, non è certo il paese della realtà, tra alberi di cartone, palazzi di tela e ori di carta stagnola. Per questo servono voci che, col cuore, diano emozione.

Siamo alla fine degli anni Ottanta, si constata mediamente una grave carenza di buone voci (anche se il cortisone sembra essere il nuovo maestro di canto per certe celebrità), ci si arrabbia perché qualche regista va oltre le didascalie, si stigmatizza che il bel canto non è più tale ed è appassito, la voce del divo si mostra stanca. Così anche i "divini" possono sentirsi fischianti, accade ai tenori, a Domingo per *Ernani*, a Pavarotti in una tempestosa *Lucia* scaligera in cui il suo Edgardo scivola nel larghetto finale «bell'alma innamorata» mostrando affaticamento negli acuti.

Il tenore, dunque, invenzione ottocentesca, l'eroe che salva il soprano dalle grinfie del baritono, personaggio romantico per eccellenza le cui spericolate evoluzioni vocali si condensano in quel "do di petto" che nel tardo Ottocento diventa il banco di prova dei grandi. Per il futuro del tenore c'è da temere? La stagione dei capiscuola è finita e dopo Tito Schipa, Lauro Volpi, Gigli e del Monaco, abbiamo semplici epigoni?

Pensate, nella stagione areniana sott'occhio – il 1983 – in

Aida, dopo la sostituzione di Veronelli (giunto alla generale) con Bartolini, si è ricorso a un terzo Radames, Bruno Rufo (una meteora in Arena) ed è corsa disperata al sostituto, che abitualmente non si trova. «Il mercato delle voci – scrive la critica paludata – è oggi povero.»

Sotto questo cielo, una pergamena in cui la luna piena scrive ogni sera il suo diario, appare all'orizzonte areniano Nicola Martinucci, tarantino, classe 1941, della scuola di Marcello del Monaco, guerriero vocale, che del tenore eroico ha il portamento.

Dopo l'esordio nel '66 al Nuovo di Milano come Manrico nel *Trovatore* e dopo una decennale gavetta, Martinucci nell'80 si afferma come nuova voce di tenore in *Aida* e, da quel momento, sarà presente nell'anfiteatro areniano ogni anno sino al 2006, anche in *Turandot*, *Andrea Chénier* (una memorabile edizione realizzata nell'86 da Attilio Colonnello), *Tosca* (interpretata anche al Teatro Filarmonico), *La forza del destino* e *Pagliacci*.

Inaugura più volte negli anni Ottanta la stagione della Scala e della Fenice, si esibisce al Covent Garden, Metropolitan e Staatsoper, si cimenta anche in opere moderne, *Salvatore Giuliano* di Lorenzo Ferrero e *La lupa* di Tutino. Si ritira dalle scene dopo circa quarantacinque anni di carriera cantando nel 2009 *Turandot* al Seoul Art Center e quindi dedicandosi all'insegnamento con master class in tutto il mondo.

Uno dei pochi grandi eredi della tradizione della scuola di Arturo Malocchi, Martinucci – che, oltre agli acuti da guerriero vocale, mostra anche sfumature sottili e splendido legato – ha nelle opere dell'Ottocento italiano e del verismo i suoi cavalli di battaglia tanto da essere considerato uno dei migliori tenori del repertorio eroico drammatico.

Nel 1993 toccherà proprio a lui l'ingrato compito di sostituire Pavarotti, operato al menisco, in *Pagliacci* alla Scala con la regia di Zeffirelli e la direzione di Muti. Anche in quel caso, i responsabili dell'ente milanese non hanno vita facile nella ricerca del sostituto. Si fanno molti nomi, Giacomini, Domingo... Poi Muti sceglie Nicola Martinucci!

Siamo dunque all'inizio di quegli anni Ottanta, nell'83.

Martinucci è il giovane Calaf nella *Turandot* firmata da Montaldo, pronto a lanciarsi verso coraggiose conquiste.

L'ardimentoso eroe mi dà la sensazione di essere un incurabile della polemica, un incompreso che si lamenta della cattiva sorte usando la modestia come arte per incoraggiare gli altri a scoprire quanto sia, legittimamente, un numero uno. Poi si ricorda di essere tarantino, della Magna Grecia, si ribella al fato e sfodera i suoi acuti. E diventa simpatico. Siamo nati piangendo, lo si sa. Ma perché vivere lamentandoci?

Ieri Radames, oggi Calaf, domani Rodolfo... Sta andando bene, mi pare.

E allora mi dica perché non riesco a emergere! Forse perché non mi servo di un agente che mi protegga le spalle o che mi faccia promozione? O perché non so avere la giusta raccomandazione? Devo avere per forza un padrino? E così che si usa?

Quando domande, tenore Martinucci! Lei che si risponde?

Ah, devo anche rispondermi? Ero convinto fossero sufficienti la voce, lo studio e il prezioso aiuto di un insegnante di canto che mi porto anche dietro le quinte dell'Arena! Ma, evidentemente, così non è.

La critica si è accorta di lei...

Ma non sempre mi tratta bene. In Arena sto cantando bene, no? Come mi giudicano? Passabile. Se cantassi male? Povero me!

Non le pare di usare un po' troppi esclamativi e... vittimismo?

Ma quale vittimismo! Questa è realtà di fatto. Ma voi critici non sentite cantare gli altri tenori in Arena? Non siete proprio voi a lamentare che i tenori non sanno più cantare? Vuole saperla la verità? In Arena occorre una voce impostata, uno studio apposito e preparazione che non tutti hanno. *Lei dice che non sono molti oggi i tenori che possono valersi di una buona preparazione tecnica?*

Non lo dico io, lo sentono tutti. In Arena occorre il doppio di tecnica, voce, il massimo impegno. E soprattutto serve coraggio.

La situazione della lirica facilita la crescita di buoni cantanti?

Non lo so. So però che in *Aida* i tenori stanno andando e venendo uno dopo l'altro.

Nella prossima stagione lei sarà l'unico Radames...

E farò alcune recite di Tosca. Almeno così si dice.

Per Lombardi e Carmen si fanno invece i nomi di Domingo, Carreras e Luchetti...

Boh! Domingo se la cava sempre, anche se ci sono dei "sì" naturali. Carreras ha bella voce, ma è sempre *Carmen* in Arena e non al chiuso. Quanto a Luchetti, ce la farà?

Il divismo oggi distingue veramente i più bravi?

Il divismo è solo una questione di sapersi vendere. E io non lo so fare. Ma sa quale ruota di interessi gira attorno ai divi? Le case discografiche, sono loro che comandano. Finché ci sono Domingo, Pavarotti e Carreras, la torta se la pappano loro. Hanno inciso di tutto, dalle canzoni napoletane a Wagner!

La multinazionale del disco, dunque. Ma sono i teatri o i dischi a consacrare la fama di un cantante d'opera?

In teatro, senza microfoni ed effetti speciali, i divi deludono. La fama? La si crea.

Come dunque distinguere i divi falsi dagli autentici?

Sarebbe già importante cominciare a distinguere i cantanti veri dai falsi. Come fare? Sbatteteli sul palco dell'Arena!

Una buona compagnia di canto è oggi un sogno proibito?

Certo che no. Esistono i Bruson, Cappuccilli, Dimitrova, Chiara, Kabaivanska...

Non ha citato un tenore...

Eccolo qui, ci sono io! Parlo di tenori da Arena, da "Celeste Aida" per intenderci.

Martinucci, non sia presuntuoso...

Mi lasci fare qualche mio acuto eroico, via! Anche per prenderla con filosofia.

Canio dice che il teatro e la vita non sono la stessa cosa...

Mi capisca, una rigida disciplina e uno studio intenso hanno sinora contraddistinto tutti i giorni della mia vita. E sarà così finché sarò in carriera. È logico io cerchi di difendere la mia professionalità chiedendo che venga riconosciuta, no?

Il saggio dice: Un eroe è un normale essere umano che fa la migliore delle cose nella peggiore delle circostanze.

Vede? Nella peggiore delle circostanze, come dicevo io. Tenacia e umiltà dovrebbero combinarsi insieme per formare un eroe...

Come Radames e Calaf?

Come Calaf soprattutto, che si appresta a sciogliere i suoi enigmi sfidando la vita.

Già!



Maria Callas e Giovanni Battista Meneghini.

Giovanni Battista Meneghini

«Maria è stata ubriacata da quel levantino cresciuto nei fondali di Smirne.»

Giovanni Battista Meneghini, industriale di laterizi veronese, è noto per essere stato il marito di Maria Callas contribuendo alla sua carriera artistica in modo determinante. A cinquant'anni, nel '47, scapolo e ricco, incontra la Callas arrivata a Verona scritturata nella *Gioconda* all'Arena e le propone il "patto dei sei mesi": l'avrebbe mantenuta e aiutata. I due si sposano nel '49 nella sagrestia di una chiesa alla presenza dei soli testimoni.

Meneghini racconta in *Maria Callas mia moglie* la prima volta che gli presentarono la giovane Maria: «Dalla vita in giù era sformata. Le caviglie erano gonfie, grosse come i polpac-ci. Si muoveva goffamente, a fatica.» È lui a raffinarne l'immagine e guidarne la carriera. Senza di lui Maria non sarebbe mai diventata la Callas.

Poi è storia, la luminosa carriera, Maria considerata una delle più grandi al mondo, Onassis, la separazione vissuta da Meneghini con sconforto, il ritiro nella villa delle Colom-bare, vicino a Sirmione, lui ottantaduenne che diventa erede della moglie scomparsa a cinquantatre anni. Accanto gli rimane la governante Emma Brutti, erede di tutti i beni quando Meneghini muore d'infarto il 21 gennaio 1981.

All'inizio di quel mese mi capita di intervistare Giovanni Battista Meneghini, ricevuto con estrema gentilezza in quella sua abitazione alle Colom-bare. Ricordo di essere stato accompagnato in una enorme stanza semibuia, un *sancta sanctorum* dove avevano accesso pochi privilegiati, un reliquiario nel quale erano custodite cento foto di Maria, giornali, di-

schì, oggetti sopravvissuti al passato, preziosi perché portavano in sé un'illusione di eternità.

Ricordo la Emma offrirmi un liquoroso rosolio in un piccolo bicchiere di cristallo, e mettersi seduta appena in disparte, seguendo al buio l'intera intervista, come si vergognasse della sua malcelata diffidenza.

Meneghini parla quieto, come uno che non ha bisogno di spiegare chi è. Parla naturalmente di lei, della sua Maria, srotolando il gomito lanoso della memoria, ancora viva e ondeggiante, irrisolta e irrequieta. A ottantacinque anni, la faccia stropicciata, vive il suo isolamento serbandosi ricordi e avendone cura. La sua è la sempiterna stagione della ricorrenza, nell'appartenenza a quel culto, consapevole che il ricordo delle cose passate non è necessariamente il ricordo di come siano state o andate veramente, ma illudendosi che la loro memoria possa cambiarne colore e sostanza. Sa che non esiste separazione definitiva finché esiste il ricordo. Ancora oggi mi chiedo se abbia mai trovato pace.

Commendatore, crede si abbia un'immagine fedele di Maria Callas?

Assolutamente no! Dall'efflorescenza di letteratura attorno a Maria, alla sua vita, esce un'immagine completamente errata, diversa, distorta.

Che donna fu dunque la Callas?

Una donna dal carattere dolcissimo e dai sentimenti umanissimi. Lei amava l'intimità della casa. Invece la sorte ha voluto che diventasse un'artista, la più grande.

Pensa abbia avuto in vita quanto più desiderava?

Lei desiderava solamente essere donna, manifestarsi in tutta la sua femminilità, in serenità e libertà. E invece...

Come giudica il fenomeno interpretativo Callas?

Per lei interpretare personaggi di Euripide o la figura più semplice del contado era la stessa cosa, a differenza delle cantanti di oggi. Era una vera attrice.

Anche oggi abbiamo in lirica stupende interpreti...

Che però non danno il segno della partecipazione spirituale all'opera. Sono delle semplici cantatrici. Pensi che, a causa

della sua forte miopia, Maria non solo non vedeva la bacchetta, ma nemmeno il maestro! Eppure, quale perfezione, quale grande luminosità.

Da cosa più era angosciata?

Dal senso dell'armonia familiare, quell'armonia che non ebbe mai. I genitori divorziati, l'odio della madre e della sorella... Tutta la sua giovinezza affonda nell'amarezza.

Pensando agli anni passati insieme, quali rimpianti?

Maria è rimasta con me dal '47 al '59, anni sereni. Sapeva di avere accanto un uomo che le aveva dedicato la vita. E pensare che vogliono farmi passare per un intruso!

La chiacchiera più cattiva sulla Callas che più la infastidiva?

Chiacchiere? Parliamo pure di ostilità, un'ostilità fabbricata, voluta dai tanti che le stavano attorno. Quante cose inquinate, quanto sale amaro ha dovuto digerire!

Perché un giorno, quel giorno, la abbandonò?

Era stata ubriacata da quel barbaro di uomo, non mi faccia dire il nome. Quel mezzo turco, quel levantino, cresciuto nei fondali di Smirne!

Quale affinità poteva esserci fra Maria Callas e Onassis?

No, non pronunci quel nome, la prego! Affinità? Solo quella del sangue, erano entrambi maledettamente greci.

Si racconta che "il greco" abbia offerto a lei miliardi in cambio di sua moglie...

Fu un mercato! Ma da me ricevette solo calci nel sedere e una maledizione. Ha visto come è morto, spappolato nei muscoli. Gli cadevano le palpebre, le orecchie, il naso.

Lei ultimamente ha preso spesso la penna in mano per rispondere alle malelingue...

Non si può affermare che il sole è una candela! A chi dice cose inverosimili ho risposto con parole anche feroci. È questione di verità e di giustizia.

Tra le altre si è detto che la Callas ha abortito un figlio di... del greco.

Maria voleva figli, ma non poteva averne. Capisce quando le parlo di verità e di bugie?

Lei, commendator Meneghini, come esce da tutta questa amara vicenda?

Distrutto, nella famiglia e nell'azienda. Maria se ne è resa conto. Attribuiva a se stessa un potere malefico e arcano, quello di penetrare nelle cose e farle diventare polvere.

Tutto quanto lei oggi ricorda e dice sino a che punto è frutto di troppo amore?

Troppo amore, certo, frutto della realtà di quel nostro amore.

È la vita come un castello senza finestre e porte, canta amaramente il poeta...

E in quel castello aleggia il volto di Maria, gli occhi sorridenti.

Aprile Millo

«A me basta uno spettatore per farmi sentire importante, figurarsi qui!»

Si era presentata gioviale, esuberante e sorridente, come quel suo nome, Aprile, che la madre le diede perché in lei risplendesse sempre un pezzetto di primavera. Aprile Millo, soprano statunitense di chiara fama e stupenda vocalità (nata a New York nel '58 da famiglia napoletana, figlia di tenore e di soprano), dopo essersi fatta conoscere con l'Ente lirico in Europa nell'86 come Aida alla Staatstheater di Vienna, due anni dopo esplode nel ruolo in Arena, per poi avere una singolare parabola.

Personalità bizzarra, la Millo torna nell'89 e nella stessa edizione kolossal (costo due miliardi di yen, venti delle vecchie lire) è protagonista a Tokyo dove *Aida* viene allestita nella piscina olimpica ideata da Kenzo Tange, nella quale vengono costruite gradinate per una capienza di novemila posti. Il cast è lo stesso che dà vita all'edizione veronese, sul podio Santi, regia di De Bosio, interpreti Chiara e Millo, Martinucci e Malagnini, Cossotto e Schemtschuk, Cappuccilli e Carroli.

Aprile Millo si congeda dall'Arena nel '92 inaugurando con *Don Carlo* la 70ma stagione, diretta da Kuhn e con la regia di Giacchieri, in scena con Bruson, Cupido e Casolla. Come dice Enrico Stinchelli in *Le stelle della lirica*, pur mostrando non comuni doti vocali e interpretative, «trascinata dal carattere e dal temperamento, iniziò subito a esibire effetti primadonneschi e gigionate d'altri tempi: pianti e comizi in scena, capricci, scenate e isterie varie», un armamentario che



Aprile Millo.

posso confermare essendone stato un non poco esterrefatto testimone.

È Giselda con Pavarotti, Amelia e Desdemona con Domingo, Maddalena in *Andrea Chénier* con Pavarotti, diventa una delle più celebrate star in tanti teatri in Italia e nel mondo e una delle voci più sontuose del panorama lirico, si dedica ai giovani talenti dell'Accademia Operavision insieme a Bonyngé. Ma la Millo in Arena non torna più.

Siamo all'*Aida* dell'89. Aprile Millo è protagonista, accanto a Baglioni, Bonisolli e Boyagian, direttore Steinberg e regista De Bosio per le scene e i costumi di Rossi, nella rievocazione dell'edizione storica del 1913. Dopo il trionfo della stagione precedente, è ancora più agguerrita, la personalità più prorompente. Accade che le prove d'insieme siano interrotte per il maltempo e che la prima, il 2 luglio, sia sospesa per la pioggia. In Arena può accadere, e viene da tutti messo nel conto.

La nostra intervista ha luogo in camerino in occasione della prima replica.

Nervosa?

Per fortuna amo la pioggia. Altrimenti mi sarei davvero annoiata in queste giornate e notti veronesi. Sono stata ore davanti ai vetri a vederla scendere, la pioggia. Ma la sera della prima, no, non doveva piovere.

Accade, signora...

Ma non doveva, semplicemente! Sull'Egitto deve sempre splendere il sole.

Mi è sembrato la vigilia di questa prima sia stata turbolenta non solo per via del tempo, o sbaglio?

Mi ha visto litigare? Le vigilie sono sempre tempestose. Oddio, qui da voi in Italia e specie in Arena sono un po' troppo tempestose. Per fortuna, io entro come in chiesa, in un'altra dimensione, tesa solo a mettere a frutto i talenti che Dio mi ha dato. Ciò che mi accade attorno mi tocca, ma non mi turba più di tanto.

A me non è parso, signora Millo...

Perché voi dimenticate che io ho sangue napoletano nelle vene.

Ah, già, quei suoi genitori. Lei peraltro è figlia d'arte, no?

I miei più grandi maestri sono stati loro, mamma e papà. Due bravissimi cantanti, lui tenore, lei soprano. Li ho sempre nel cuore.

Loro le hanno fatto amare la musica?

Certo, e se lei avrà dei bambini, lo dico sempre, faccia loro conoscere la musica. È importante per la formazione, per la sensibilità e per l'equilibrio.

Che conviene non perdere mai, soprattutto tra colleghi...

Ma, se ti tirano per i capelli... Io sono dolce e tenera, ma mi si deve rispettare. L'anno scorso mi pare di aver mostrato il mio valore, no?

Per questo è tornata ed è qui.

Felice e desiderosa di dare molto di più. L'anno scorso mi avete fatta sentire come a casa mia, una di famiglia. Quest'anno parto da protagonista, e dunque...

Le piace cantare in Arena, al di là dei problemi congeniti a ogni messinscena?

In Arena ogni opera diventa areniana. È questione di atmosfera, di brividi nell'aria, di sensazioni che vibrano fra quelle ventimila candeline. A me basta uno spettatore per farmi sentire importante, figurarsi qui.

Attenta, signora Millo, è pericoloso sentirsi al centro del mondo...

Ma è l'Arena che ti ci fa sentire, anche perché qui canti come fossi in un teatro al chiuso, in intimità col pubblico. Certo, devi avere più coraggio e pregare che ti assistano i numi, come fa Aida.

Quali ricatti ti combina dunque l'Arena? Lo ha capito?

Come no. Lo ha detto lei, ti fa sentire al centro del mondo, e poi qui la musica va interpretata da attrice, da grande attrice.

Lei la sa fare? Ha fatto scuole al riguardo?

No, nessuna scuola. Il talento mi deriva dalla mia famiglia. Ma sa che mio padre aveva la voce di Gigli e la potenza di

Del Monaco? Da lì nascono i miei talenti. Dio me li ha dati e io li coltivo.

Quando canta non ha problemi con l'italiano, quando parla invece...

Si sente? Sa che molti miei colleghi stranieri non capiscono ciò che cantano? È terribile! Io invece devo capire le parole prima ancora della musica.

L'opera, diceva Toscanini, è teatro e le parole sono più importanti della musica...

E se lo diceva lui! Il canto lirico è un matrimonio tra musica e parole. Cantare è offrire la propria anima e la mente a te stesso e al pubblico che ti ascolta.

I rapporti con colleghi e direttori d'orchestra?

Buoni, se vengo rispettata e non mi cambiano la disposizione degli orchestrali in buca. Io temo il logorio durante le prove, ci fa diventare i nostri peggiori nemici.

Signora Millo, sta uscendo la luna: stasera si è di scena!

Lei dice? E quelle brutte nuvole là all'orizzonte?



Sherril Milnes, La Traviata 1987.

Sherrill Milnes

«*La mia regola d'oro? Cantare di meno e guadagnare di più.*»

Biondo, occhi azzurri, un maso alto un metro e novanta, dalla imponente dignità naturale tale da incutere timore e rispetto. Sherrill Milnes, baritono statunitense dell'Illinois, assomiglia a questo suo papà Germont, personaggio chiave nella struttura drammatica di *Traviata*, che sta interpretando in Arena (siamo nell'87 ed è la sua ultima apparizione nell'anfiteatro) dando al ruolo nobiltà e rilievo, così come richiesto dal regista De Bosio. Il suo è un papà Germont non antipatico, commosso e quasi vergognoso di se stesso, inflessibile senza mai alzar la voce, burbero più per formazione che per limiti.

In Arena (dove partecipa nell'85 al *Concerto of Africa*), Milnes debutta nell'81 come Rigoletto, quasi una contraddizione: ricordo, faceva quasi pena, avrebbe potuto sfasciare con disinvoltura il tavolo in testa a quel libertino di Duca, e invece, gobbo e deforme, buffone e beffato, doveva dargliela vinta! Così vuole il melodramma e il teatro di Verdi, da cui certo non si discosta il regista Carlo Lizzani.

Il biondo baritono la sua rivincita però se la prende. Sa che, per quanto s'incurvi nella gobba color viola, non apparirà mai deforme. Rifiuta allora la passionalità, il *mélo* come esibizione e l'effetto strepitoso, per dare vita non a un Rigoletto incattivito ed emozionale, bensì elegante, freddo e persino ambiguo. Mozart insomma ritrova Verdi.

Se poi la voce non è d'una pienezza scura potentissima, si parlerà di emissione pulita, espansione e bellezza scenica, equilibrio nello stile musicale e interpretativo. Si arriverà anche a scrivere, in sede di critica, che l'americano è forse «il

più completo baritono di oggi» e probabilmente «il più penetrante Rigoletto del nostro tempo». Voilà!

Indubbiamente, Milnes conosce il suo mestiere: la sua è una straordinaria carriera e lui è già riconosciuto come uno dei baritoni più importanti della sua generazione.

Adulato come fosse un tenore, dopo aver studiato con Rosa Ponselle, oltre a cantare, Sherrill Milnes suona pianoforte, violino, viola, contrabbasso, clarinetto e tuba («nella vita non si sa mai, meglio essere previdenti»). Due le date fondamentali per i suoi debutti: il '64 alla New York City Opera come Valentin nel *Faust* e il '65, nello stesso ruolo, al Metropolitan di New York, accanto a Montserrat Caballé (anche lei debuttante), dove è osannato per circa un trentennio e dove prende parte a ben 653 rappresentazioni.

In Europa lavora alla Scala e a Londra, Vienna, Barcellona, Macerata e Torino. Gli viene anche conferito il titolo di Commendatore della Repubblica Italiana. Si dedica da anni all'insegnamento.

Allora, Sherrill, oggi Germont, ieri Rigoletto...

Oh, quel Rigoletto, così elegante e non superficiale, come del resto la musica di Verdi. Mi piacquero la sua ambiguità, i suoi molti complessi, la sua doppia vita. Pensi che debuttai in questo ruolo cantandolo in inglese.

Povero Verdi! A proposito, cosa ama di questo autore?

La sua capacità di legare arie, duetti, concertati e recitati. La mia è voce adatta a Verdi. Io sono nato in una fattoria. Mia madre dirigeva il coro della chiesa e, la domenica mattina, io cantavo in quel coro, anche arie del Cigno di Busseto. *Eccoci allora a questo papà Germont, nella Traviata di De Bosio diretta da Weikert.*

Germont è vecchio, devo usare il bastone per camminare lentamente ed essere meno cow-boy. Un giusto suggerimento del regista che ho subito accolto.

Rispetta così la misura nobile e dolente che esce dalle indicazioni della partitura?

Sempre tradite dai toni comiziali e cinicamente paternalistici.

Insomma, non il solito padre burbero di dumasiana memoria...

Ma egualmente severo e grave, sacrificando gli effetti, usando la parola, la parola di Verdi, da giocare in gola e versare nel canto.

Il suo Di Provenza? Una nostalgica pastorale?

Una preghiera, un legato mirabile, da cantare con la pena nel cuore.

Questa sua voce?

All'inizio non era di qualità speciali. In carriera sono salito di livello gradino dopo gradino, e con me anche la voce è cresciuta. Sono arrivati gli acuti e la qualità. Ma io sono un vero musicista, suono violino e pianoforte, e sono un grande del jazz!

Come ha saputo costruirsi la sua carriera?

Semplicemente costruendola, non certo sognandola. Sono un uomo pratico.

A proposito di praticità, la voce le rende bene?

Oggi sì, sempre tardi e in ritardo rispetto ai tanti sacrifici fatti ieri. La mia regola d'oro è oggi questa: cantare di meno e guadagnare di più.

Crede nel professionismo?

Credo nella professionalità e nel senso di responsabilità che ognuno deve mettere nel proprio lavoro. Quanto al mondo della lirica, dico: Mah!

Non si metta a cantare "cortigiani, vil razza dannata!"...

Per carità di Dio! Mi creda, sarebbe pericoloso anche per un cow-boy grosso come me.

Lei la lingua e loro il pugnale! Ma chi sono "loro", i cortigiani in lirica?

Tremenda questa domanda! Ma perché non mi chiede i miei programmi futuri? Vede, la lirica è diventata un'industria, qui come in America. Si studia poco, si vuole arrivare subito, si mettono in piedi opere in due settimane. Ridicolo! Ma si va avanti con *Aida*, *Norma*, *Ballo*, *Trovatore*... Ridicolo! E i cortigiani? Stanno tutti là in mezzo.

Vuoi vedere che “sotto la larva del buffon” si scopre... Sherrill Milnes!

Il cow-boy che è rimasto tale, un uomo semplice, un artista che ama il suo mestiere.

“E strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia?”, cantava il suo Rigoletto...

No, no. Il mio Rigoletto questo non lo faceva.

E intanto abbiamo perso di vista papà Germont...

Oh, quello. Lo ritrovo stasera, qui sul palco dell'Arena. Mi sta aspettando.

“Mio figlio?”, invoca il suo Germont. So che lei ha molti figli...

E per loro potrei anche lasciare tutto e ritirarmi in quella mia vecchia fattoria. Ma è così bello cantare, anche qui sotto il cielo di Verona. E poi, finché mi pagano...

Luciano Minguzzi

«In Arena è inutile andare contro il rosso e il bianco veronese dei gradoni.»

Sassu, Brindisi, Pomodoro, Berrocal, Ceroli, Minguzzi... Sto pensando a come introdurre l'intervista di Luciano Minguzzi e mi rimbalzano in mente i nomi dei grandi pittori e scultori che in Arena, chi con più e chi con meno meriti, ha deposto in scena le sue opere o ideato scene e costumi, quasi sempre mirando a rovesciare la visione "stile Arena" caratterizzata da enormi spazi, turbe di personaggi e masse sfilanti.

Al proposito, mentre scrivo, non posso dimenticare i capannoni scenografici fiore all'occhiello dell'Ente lirico veronese, nati nell'81 in un ex deposito di autobus e a rischio chiusura per via della crisi gestionale che attanaglia la Fondazione, e come essi abbiano visto crescere un laboratorio che ha rivoluzionato il palcoscenico del teatro d'opera.

Aligi Sassu, dunque, nel '72 realizza le scene e i costumi per *Cavalleria Rusticana* e nell'80 per una splendida edizione di *Carmen*; nel '74 Remo Brindisi lavora per *Aida*, nel '78 Giò Pomodoro è autore dell'allestimento scenografico per *La forza del destino*. Nell'85 fa discutere *Il Trovatore* di Mario Ceroli: macchine da guerra e torrioni sono gli elementi principali del palco, insieme a carri e a un maestoso cavallo con gualdrappa. Sullo sfondo, le bandiere per la pace a sventolare sulle gradinate.

Nel '90 fa scalpore la *Carmen* di Berrocal che pensa a costumi in stile goyesco dando alla scenografia, con le sue grandi sculture, l'idea dell'atemporalità. Ci dirà: «In Arena bisogna sempre fare i conti con il divario esistente tra il tuo progetto e la realizzazione. Ci si sente sempre un po' frustrati.»



Luciano Minguzzi, 1987.

Va ricordato che in Arena si prova e si cambiano scenografie nell'arco di una notte, passando dal tempio di Salomone alla reggia di Babilonia fino all'antico Egitto o alla Roma papalina (a proposito, stavo dimenticando i recenti allestimenti completati di enormi sculture di Hugo de Ana).

Minguzzi realizza in Arena scene e costumi di *Ernani* nel '72 e di *Nabucco* nell'81. Bolognese (1911-2004), famoso per quella "Porta del bene e del male" di cui gli venne conferita la realizzazione per la basilica di San Pietro e a cui lavorò con vigore e passione per sette anni, con Verona ha una dolcissima intimità, spesso ospite di Giorgio Ghelfi, titolare della storica Galleria d'arte in Piazza delle Erbe.

Autenticamente artista, dentro le vicende dell'arte moderna, di mestiere scultore, Minguzzi – il volto sempre sorridente e sereno, l'accento cordiale – è figlio di un modesto scultore romagnolo trapiantato a Bologna, con alle spalle generazioni contadine e un bisnonno fucilato per aver dato ricetto alla banda del Passatore.

Le sue sculture oggi abitano il mondo e formano un fantastico universo, anche un paesaggio inquietante popolato da uomini lacerati, martoriati e scarnificati, madri corpose erte su troni improvvisati, re e mendicanti, vescovi e appestati, animali e polene aggressive e proterve, aquiloni... Con Luciano Minguzzi la scultura diventa lingua viva, arte lirica e stridente, pietosa e trasfigurata, carne e spirito.

Non ama la declamazione né la retorica accademica, ma semmai un buon bicchiere di barolo. Lavora in solitudine. Dovrebbe già essere un pacifico pensionato, e invece...

Ma che ci fa uno come lei in Arena?

Cosa vuoi che ti dica, sai com'è, non potevo mica dire di no! Hanno detto che il mio *Ernani* era piaciuto e mi hanno voluto anche per questo *Nabucco*. Ma perché non parliamo prima di Verona? Lo sai, sono molto legato a questa città.

So che vi ha prestato anche il servizio militare da bersagliere...

Nel '35. E poi voi avete delle stupende fonderie artistiche.

Ma soprattutto la città, il suo fascino, voi veronesi, la vostra amicizia. E l'Arena, quelle sue pietre!

Frequenta il festival, approfittando di questa sua permanenza?

Sorbole! Sono stato tante volte in Arena, ho anche beccato uno squasso, una serata di pioggia. Ma cosa conta?

Cosa le è rimasto più impresso?

Tutto. È uno spettacolo nello spettacolo. Le candeline, quasi ectoplasmici benevoli, la gente sulle gradinate, le signore in platea ben apparecchiate, le battute di coloro che si dicono intenditori. Una volta ho sentito gridare al direttore: Sei un maestro... della mutua!

Come lavorarvi da scenografo e costumista? L'Arena ha esigenze particolari...

Già. È difficilissimo. Ci sono limiti e costrizioni che ti obbligano a scegliere su tutto la funzionalità, la semplicità. Prendiamo questo *Nabucco* che vede la regia di Giacchieri... *Nabucco è opera decisamente areniana...*

Sì, sì, lo so, dammi il tiro, fammi parlare! Che idea ho avuto? La scenografia è tutta costruita a imitazione dei massi dell'Arena. È inutile andare contro il rosso e il bianco veronese dei gradoni. Ogni fondale di cartone dipinto verrebbe travolto. Capito?

Benissimo. Idea quasi geniale, la scoperta dell'acqua calda!

Mi sono però preoccupato di animare quella uniformità di toni con costumi molto colorati, privi di ori e di fronzoli, costruiti con una prepotenza di linea. *A t al dégg*, piacerà!

L'Arena, la statua di Wojtyła, il monumento al carabiniere... Ma non è in pensione?

Se non lavoro mi scoccio. Se lavoro sono felice e dimentico l'artrosi cervicale, le mani che mi fanno male.

Ma come, è considerato scultore dal pollice d'oro...

Lascia stare la storia del pollice! E poi, a cosa serve se non è guidato dal sentimento?

La lezione della sua arte?

Una denuncia, una testimonianza, un messaggio da non dimenticare.

Cosa oggi più la turba?

Invecchio, questo mi spiace, sto proprio invecchiando. Sai

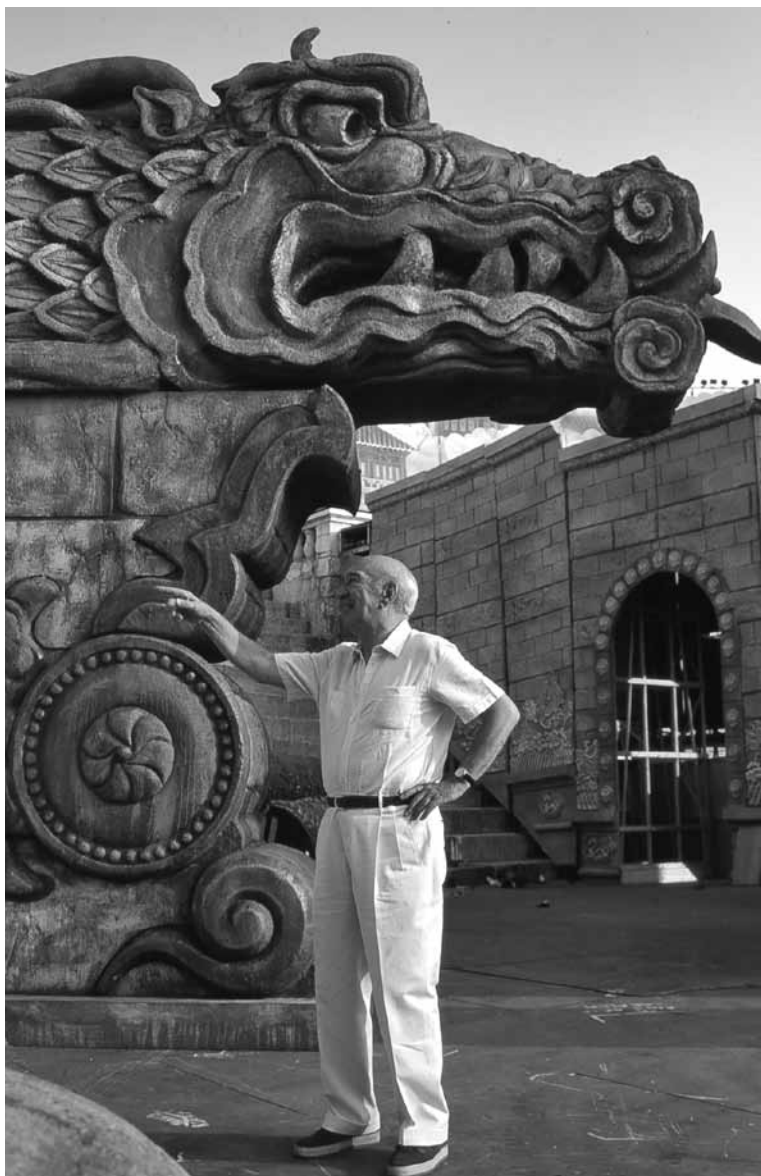
qual è il mio peggior difetto? L'ira, chi l'avrebbe mai detto. Più invecchio e più divento bisbetico. Mi prendo certe incaszature! Poi, per fortuna, tutto si stempera e rasserena.

Come in Arena, dopo ogni tentativo di pioggia...

Già, alla prima nota musicale, quasi per miracolo. Ma che brodo, quella sera!

Come le piacerà essere ricordato?

Come un uomo del mio tempo, tempo triste e tormentato.



Giuliano Montaldo, Turandot 1983.

Giuliano Montaldo

«Il mio mestiere non è che un lungo e incantevole sogno.»

Giuliano Montaldo (Genova, 1930) debutta in Arena nel 1983 con *Turandot* così facendo ritorno in Cina dopo il clamoroso successo del suo *Marco Polo*, epica serie televisiva trasmessa in 76 paesi, prima collaborazione tra una televisione occidentale e una cinese. *Marco Polo* era interpretato da Kenneth Marshall, tra i protagonisti Anne Bancroft, John Gielgud, Leonard Nimoy e Burt Lancaster.

Fortunata messa in scena, questa, dell'incompiuto capolavoro pucciniano, allestita nei grandi spazi areniani con l'impianto scenografico affidato a Luciano Ricceri, la direzione di Maurizio Arena e l'interpretazione di Ghena Dimitrova e Nicola Martinucci (per decenni ne saranno coppia regina), Giampaolo Corradi, Ferruccio Furlanetto, Cecilia Gasdia, Polidori, Poli e Bevacqua.

Per Montaldo significa una reimmersione in un mondo e una cultura per lui indimenticabili. Il capolavoro di Puccini viene letto in chiave elegante e fiabesca, con le mura della Città Proibita dal fascino aereo e *naïf*. Nel 1991 quella *Turandot* si appropria a Tokio dell'enorme piscina dello Yoyogi Daiier Taikukan consentendo a novemila spettatori di assistere allo spettacolo (sei recite che si susseguono sera dopo sera, con due diverse compagnie). La regia rimane quella di Montaldo, con qualche sacrificio di coristi e comparse, «una regia finalmente asciutta – scrive Zurletti su «Repubblica» – che racconta la favola senza esagerare in meraviglie.»

Dal cinema alla lirica (anche lavorando in coppia con la figlia costumista Elisabetta) per Giuliano Montaldo il passo è molto fruttuoso. Ed è proprio l'esperienza areniana che per

il regista si rivela un punto di svolta. In Arena farà nuovamente visita alla Pechino delle favole nel '95, ma prima realizza *Attila*, *Bohème* e *Otello*, e nel '98 *Un Ballo in maschera* e *Tosca*, nel '99 un'altra *Tosca* di grande successo con Fiorenza Cedolins, riproposta nel 2002 con Daniela Dessì.

Montaldo era sino ad allora un cinematografaro (come si definisce), prima attore, quando giovane studente nel '50 Lizzani gli affida il ruolo di protagonista nel film *Achtung Banditi!*, e quindi regista, debuttando nel '60 con *Tiro al piccione* sulla resistenza, e quindi inanellando *Ad ogni costo*, *Gli intoccabili*, *Gott mit uns*, *Sacco e Vanzetti* e *Giordano Bruno*, film dai quali emerge quella riflessione sui temi sociali che gli sarà sempre cara. Il tema della resistenza torna anche in *L'Agnese va a morire*.

Il 1983 è anche l'anno del cortometraggio *Arlecchino*, girato a Venezia con la fotografia di Vittorio Storaro e interpretato da Ferruccio Soleri, il grande Arlecchino di Strehler, primo esperimento al mondo di film interamente girato e montato in alta definizione. «L'esperimento è stato fantastico – ci dice il regista –, tutti sentivamo che stava accadendo qualcosa di importante nella storia della televisione e del cinema, e che stava iniziando la lunga agonia della pellicola.»

Da quell'anno Montaldo alterna la sua presenza sul set e in teatro. Dirige *Gli occhiali d'oro*, vincitore per scenografia e costumi alla Mostra di Venezia, lavora per la regia di opere liriche a Firenze, Parma, Torino, Vienna e Monaco. Dal 1999 al 2002 Giuliano Montaldo è Presidente di Rai Cinema. Riappare sul grande schermo ne *Il Caimano* di Moretti, nel 2007 riceve il David di Donatello alla carriera. Tra i suoi ultimi lavori *I demoni di San Pietroburgo* e *L'industriale*.

Questa sua spettacolare Turandot?

Piace, vero? Ne sono felice. E pensare che io sono un paracadutato nel mondo della lirica. Ho messo cervello e cuore in questo mio debutto, nell'intento di creare magia, ma anche di dare spessore di credibilità a quei personaggi da fiaba. Esperienza esaltante! Quello areniano è uno spettacolo unico. Certe sfumature sono più recepitibili e fotografabili in

un teatro tradizionale, certo. Però qui ci viene offerta una dimensione in cinemascope, che va riempita con garbo e astuzia... areniani.

Quanto le è servito il Marco Polo per questo approdo spettacolare in Arena?

Con lo scenografo Ricceri avevamo da poco ultimato le riprese di *Marco Polo* in Cina, due anni di intenso lavoro e un'esperienza irripetibile. I grandi spazi del palcoscenico areniano erano lì pronti ad accogliere tutte le emozioni, le immagini, il fascino che in quei due anni la Cina ci aveva trasmesso. Una celeste città proibita, collocata fra le nuvole. Devo tutto a quel giovane veneziano.

All'inizio della sua carriera esordì come attore per poi arrivare dietro la cinepresa e ora alla lirica. Che percorso è il suo?

Un camminamento, alla scoperta della mia professionalità, Avevo diciannove anni quando Lizzani, vedendomi recitare su un palcoscenico, mi chiese di fare la parte di un commissario partigiano. Aderii con lo slancio del giovane. Ebbene, quello slancio sinora non mi ha mai abbandonato, anche se ho via via capito che quel fervore doveva diventare mestiere che, vicino a Lizzani, grande gentiluomo, ho appreso.

Altri maestri?

Pontecorvo, di cui divenni aiuto, Petri, Maselli... Che autori! A Pontecorvo devo la direzione della seconda troupe de *La battaglia di Algeri*. Ho capito che l'arte deve essere rigore e serietà, nel cinema, come su di un palcoscenico.

Cosa le sta dicendo questa sua esperienza nel mondo della lirica?

Il mio mestiere, in fondo, non è che un lungo e incantevole sogno, ora anche in musica. Spero di non svegliarmi mai. In fondo, anche da regista lirico rimango un cinematografaro, cerco un punto di vista per raccontare storie con immagini. Un metodo che appartiene a chi è abituato a mettere l'occhio dietro la cinepresa. In fondo, potrebbe anche essere una sua evoluzione. *Come per quell'Arlecchino realizzato con Storaro e di cui tanto si parla?*

Già, siamo stati i primi al mondo a fare un esperimento in alta definizione. Usare le nuove tecnologie significa voler conoscere nuovi linguaggi, fare nuove scoperte, come fece

Marco Polo. Chissà che anche in Arena, domani...

L'opera lirica si è accorta dell'importanza dei registi grazie a un regista di cinema come Visconti...

Visconti era soprattutto un grande uomo di teatro, uno che sapeva cosa fosse la recitazione, il movimento in scena di coro e comparse. Visconti ha dato al teatro d'opera un grande impulso. E a tutti noi ha anche insegnato che deve essere la musica a regolare tutto. Quando ti trovi di fronte a Verdi e Puccini, hai davanti a te capolavori che hanno tempi e scanzioni precisi, che non puoi modificare.

Lei ha conosciuto Visconti. Si dice fosse molto spocchioso...

Io ne ero intimidito, mi metteva soggezione. Mi piace sempre raccontare di quella volta in cui Renato Salvatori, con cui avevo lavorato, a casa di Luchino vide in un angolo alcune valigie con le iniziali LV e si complimentò: «Ahò, Luchì, te sei fatto le borse personalizzate». Erano capi di Louis Vuitton! Credo sia quasi morto di vergogna.

Vi si considerava tutti dei comunisti...

Ma lei vede Fellini, De Sica, Rossellini con una tessera in tasca?

Quanta fatica con i produttori?

Sempre tanta, troppa, ieri come oggi. E dire che ho sposato Vera Pescarolo, sorella di un grande produttore e mia prima collaboratrice. E poi quanta ignoranza! Vuole un altro aneddoto? All'epoca di *Sacco e Vanzetti*, un produttore mi chiese se si trattasse di una ditta di import-export. Capisce bene?

Così è anche in lirica?

Spero proprio di no, almeno quanto a ignoranza.

L'anno scorso Marco Polo e oggi l'Arena: a parte la Cina, quale il legame che le piace sentire tra questi due momenti, per lei significativi?

In Arena anche stasera *Turandot* accetterà di diventare da principessa algida e sanguinaria una donna innamorata. Anche Marco Polo in fondo agisce per amore, verso la conoscenza e contro l'intolleranza. È l'amore che tutto muove. C'è chi sostiene che *Turandot* sia rimasta incompiuta per l'impossibilità da parte di Puccini di interpretare quel trionfo d'amore. In Arena quel miracolo si compie.

Beni Montresor

«I templi della cultura non sono più simboli di vita, ma supermercati, musei, tombe.»

1999, in Arena arriva *La Vedova allegra* di Lehar, un'operazione che suscita attese e perplessità. Consiste nel portare per la prima volta in Arena un'operetta con due interpreti quali il televisivo Fabrizio Frizzi, nelle vesti del barone Mirko Zeta, e il tenore Andrea Bocelli che, scritturato come Conte Danilo, comparirà come ospite nel secondo atto in una incongrua finzione che gli permette di interpretare arie avulse dal libretto. Cecilia Gasdia è Hanna Glawari, maestro Anton Guadagno. Una scommessa vinta per il sovrintendente Giacchieri, visto come ride il botteghino. Ma le perplessità restano. «Famiglia Cristiana» scrive: «Si procede tra lazzi, volgarità e scenette da comica finale, orchestrate dal regista Beni Montresor che credevamo bravo.»

Il bussolenghese Beni Montresor (1926-2000), autore di regia, scene e costumi di questa *Vedova*, è uomo di spettacolo totale, artista talentoso, un cosmopolita stimato in tutto il mondo, divinizzato in America, di casa a Broadway come a Parigi, Londra e New York, città dove vive e che festeggia i suoi tanti anni nell'opera con una mostra intitolata «La magia di Beni Montresor», mentre «Times» lo descrive come «uno dei più grandi poetici maghi del palcoscenico».

E allora? *Nemo propheta acceptus est in patria sua*, come dicono i Vangeli, la qualcosa a Beni dà non poche pene. Me le confida ogniqualvolta lo raggiungo nella sua casa con vista sul lago di Garda, a pochi chilometri da Bussolengo, suo paese natale e mio, in provincia di Verona, un cantiere aperto dove ogni cosa si imbeve di luce e dove Beni, padrone assoluto del



Beni Montresor, Butterfly 1997.

suo presente, si rifugia per progettare, scrivere e vivere in solitudine creativa. E sono sempre cento i progetti, per la lirica e il balletto, per Minneapolis, Santiago, Houston, San Diego, Los Angeles, e le pubblicazioni che illustrano i suoi fiabeschi libri per ragazzi e le sceneggiature per film.

Beni Montresor – che comincia col cinema, prima assistente, poi scenografo, accanto a star come Anna Magnani, Lauren Bacall e Jeanne Moreau, quindi regista (ricordiamo un suo censurato *La messe dorée* con Lucia Bosè) – è presente in Arena nel '73 per *Cenerentola*, nel '78 e nel '97 per *Madama Butterfly*, per *Giselle* nell'85, al Teatro Romano nell'89 per un *Le bourgeois gentilhomme* dal segno elegante e al Filarmonico per *Il flauto magico* nel '91.

Apparentemente languido e indolente, il carattere nobilissimo, un realistico ottimista nonostante tutto, come ama definirsi, Beni è un vorace della vita, una schiuma marina che sulle onde biancheggia fiutando la sabbia intorno. È una conchiglia, che, se apre la valva, ostenta sempre una perla. Cammina nell'arte come erra nel mondo, lo sguardo inondato di luce in un viso cesellato, il debole sorriso che appena gli contrae le labbra. Dietro le sue rughe ancora inesperte crepita la voglia di giocare vivendo, enunciando progetti sempre incombenti e spropositati con semplicità disarmante, sgranellandoli come un rosario.

E allora, ci si chiede, perché quel suo perenne senso di insoddisfazione, quel suo sentirsi un defraudato della vita, sentimento celato dietro una studiata indifferenza a tutto ciò che non sia il frastuono dolce della vita? Il fatto è che tutte le proposte di Beni Montresor fanno parlare di sé, perseverando nelle raffinatezze come provocazioni, come fosse una legittima difesa, rifiutando letture e non volendo darne. Dice Schopenhauer: «Ogni bambino che nasce è in qualche misura un genio, così come un genio resta in qualche modo un bambino.»

Contento di questa tua Vedova allegra? Viste le critiche?

E tu hai visto e sentito le reazioni del pubblico? Ogni sera applausi, altro che critiche! Quello conta. Non mi interessa la critica, ma divertirmi col mio lavoro. Tutto è ormai così casuale nel campo artistico. Le cose che credi importanti vengono ignorate e quelle che fai con la mano sinistra sono apprezzate. *Il tuo è un unico mondo artistico. Quale lo spirito che lo anima?*

Lo spirito di Beni Montresor. Ti pare poco? Da quando ho cominciato a lavorare, ho sempre riempito la mia vita di me stesso e delle cose che mi piacevano. Adesso che sono più maturo, adesso che della vita qualcosa ho capito, mi interessa sempre meno il successo e sempre di più divertirmi a vivere. *Quanti anni confessi di avere?*

Tredici e non di più. Sono un bambino che non vuole crescere.

Come riesci a distribuirti in progetti sparsi per il mondo senza perdere la bussola?

Ti sembra nevrotico? Schizofrenico? È questione di metodo nell'affrontare le cose. Io amo la vita intensa, sentirmi drogato di lavoro. Ma so darmi le mie giuste pause.

Quale idea ti sei fatto del produrre spettacolo oggi nel mondo?

In tutti i teatri regna sovrana la confusione. I templi della cultura non sono più simboli di vita, ma supermercati, musei, tombe. Il macchinismo, l'ingranaggio si è talmente ingrandito che gli uomini dentro, quelli che comandano, hanno perso ogni senso delle proporzioni, diventando loro stessi ingranaggi e girando sempre più a vuoto.

Anni fa, quando eri agli inizi, non era così?

C'era più gioia nel fare e molto più talento. Oggi mancano i profeti. Dove sono le Tebaldi, i Balanchine, le Magnani, grandi del passato che io ho conosciuto, così grandi e così umili? Oggi c'è solo mediocrità e presunzione. E stiamo precipitando verso la fine. Colpa di cosa? Di tutto e di niente, colpa del vento e dell'aria, e di questa civiltà di massa che ci siamo costruiti. Oggi è stagione di vino scadente!

Cinema, teatro, lirica, danza, editoria... Il mezzo prediletto?

Sono ritmi diversi, cibi diversi di cui il corpo ha bisogno per alimentarsi e crescere.

Cosa apprezzi nella gente e cosa cerchi in un amico?

Il buon senso, mentre nell'amico cerco l'intelligenza. Dove vado, in giro per il mondo, almeno un amico lo trovo sempre. *Ti senti ancora italiano?*

Italiano? Ma io sono veneto, veronese come te. Orgogliosamente.

Del veneto e del veronese quali caratteristiche conservi?

Del veneto la sana diffidenza, il senso dell'avventura e della magia, la voglia di buona cucina, e del veronese la capacità di mantenere i piedi per terra quando vorrebbero portarmi sulle nuvole.

Ricordi come sia nato il tuo talento?

Ricordo che avevo solo due anni, e che a mio nonno chiedevo di comperarmi non caramelle, ma colori. Poi chiesi il teatrino della marionette. Quando oggi sono al Metropolitan o all'Opera di Parigi, in fondo sono il bambino di allora, con la differenza che ora mi pagano.

Il salto in America quando avvenne?

Nel '60. Verona e Roma mi andavano strette, culturalmente. *Non una parola di inglese in bocca, pochi soldi in tasca, gli occhi spalancati. Cosa trovi in America?*

New York, città unica e magica. Fu amore a prima vista. *Là l'opera come si produceva?*

Con costi immoralmente alti. Ma, mentre in Italia paga lo Stato, là l'iniziativa è lasciata al privato. Se c'è talento, si trovano anche i soldi. Qui da noi oggi non si sentono che pianti greci, e nessuno si rimbocca le maniche.

Stasera in Arena è di scena questa tua Vedova dai giudizi contrastanti, ieri la tua Butterfly tra ammirazione e fischi, critiche, sorpresa e scandalo. Perché?

La grandezza della musica sta nel fatto che ad ognuno parla in modo differente, e così è anche per chi lavora con la musica. E poi, Dio mio, la vita continua, non si può stare fermi portandoci dietro oleografici ritrattini di famiglia!

Tirando il bilancio di una vita?

No, niente bilanci. Non ho nostalgie. Il mio sguardo è puntato sul domani.

Il rimpianto vero?

Che la vita sia così breve.

Fossi rimasto nel natio Bussolengo?

Non sarei dove sono. Lo dice anche il Vangelo: Vai via dalla casa di tuo padre, non portarti niente, cerca, bussala alle porte...

Noi veramente pensavamo a un'altra frase dei Vangeli, quel
Nemo propheta in patria...

Oddio, talvolta penso che avrei dovuto essere più politico nelle esternazioni. Ma subito mi pento di averlo solo pensato.

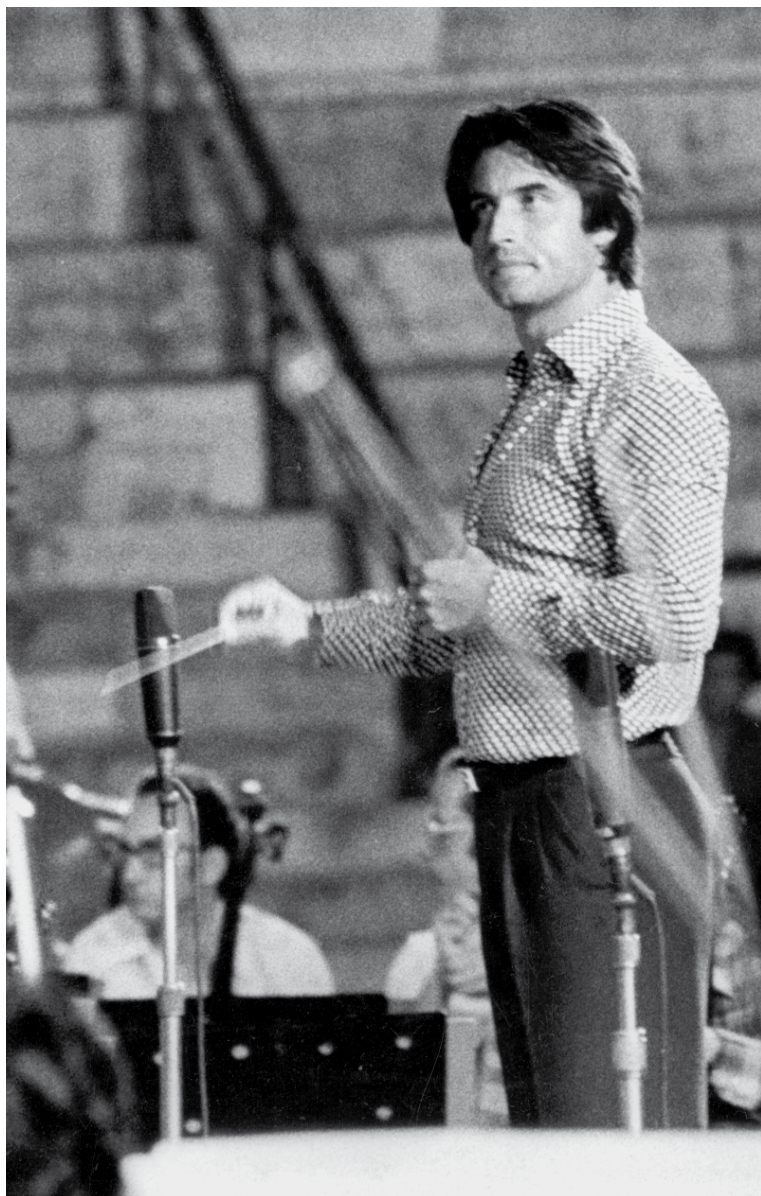
Riccardo Muti

«Mi resterà impressa negli occhi quell'Arena. Ha dato il segno di una grande civiltà musicale.»

Nato direttore, Riccardo Muti è probabilmente il più grande, certamente il più celebre. La sua conosciuta moralità interpretativa nel giungere alla verità della musica è smisurato purismo filologico per cui ogni partitura giunge alla sua levità ripulita di ogni scoria. La concertazione del segno scritto, il suo rapportarsi ai valori più intrinseci della musica è sempre un caldo coinvolgimento, pieno e appassionato (non a caso in ciò a molti critici Muti ricorda Toscanini). Il maestro interpreta tutte le pagine che studia e dirige in continuità espressiva con il loro autore, colorando la fisionomia musicale, elevando a canto il fraseggio della melodia.

È direttore che non teme ombre né fantasmi. L'intelligenza sensibile d'artista, affinatasi nel tempo, lo porta a soppesare e filtrare ogni sollecitazione musicale per deciderne la proposta. Ha potuto così passare con apparente disinvoltura dai fragori verdiani alle vibrazioni mozartiane, dall'empito lirico di un Prokofiev alle ambiguità di Berlioz, Musorgskij, Debussy, allo stesso Ciaikovskij. E il vitalismo delle sue esecuzioni, accresciuto nella cultura e nella ricerca incessante, si fa racconto.

Alla testa dell'orchestra del Maggio musicale fiorentino, direttore stabile dell'orchestra Philadelphia, direttore emerito della Philharmonia di Londra, direttore principale ospite della Philharmoniker di Berlino e dell'orchestra di Vienna, in procinto di dirigere il complesso scaligero, dopo essere stato immenso protagonista nel 1980 in Arena di una memorabile *Messa da Requiem* di Verdi, quattro anni dopo Muti torna a



Riccardo Muti, Messa da Requiem 1980.

Verona debuttando al Filarmonico con la *Sinfonia in re minore* di César Frank e la *Quarta* di Ciaikovskij, a chiusura delle Stagione di Primavera dell'Ente lirico Arena. Orfano del pianista Richter, dirige la sua Philadelphia, con quella di Berlino la più grande del mondo e una delle più prestigiose.

La *Messa da Requiem* – che Verdi scrive nel 1874 impressionato dalla morte di Alessandro Manzoni – fin dalla sua prima apparizione in Arena, nel 1966, vede grandi interpreti e direttori, a partire dalla direzione di Antonino Votto, della duplice (1973-'74) affidata a Giannadrea Gavazzeni, a Vladimir Delman nell'86, Lorin Maazel nel 1990, Zubin Mehta nel 1997, Georges Pretre nel 2001 e Myung-Whun Chung nel 2013, un'edizione che vede per la prima volta riuniti sul palcoscenico areniano le forze congiunte del Teatro La Fenice di Venezia e dell'Arena.

Nell'80 Muti dirige orchestra e coro areniani (maestro del coro Corrado Mirandola) e i solisti Montserrat Caballé, Brigitte Fassbaender, Veriano Luchetti e Ruggero Raimondi, in un'unica serata dedicata alle vittime della fame e della violenza nel mondo.

In questa occasione lo intervistiamo, all'indomani dell'evento. Mi riceve in un camerino dell'anfiteatro subito mettendomi in grave imbarazzo: arrivo in anticipo all'appuntamento nel pomeriggio (la puntualità è per me la più nobile forma di cortesia) e lui già mi sta aspettando! «No, non si preoccupi. Non è lei a essere in ritardo, sono io che amo venire a teatro un po' prima rispetto a qualsiasi appuntamento. Io vivrei a teatro.» Mi toglie così dall'impaccio e mi rafforza in quella mia convinzione... Ricordate? Più sono grandi e più sono disponibili.

Colpiscono subito la voce morbida e bassa, dal caldo accento partenopeo, e gli occhi imperiosi, che all'inizio ti scrutano con tenera diffidenza per sciogliersi in confortanti sorrisi. Colpiscono il gusto geometrizzante della sua razionale espressività, quelle mani eloquenti anche quando stanno ferme e composte nel riposo, l'alone protettivo che lo isola dal mondo, la tenebrosa socievolezza. Non si altera mai, anche alla più impertinente delle domande, da predestinato a lot-

tare, combattere e vincere sempre. Dice Tolstoj: «Come non credere nell'immortalità dell'anima, quando senti nell'animo una grandezza così smisurata!»

Maestro, felice dell'esito della sua Messa?

Straordinario. Mi resterà sempre impressa negli occhi e nel cuore quell'Arena che ha dato il segno di una grande civiltà musicale. Il silenzio di quelle migliaia di persone non è paragonabile al silenzio della più sofisticata sala di concerto. Una lezione di civiltà.

La musica, lei sostiene, è un elemento fondamentale della nostra identità...

Che noi dobbiamo difendere. La musica, come ogni forma d'arte, deve essere libera da influenze ideologiche e capricci politici. E va sempre eseguita con religioso rispetto.

Quanto ama questo nostro Paese?

Pensi, lo racconto sempre, che quando andai per la prima volta a dirigere all'estero, a Praga nel 1966, la sera andavo a passeggiare sotto la nostra ambasciata solo per vedere il tricolore.

Da anni lei invoca rispetto per la nostra cultura...

E mi pare di essere una *vox clamantis in deserto*. Si fatica a far capire che l'Italia ha una risorsa importante nella propria cultura e nella musica in particolare. Tagliare i fondi alla cultura è grave, come perdere identità e radici. Sono importanti le scuole, le strade... Ma va curato anche lo spirito di un popolo.

Nel prossimo futuro c'è la Scala per lei?

Forse, si dice, si vedrà. La Scala potrebbe diventare il punto di riferimento mondiale del repertorio operistico italiano, come Bayreuth lo è per Wagner. Non dimentichiamo che la Scala divenne ai tempi di Toscanini il modello e il simbolo di come un teatro moderno debba funzionare.

Lei viaggia molto per il mondo...

E vedo come la nostra opera venga spesso bistrattata. Ma come, mi chiedo, questa è la nostra musica?

Qual è il valore delle nostre orchestre paragonate alle maggiori compagini internazionali?

I nostri complessi non sono competitivi con le maggiori orchestre internazionali. È sempre questione di cultura, di scuola, di educazione alla musica. E poi un musicista non può vivere precariamente né i teatri pensare più alle pressioni sindacali, pur sacrosante, che alla qualità.

La sua intesa con l'orchestra è qualcosa di più del semplice professionismo...

È un rapporto di rispetto. Dicono io sia troppo deciso, quasi duro. È un atteggiamento severo, che nasce da una sola esigenza, quella musicale.

Sappiamo della sua rapida affermazione. A cosa deve il mantenimento d'un simile livello qualitativo?

Credo in ciò che faccio. Ho studiato e studio ancora molto. Quando dirigo una partitura anche per la centesima volta, mi pongo sempre il problema interpretativo. Ogni volta quella partitura per me si rivela piena di interrogativi e quesiti da scoprire.

I suoi rapporti con la regia, con i registi?

Con i grandi registi, nessun problema. Ma devono amare la musica, e conoscerla.

Nel '72 l'allestimento de Le nozze di Figaro, funestato dai litigi fra Strehler e Solti, vide il regista abbandonare la produzione alla generale...

Il prossimo anno alla Scala rifaremo quelle Nozze, e sono sicuro che indicazioni musicali e registiche andranno di pari passo. Strehler ha grande rispetto per la musica. Se si ha quel rispetto, tutto non può che procedere al meglio.

Con i colleghi i rapporti come sono. Con Claudio Abbado, ad esempio...

Sì parla di rivalità, come fossimo Coppi e Bartali! Nulla di più falso. Lui mi stima, io lo stimo. Sono amico anche di Kleiber e ammiro Karajan.

Toscanini, Votto, Muti: è la continuazione dell'italianità nella direzione d'orchestra?

Sì, esiste una scuola italiana alla quale appartengo al cento per cento.

*Si dice: il crepuscolarismo di Karajan, le stilizzazioni di Maa-
zel, la classe di Giulini, il fervore di Bernstein, la forza di Sol-
ti... Di Riccardo Muti cosa vorrebbe si dicesse?*

Non si può sintetizzare in una sola e semplice parola la vita
di un uomo, di qualsiasi uomo. Troppo complesso è il mon-
do, quello di ogni uomo.

Lo ricerca sempre il "suo" mondo?

Sempre, per viverlo fino in mondo e in tutte le sue sfaccet-
tature.

Dà l'idea di una grande serenità interiore. Da dove le deriva?

Dal non perdere mai il contatto con me stesso.

Daniel Nazareth

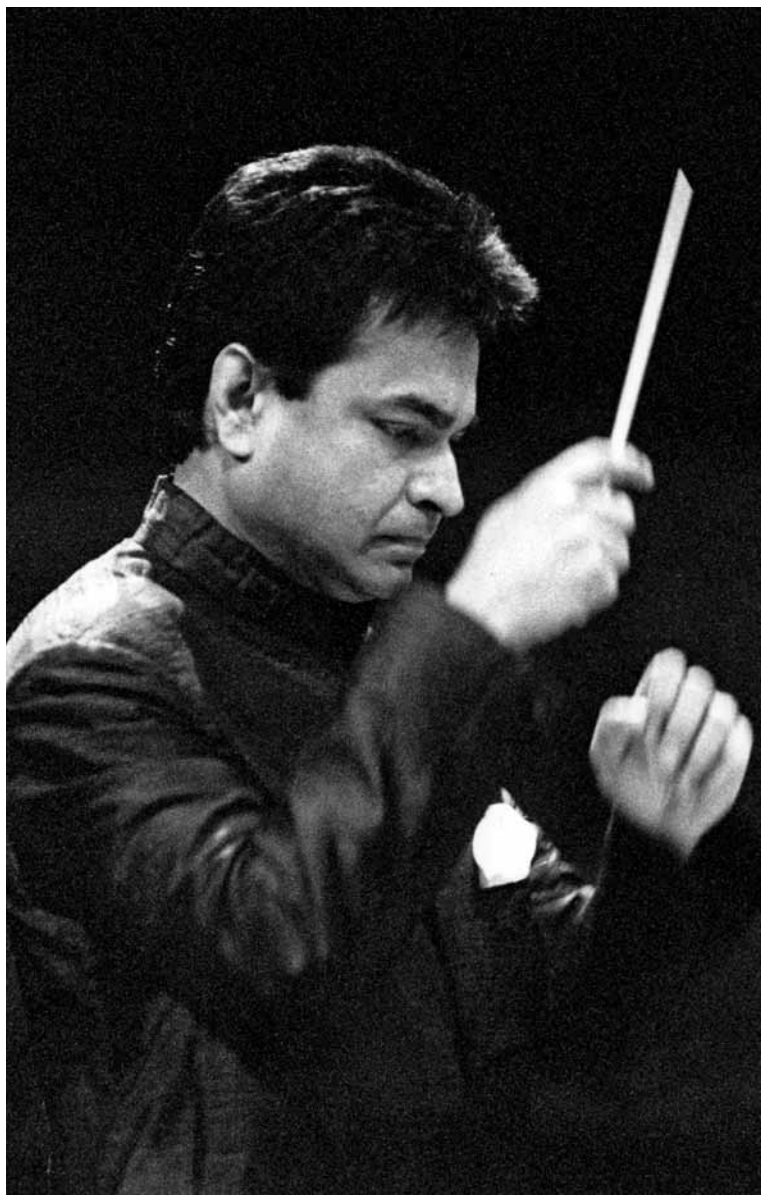
«Proporrò buona musica, cercando di crescere con i miei orchestrali.»

Agli inizi dei Novanta Daniel Nazareth è il nuovo direttore musicale stabile dell'orchestra areniana, un incarico che colma un vuoto che rischia di incancrenirsi nell'organigramma dell'Ente lirico dopo le dimissioni di Patanè, Masini e Steinberg, ma che anche il direttore indiano presto lascerà. Per stigmatizzare tale cronica difficoltà si pensi che il Sovrintendente Francesco Gironcini nel 2016 è costretto a colmare la mancanza nominando direttore della Fondazione Arena il pianista cinese Xu Zhong, decisione presa dopo un decennio durante il quale questa nomina era vacante.

È quella del direttore stabile una figura da sempre auspicata da parte degli orchestrali areniani, un complesso rimasto straordinario nel tempo e la cui storia comincia nel 1913, quando Tullio Serafin, con *Aida*, inaugura il Festival lirico sul cui podio si avvicenderanno i musicisti più diversi per formazione, cultura e stile, e tra essi anche tre compositori come Mascagni che nel '21 dirige *Il Piccolo Marat*, Zandonai nel '39 per *Giulietta e Romeo*, Theodorakis nell'88 con *Zorba il greco*.

Se il presenzialismo snobistico consentito dal jet a direttori oggetto di culto può sollecitare legittima curiosità, è di tranquille certezze che il teatro lirico ha bisogno. E un direttore d'orchestra, la cui caratteristica sia davvero la stabilità, è tra le prime certezze da ricercare. Non importa la sua capacità di polarizzazione, fascinazione e osmosi; importa sia punto di riferimento artistico, stilistico e umano.

Ciò che sembrava essere Daniel Nazareth (1948-2014), nato a Bombay come Mehta, violinista, pianista, composi-



Daniel Nazareth, Carmen 1990.

tore, una laurea in economia, vincitore di concorsi, una bacchetta ben conosciuta al pubblico veronese per aver diretto molti concerti al Filarmonico. In Arena dirigerà nel '90 *Car-men* e nel '91 *Turandot* con tributo di applausi e di critiche entusiastiche.

Già direttore principale del San Carlo, lo sarà anche a Berlino e Lipsia (nel 2000 sarà sua la bacchetta della *Tosca* del centenario a Roma), Daniel Nazareth, cinque anni prima di questa nomina, in Arena avrebbe dovuto dirigere *Turandot* se, per divergenze artistiche, non si fosse allontanato dopo due settimane di prove, la qualcosa avrebbe dovuto mettere una certa apprensione. Alla fine del '91, nel passare dall'Arena a Tokyo, lo stesso Nazareth lascia il podio di *Turandot* a Nello Santi. Per le medesime divergenze?

Almeno ora, alla nomina di Nazareth, il clima che si respira è di soddisfazione piena. Da più di un anno il maestro si è stabilito con la famiglia a Paerno, sulle belle colline che sovrastano Bardolino, sul lago di Garda.

Veronese un poco si sente?

Ho imparato ad amare il profumo dell'olivo e il sapore del vino delle colline del Garda. Mio figlio è nato qui, tra gli orchestrali veronesi ho molti amici, con la vostra orchestra ho debuttato in Italia. E dunque, nel cuore e nel pensiero mi sento veronese.

Con quale stato d'animo ha accettato l'incarico di direttore stabile dell'orchestra?

Con animo felice e sereno. Come Verona è destinata ad avere nei prossimi anni un ruolo importante a livello europeo, così il suo Ente lirico dovrà crescere per diventare un punto di riferimento nell'ambito nazionale. Spero di essere parte di questa crescita.

La situazione musicale italiana parla di Enti indebitati, politica miope dello Stato, Conservatori che non funzionano, programmazioni alla giornata...

Un miglioramento netto è in atto. Oggi non è più tempo di sopravvivenza, si può programmare e guardare al futuro con

fiducia. Certo, serve oculatezza nella gestione. Io ho già dei progetti, come quello di ampliare l'organico dell'orchestra. *Quale opinione ha dell'orchestra che le viene affidata?*

È giovane, desiderosa di migliorare, con mentalità professionistica e il piacere di suonare insieme. È questa sua disponibilità a crescere la sua migliore garanzia.

Perché in generale è raro si parli bene dell'orchestra?

Perché spesso il comportamento delle masse artistiche suffragano l'idea negativa che se ne ha. Dispiace, ma è così.

Paura di scioperi e corporativismi? Potrebbero nel tempo mortificare ogni sforzo...

Lo sciopero in Italia è come il pane e l'acqua, no? Per non dire del sindacato.

Si pensa che le orchestre in genere siano ingovernabili o governabili solo col pugno di ferro. Il suo metodo?

Io non intendo governare proprio niente! Proporrò e farò buona musica, cercando semplicemente di crescere con i miei orchestrali, con cui ho rapporti splendidi. E poi tra indiani e italiani c'è *feeling*, ci si intende. Siamo popoli e Paesi molto simili, con la stessa sensibilità e la identica voglia di comunicare.

Ieri si lamentava che i direttori stranieri avessero troppo spazio in Italia...

In verità, in Italia non esiste una buona scuola per giovani direttori, come in Austria o in Germania. D'altra parte in Italia si fa tanta musica, è logico quindi che ci chiamiate.

Parliamo dell'Arena. Quale la sua idea programmatica?

Tenterò di togliere l'idea che in Arena si faccia solo musica per turisti estivi. Si dovrà arrivare a dire che a Verona si fa buona musica *tout court*, d'estate come d'inverno.

Lei è laureato in economia...

Già, sono esperto di tasse. Potrò servire anche per questo, no?

Come arriva alla musica?

Ho studiato a Vienna dove mi sono diplomato nel '75. Ho vinto concorsi prestigiosi per subito iniziare una carriera che è corsa veloce e che è ancora in movimento.

Il modello di direttore davanti?

Von Karajan, il mio unico idolo, un maestro assoluto con il quale ho avuto un rapporto professionale e umano bellissimo. Il suo modo di fare e intendere la musica è il mio.

Per concludere, ci dice le qualità che vorrebbe sentirsi riconoscere?

Personalità e carisma, capacità di motivare e convincere, doti tipiche dei grandi uomini politici. Servirà averle queste doti, anche per tenere la politica lontana dal teatro.



Amarilli Nizza, Aida 2008.

Amarilli Nizza

«Amarilli, nelle Bucoliche di Virgilio, è la ninfa della saggezza, non lo sapeva?»

Gli anni dell'oggi ci regalano della lirica anche il lato sexy. Se ieri a lanciare acuti erano signore maggiorate, per cui spesso vedemmo eroine improbabili incarnare fanciulle angelicate prossime a morire per amore, suicidio e consunzione, l'oggi ci propone splendide voci che hanno fisico da indossatrici e *sex appeal* da fotomodelle. Se ieri si adoravano Caballé, Sutherland e Alessandra Marc (in una *Turandot* fu trasportata sul trono perché non si poteva alzare!), oggi sembra scoppiata la guerra del *sexy look*, roba da mille e una note, con tutto un fiorire di soprani-veline le quali, attenzione, saranno pure trasgressive, peso in linea con la voce, spesso mezze nude in scena, ammiccanti e in tacco dodici, ma «sono grandi professioniste, poco dive e mostrano un forte attaccamento al lavoro», parola di Riccardo Muti.

Qualche nome? Anna Netrebko, la russa che ha conquistato il mondo come Violetta in minigonna rossa, l'americana Danielle De Niese, sensuale Cleopatra di Händel, la lituana Kristine Opolais dalla carica sexy, la tedesca Anna Prohaska, spregiudicata e affascinante, la lettone Elina Garanca, Carmen fascinoso nella versione scaligera di Emma Dante, la ceca Magdalena Kozena, la statunitense Isabel Leonard e, su tutte, la bellezza mediterranea di Anna Caterina Antonacci.

Non dimentichiamo certo la sensualità di Maria Callas (che pure cicciotella era, tanto da sottoporsi a rigide diete per raggiungere un peso forma invidiabile), omaggiamo bellezze del passato come la sciantosa Lina Cavalieri che dovette la fama

anche alla sua straordinaria bellezza (oltre alla chiacchierata vita sentimentale), Virginia Zeani («personificava la bellezza del soprano d'opera», sentenza Fellini) e Anna Moffo, che per la sua avvenenza si poté dedicare anche al cinema. Semplicemente rimarchiamo come in lirica oggi detti legge il talento a braccetto con la bellezza.

C'è oggi un vivaio di voci femminili che incalzano, stanno spopolando nei vari Festival, e sono giovani, sexy e anche disposte a scoprirsi non poco. È storia recente come un velo sottile abbia lasciato immaginare il corpo sensuale della Turandot di Francesca Patané a Torre del Lago, come Maruska Albertazzi in *Salomè* all'Opera di Roma abbia offerto alla platea un nudo integrale, così come fece la serva di Donna Elvira in *Don Giovanni* alla Scala e la bellissima Natasha Dikanovich in *Traviata* al Teatro Antico di Taormina. Scandalo? Provocazione? In realtà nei teatri d'opera si è visto anche di peggio; ma in quei medesimi teatri, con la loro aura sacrale, chissà perché, un corpo di donna senza veli fa ancora notizia.

Troppo belle per essere anche brave? Un modello troppo commerciale? Per i puristi certo sì. Intanto il web scopre il bello della lirica, loro spopolano su Youtube, piacciono ai giovani (con cui condividono la passione per la musica pop e punk), insieme danno vita a innovativi progetti musicali, come fanno tre bellissime e bravissime soprano, la ciociara Giorgia Villa, la pugliese Stefania Francabandiera e la sarda Mara Tanchis. Sembrano popstar, grintose, sexy, corpi levigati e pose fatali; sono amanti delle contaminazioni musicali e dei look eccentrici; si ispirano alle stelle rock strizzando l'occhio a rapper e techno, utilizzando il filone *crossover* tornato oggi di moda e redditizio. E per tutte le offerte di lavoro fioccano, da teatri, case di moda e pubblicità.

E l'Arena, cosa c'entra in tutto ciò l'Arena? Non disdegna e ci prova, da qualche anno chiamando alla sua ribalta belle promesse della lirica. Nel *Barbiere* di Hugo de Ana edizione 2011 debuttano come affascinanti Rosina la polacca Aleksandra Kurzak (Gilda nel 2013) e la spagnola Rocio Ignacio, Carmen nel 2014; la croata Lana Kos interpreta

Traviata nel 2011 e nel 2014 debutta in *Roméo et Juliette* di Gounod; l'albanese Ermonela Jaho nel 2011 è Violetta dal perfetto *physique du rôle*.

E poi c'è lei, portabandiera tra le italiane, Amarilli Nizza, milanese che vive sulle rive del lago di Bracciano, magici occhi blu e fisico da *sexy-op*, così incoronata dal popolo areniano sin da quando nel 2005 debutta come Aida (dopo essere stata Tosca nella trasferta a Cipro e al Teatro Filarmonico), per essere schiava etiope per un intero decennio, e Nedda, La vedova allegra, Micaela, Liù, Abigaille e Cio- Cio-San.

Con quattro generazioni di cantanti alle spalle e gli insegnamenti di nonna Claudia Biadi, nipote di Medea Mei Figner, soprano *falcon* che fu musa di Ciaikovskij, la musica è per lei una questione di famiglia. Il suo nome, che dal greco significa risplendente, è uno dei più amati. Vocalità agile ma autorevole, grandi doti interpretative e raggiante presenza scenica, dopo anni di gavetta, le fanno calcare le scene dei più prestigiosi teatri e Festival internazionali.

Superfluo chiederle come sia nata la passione per l'opera, vista la famiglia...

È stato tutto naturale, ho sempre adorato la musica e desiderato cantare. A vent'anni ho vinto il "Battistini" cantando in *Butterfly*, un'opera che mi ha portato fortuna. Ero così emozionata, una tensione durata anni.

I ruoli che meglio si adattano a voce e temperamento?

Adoro i personaggi dal carattere forte, Lady Macbeth, Tosca, Manon, Cio-Cio-San, Aida, ma anche Adriana, Odabella, Abigaille. Donne passionali, che amo interpretare anche per superare la mia fragilità.

Aida e Butterfly: per interpretarle le serve tanto trucco, bionda com'è...

Amo dire che Aida e Butterfly mi rappresentano nell'anima, la prima per la tenacia, la seconda per la forza che le deriva dall'amore. Trucco a parte, beninteso.

La si ritiene una vera bellezza, al di là del fascino e del talento. Le ha giovato?

È stato un vantaggio. L'immagine conta, il mercato discografico e i media lo esigono. E anche il teatro oggi lo richiede. Ma quest'arte necessita soprattutto di dedizione totale e di studio, incessante e rigoroso.

Arena e altri grandi teatri oggi la vedono di casa...

Una grande responsabilità. Le aspettative del pubblico e della critica sono molto alte. Quanto all'Arena, sì, è una seconda casa, e il suo pubblico è tra i giudici più attenti.

In Arena ha lavorato con registi diversi, De Bosio, Zeffirelli, La Fura dels Baus, in messinscène tradizionali e moderne? Come si è trovata?

Essere sperimentali non vuol dire fare per forza centro. Serve possedere un bagaglio culturale. In questo senso sono stata fortunata. Io amo il teatro di regia, più dei concerti. Si impara sempre, se lo si vuole.

Il primo insegnamento mai dimenticato?

Il rispetto dell'opera, come chiedono i veri registi, attenendosi al libretto con rigore e competenza. Peccato che siano in pochi a ricordarsene.

Al di là della musica, ha un hobby? Cosa fa nel poco tempo libero?

Leggo, anche libri di fisica quantistica e di filosofia. Non lo si direbbe?

Come concilia la sua frenetica vita professionale con la familiare?

Facendo tanti sacrifici e senza mai dimenticarla la famiglia, visto che sono moglie e madre. Ed è la mia famiglia la mia vera forza, il mio equilibrio.

La lirica oggi?

Un'arte da salvaguardare, da logiche politiche, economiche o di *business*. Può rappresentare un'oasi in cui sognare a occhi aperti, lontano da una quotidianità sempre più incomprensibile.

La vita va comunque affrontata, e a occhi bene aperti...

L'ho fatto, fin dall'infanzia. Sono del segno del Capricorno, combattiva e tenace. Non mi sono mai arresa di fronte ad alcuna difficoltà e ho sempre cercato di guardare avanti, senza mai pestare i piedi, rispettosa di tutti e a tutti chiedendo

rispetto. A mio figlio ho trasmesso il mio senso del dovere e della disciplina.

Bionda, bella e anche sexy. Così appare nelle foto dei book... E scopriamo una donna tanto riflessiva da sconcertare!

Amarilli, nelle *Bucoliche* di Virgilio, è la ninfa della saggezza. Non lo sapeva?



Leo Nucci e Mariella Devia, Rigoletto 1991.

Leo Nucci

«Le svelo il mio segreto, divertirsi mentre si lavora.»

Rigoletto è lui, Leo Nucci. Dopo il debutto nel '28, le scene di Fagiuoli e la direzione di Padovani, Montesanto come Rigoletto e Lauri Volpi quale Duca, l'opera verdiana non è proprio una costante nel repertorio areniano, vista la scarsa sua spettacolarità. È dal '91 che l'opera viene rappresentata con regolarità, grazie all'onnipresenza di Nucci che ha fatto di Rigoletto il cavallo di battaglia sino a esserne protagonista oltre il Festival del Centenario, nella quale edizione del 2013 si ritrova in scena con Pirgu e la polacca Kurzak per la direzione di Frizza, l'impianto scenico di Del Savio, che si rifà ai bozzetti di Fagiuoli, e per la regia di Ivo Guerra. Sono applausi per tutti ed è il trionfo per lui, come da copione.

Classe 1942, di Castiglione dei Pepoli, presente in Arena dal '77, costante dal '91, verdiano nel profondo del cuore, Nucci è baritono di stupefacente longevità, un fenomeno vocale gioiosamente condannato al "bis". A ogni recita si conferma un Rigoletto d'eccellenza, che cattura il pubblico da protagonista come pochi oggi sanno essere, padrone del palcoscenico e del suo canto, con eleganza, mai volgare negli eccessi veristi, raffinato e misurato come il mestiere gli consente e come detta l'esperienza divenuta maturità musicale, lontana da ogni tentazione *routinière*.

I ruoli più interpretati sono Figaro e Rigoletto, quest'ultimo interpretato in più di 500 recite, fra cui quello del gennaio 2016 alla Scala di Milano. Nucci ha duettato da grande con i più grandi, è stato diretto da registi illustri mai cedendo a tirannie. Conserva ancora solide emissioni e impostazione vocale, registro acuto infallibile, dizione e fraseggio perfetti,

una vocalità che inizia a fare i conti col passare degli anni, e quindi con qualche cedimento, ma al servizio di interpretazioni talmente cesellate e coinvolgenti da far esclamare: Signori, *chapeau*!

Anche in questo nostro incontro, Nucci spiana la strada indossando il sorriso, quello che arricchisce chi lo riceve senza rendere povero chi lo dà. Sa bene chi sia, ed è irrilevante ciò che gli altri pensino di lui. Gioca con noi divertendosi come sulla scena, con quell'ironia che, se cogli, profuma ogni cosa di vaporosa leggerezza. È così che ci racconta le sue verità, quelle che come il sole fanno bene finché non bruciano.

Stanco del vecchio gobbo?

Perché dovrei? È diventato un parente stretto, il mio principale datore di lavoro.

Si sente un po' star?

Non mi sono mai sentito star, e ho sempre giudicato inutili i divismi di certi colleghi.

Ricorda, era nel coro del Teatro alla Scala...

Anche a quella gavetta devo la conoscenza del mestiere, tanto da sapere oggi rimediare in scena a ogni imprevisto. Lei non immagina quanti ne accadano!

Dal '77 in Arena, come Mercuzio, dal '91 come Rigoletto, nel '96 come Figaro ...

Sa quanti ruoli ho fatto nella mia carriera? Li contiamo? Mercurio, Sharples, Marcello, Tonio e Nabucco. Vado avanti? Germont, Amonasro, Macbeth, Iago, anche Scarpia e Gianni Schicchi. Ho anche affrontato Mozart, Donizetti, Giordano e Cilea...

Dando prova di una longevità vocale che ha pochi precedenti. Merito di cosa?

Salute, studio e applicazione, igiene vocale e passione per questo mio mestiere.

Una voce non strabiliante, dicono alcuni critici...

Usata con intelligenza e molto estesa, dato che ho iniziato studiando da tenore. Mi riconosco anche un buon legato e tessitura. Quanto ai critici, a quelli che non mi vogliono bene

ricordo che il pubblico mi ha sempre gratificato del suo applauso.

Che istrionico però il suo gobbo! Domina il palco, sì, ma fa le smorfie, piange sul corpo della figlia quand'è colpita dallo "stral di mia giusta vendetta"...

Bisogna trasmettere emozioni! Aureliano Pertile, da vecchio, a chi gli chiedeva se sarebbe stato ancora in grado di cantare rispondeva: «Saprei dare delle emozioni!» Ecco ciò che su tutto conta.

E dell'altro suo bel personaggio, Figaro, che mi dice? Ricordo con gioia la sua interpretazione del '96 in Arena...

Amo Figaro! Nel '67 ho vinto il concorso a Spoleto con quel ruolo e poi l'ho debuttato alla Scala nel '77. Ho mantenuto una presenza costante anche nel cartellone scaligero, partecipando a più inaugurazioni. Ho anche partecipato alla prima *tournee* storica della Scala a Tokyo, sempre con Figaro, diretto da Abbado.

Per la prima volta nel Barbiere Rossini eleva la vocalità del basso-baritono a ruolo di baritono reale, protagonista assoluto. Che tipo di vocalità è la rossiniana?

Tecnicamente molto importante, con coloriture che si ritrovano poi in Verdi. Ma cantare solo Rossini è deleterio per la voce... Peggio però sarebbe non cantarlo!

Come si misura da cantante-attore col realismo dell'opera buffa di Rossini e con la commedia di Beaumarchais?

Amo questo tipo di teatro, mi è naturale. Ma è sempre una questione di studio. Dico ai giovani che affrontano Rossini: approfondite il libretto, abbiate cura del personaggio.

Ha un suo breviario dei gesti in scena? Qual è il gesto e quindi il sentimento in lei dominante, mentre interpreta Figaro?

Figaro è simpatico, ma non è buono. Si prende gioco di Bartolo e del Conte, nel denaro vede un mezzo per elevarsi socialmente. Tutto ciò io cerco di rimarcarlo con una gestualità molto italiana, alla Commedia dell'Arte.

Debiti di riconoscenza?

Nei confronti di Verdi, enormi. Il buon vecchio ci ha consegnato ruoli esemplari per il baritono, carichi di umanità, grandi padri pieni di umanità. Con Verdi mi confronto sem-

pre, ogni volta che porto in scena un suo personaggio. Io credente mi sono trovato anche a fare i conti con il Verdi non credente, e ho trovato in lui una grandissima spiritualità.

Sempre più attore oggi, a scapito del cantante?

Sa cosa chiedeva Verdi? La parola scenica. E dunque...

Dicono lei gigioneggi non poco...

Se serve all'efficacia scenica, perché non farlo, quando sai che il pubblico è lì per te.

Sempre nel rispetto di Verdi?

Senza mai aggiungere una nota. Puoi cantare Rigoletto anche senza il la bemolle, purché ci siano le giuste emozioni.

Il "Vendetta", appunto. Si è mai chiesto perché il pubblico le chieda di bissare?

Per sentire il la bemolle? Non solo. Credo sia appunto una questione di emozione, del profondo di certe passioni. Ha mai avuto lei la voglia di lanciare qualche maledizione?

Rigoletto paga un tizio per assassinare il datore di lavoro...

E se non lo spieghi bene sulla scena, che figura gli fai fare a quel povero gobbo?

I rapporti col regista?

Li ho sempre cercati, ieri per capire, oggi per condividere, combattendo per dire la mia opinione. E se c'era da sostenere una posizione, non mi sono mai tirato indietro.

C'è chi ha scritto che si sarebbe venduto a dollari e a marchi...

Pensi che dal 1988 non canto più in Germania, dato che là l'opera si fa senza tener conto della musica e la regia è sempre all'insegna dello stravolgimento.

Che importanza ha per lei il denaro?

Ho guadagnato più di quello che immaginavo, e non mi ha mai interessato sapere quanto guadagnano gli altri. Se un difetto ho, è quello di essere sempre stato poco attento a promuovere la mia immagine.

Dica un grazie a un collega.

Ad Alfredo Kraus, esempio di maestria vocale e morale, dal quale ho imparato la disciplina ferrea, il rispetto per il compositore, il senso del sacrificio.

E da lei, cosa vorrebbe si imparasse?

Le svelo il mio segreto? Divertirsi mentre si lavora. Lei non

immagina quanto mi divertiva in *Nabucco* entrare in scena a cavallo!

Sono un contadino delle Roncole, diceva di sé Verdi...

Già, un uomo della sua terra, come in fondo sono io. Anch'io sono cresciuto a contatto con la terra, credendo in valori precisi, la parola data, ad esempio. Nel nostro mestiere una volta bastava una stretta di mano per sancire un contratto. Oggi, mi creda, non è proprio più così.



Rudolf Nureyev, 1981.

Rudolf Nureyev

«*Se non fossi fatto così non sarei Nureyev.*»

Colpisce il coraggio con cui affronta l'ultimo periodo della malattia, la perdita della prestanza fisica e della sua fascinosa bellezza, e colpisce come continua a lottare e apparire in pubblico, prima di morire per Aids in una clinica parigina il 6 gennaio 1993. Rudolf Nureyev, il tartaro volante, il più grande ballerino del secolo, simbolo stesso della danza, esce di scena alla sua maniera, con un *grand jeté*, un ultimo volo di danza spettacolare, all'età di 54 anni.

Nato ai confini della Mongolia, su un treno alla volta di Vladivostok, dove la madre tentava di raggiungere il marito, figlio di contadini che avevano patito tutte le difficoltà della guerra, Nureyev rivela predisposizione per la danza esibendosi in spettacoli improvvisati per i soldati russi reduci dal fronte. Segue le prime lezioni da una vecchia signora che aveva fatto parte della compagnia di Diaghilev, per poi volare a Leningrado e seguire i corsi dell'Accademia fondata dalla Vaganova dove nacquero la Pavlova e Nijinski di cui sarà indicato come l'erede naturale. Entra nel Kirov e, durante una *tournee* in Europa nel '61, si rifiuta di tornare in patria. Si è negli anni della guerra fredda, e Nureyev diventa un imbarazzante caso internazionale.

Lavora con l'International Ballet del Marchese di Cuevas, col Balletto Reale Danese di Erik Bruhn e col Royal Ballet di Londra accanto a Margot Fonteyn. È l'inizio della gloria: Spoleto, Vienna, Londra, Parigi, New York, in un repertorio comprendente le grandi opere ottocentesche e le moderne creazioni di Petit, Mac Millan, Béjart, Taylor, Balanchine. Lavora anche da coreografo adeguando i grandi balletti di

repertorio, *Il lago dei cigni*, *Don Chisciotte*, *La bella addormentata*, *Raymonda*, *Schiaccianoci*, *Romeo e Giulietta*, senza mai tradirne lo stile inconfondibile. Diviene così artefice di una profonda trasformazione della danza classica.

Insieme al mito ecco la leggenda, il Rudolf Nureyev riservato, Rudy, scontroso, diffidente, sensibile, icona di un modo di vivere ribelle, libero e anticonformista, che emoziona platee da indiscusso protagonista, eterno esule che per patria sceglie la scena, che confonde la danza nella vita, spezza pregiudizi ed esce dalle ipocrisie. «La danza è la mia vita. Esiste in me – dice – una predestinazione che non tutti hanno. Devo portare fino in fondo questo destino. È la mia condanna, ma anche la mia felicità. Se mi chiedessero quando smetterò di danzare, risponderai: quando smetterò di vivere.»

In Arena il grande Rudy è presente un'unica volta nel 1981, quale coreografo, regista e interprete, come Basilio, di *Don Chisciotte*, balletto di Leon Minkus, direttore d'orchestra Enrico De Mori, scene e costumi di Vittorio Rossi. Con il Corpo di ballo e i solisti dell'Ente Arena è di scena anche Carla Fracci (e Eva Evdokimova) quale Kitri.

Eccolo dunque, il regale Rudy, il ballerino più divo e celebrato, in prova, in un arroventato pomeriggio veronese, seduto in platea dove mi dà appuntamento, studiare passi e interpreti, vigile e attento, concentratissimo dato che l'indomani si è di scena. È come accoccolato su se stesso, seduto sui calcagli, il cappello calato sugli occhi. Non pare certo quello che sappiamo essere, l'idolo indiscusso e capriccioso cui tutto si perdona, anche le liti con le partner, gli schiaffi alla collega di fila, gli scontri con scenografi, costumisti e registi, le sfide ai critici più severi, un *cotè* snobistico e la presunta spietatezza emotiva.

Ma quando si alza e raggiunge d'un balzo il palcoscenico per mostrare un passaggio, interpretare quel gesto e farlo ripetere, mi rendo subito conto del perché suscitò deliri: ci possono essere ballerini che oggi piroettano e scattano meglio di lui (ha 43 anni), ma nessuno possiede quella espressività e una così prepotente e magnetica personalità, dall'evidente e indiscutibile potere di attrazione.

L'iconografia e quella sua carriera percorsa a passo di danza hanno fatto di Nureyev il simbolo perfetto e levigato dell'artista scorbutico e accentratore, affascinante e disspotico, dell'uomo imprevedibile e scandaloso. E così me lo aspetto anch'io, scontroso come un riccio, chiuso in se stesso e fors'anche sgarbato. Devo ricredermi di fronte alla sua disarmante gentilezza. Un principe sceso dal piedistallo che si concede? No, un uomo delizioso con tanta voglia di partecipare la sua gioia di vivere. Il tartaro divino è solo un irridente nomade dell'anima, dai dolcissimi occhi verdi.

Finalmente a Verona! Conosceva l'Arena?

Chi non conosce questo luogo magico. Sono contento di essere qui, nonostante il gran caldo. L'Arena è uno spettacolo di pubblico, di colori e di emozioni. E poi, quel palco! *Quando decise di lasciare la Russia disse semplicemente: «Un uccello deve volare alto!» Quando alto ha volato?*

Non lo so, ma certo ho volato fuori dalla gabbia. E poi che importa l'altezza? Importa volare.

Chi vola troppo alto è solo. Lo è lei? La spaventa la solitudine?

Come dice il poeta? Chi non ama la solitudine non ama neppure la libertà.

Non era un poeta, ma un filosofo, Schopenhauer...

E diceva il vero. Si è liberi unicamente quando si è soli, anche se può far male.

Cosa pensa di aver dato alla danza?

La vita, l'intelligenza, il talento, tutto ciò che ho. Ogni uomo dovrebbe danzare, e per tutta la vita. Non dico fare il ballerino, ma semplicemente danzare.

Applaudito come danzatore, ma discusso come coreografo. Perché?

No, no, discusso anche come ballerino! Se tutti mi amassero allo stesso modo non basterebbe il mondo, e non sarebbe normale né naturale. Per fortuna c'è libertà di scelta e di gusti. *Nel Don Chisciotte non solo balla, ma cura anche la coreografia. Intende smettere di danzare per dedicarsi alla regia del balletto?*

Ho già realizzato molte produzioni e ho sviluppato conoscenza e metodo. Ma io sono e resto un ballerino. La danza è la mia vita.

Nessun canto del cigno?

Absolutamente no. Queste produzioni coreografiche sono un veicolo, uno strumento per poter ancora ballare. Un bel pretesto per sentirsi ancora vivi. Questo mio *Don Chisciotte* di Minkus-Petipa, lo vedrete, è vivo, svelto, pieno di gioia per la danza.

43 anni, un'età che costringerebbe il fisico al declino...

A lei pare? Se si balla tanto e sempre, si rimane quelli di sempre, mi creda.

Anche nel carattere? Un tempo l'impazienza era il suo peggior difetto...

E lo è ancora. È questione di temperamento. Se non fossi fatto così non sarei Nureyev, non le pare? Con lei, mi creda, mi sto trattenendo... Attento!

Professionalità e disciplina con se stessi, diceva. Cos'è per lei la disciplina?

Amare quest'arte come si ama nella vita. L'amore richiede altrettanta arte di una figura di danza, se la si vuole perfetta e ben riuscita. Ci vuole slancio e controllo, scambi di parole e di silenzi. E rispetto per quest'arte, come per l'amicizia e l'amore.

Che uso ha fatto di popolarità e trionfi?

Nessun uso. Ballo da venticinque anni, con le principali danzatrici del mondo e in tutto il mondo. Se la gente continua a venirmi a vedere significa che del talento vero c'è.

Le donne che ballano con lei quale aspetto del suo carattere accettano di subire?

Non lo deve chiedere a me, ma a loro. Potrebbe anche rimanere sorpreso!

Quale virtù la fa più sorridere?

Mi fa sorridere la virtù.

Quale peccato non ha mai commesso abbastanza?

Peccato? Cos'è? Non capisco. Non conosco il peccato.

Perché così unico e osannato, il più grande?

Dio non può accordare quest'onore a tutti.

La compagna più amata?

Margot Fonteyn, per la sua professionalità e per la sua umanità.

Dice la Fonteyn: «Ho vissuto la danza, ma posso vivere anche senza danzare!» È così anche per Rudolf Nureyev?

Forse. Per ora c'è l'Arena. Se solo facesse meno caldo... Ma stasera la luna splenderà in cielo. Don Chisciotte e il suo scudiero saranno di scena, prima di ripartire in cerca di nuove avventure.



Magda Olivero, Manon Lescaut 1970.

Magda Olivero

«Mi sono sempre messa al servizio dell'arte per arrivare al cuore degli uomini.»

Muore a 104 anni Magda Olivero, una fra le più celebri soprano della storia della musica. Torinese, originaria di Saluzzo dove nasce nel 1910, debutta nel mondo della lirica nel 1932 per arrivare a tutti i più prestigiosi teatri d'Italia e del mondo. La sua vita di palcoscenico si conclude nel 1981 a Verona anche se la signora Olivero tiene esibizioni in pubblico fino agli anni Novanta. Nel marzo del 2010, a ben 99 anni, canta a Palazzo Cusani, nella "sua" Milano dove da anni risiede, un'aria dalla *Francesca da Rimini* di Zandonai, sfoderando una voce ancora grandiosa.

Il celebre soprano debutta nel 1932 a Torino e il suo successo è tale che, dopo appena un anno, è già alla Scala. Interrompe il canto nel 1941 per dedicarsi alla famiglia e diventare madre, un amorevole desiderio che non avrebbe mai soddisfatto. Riprende nel 1951 con *Adriana Lecouvreur* di Cilea, uno dei suoi cavalli di battaglia.

Da quel momento la carriera di Magda Olivero è una continua ascesa. La sua consacrazione internazionale in America avviene nel '67, con *Medea* di Cherubini. Ripete la performance nel '71 alla New York Philharmonic Hall con *La voce umana* di Poulenc, seguita nel '75, quando ha ben 65 anni, dal debutto in *Tosca* al Met.

In Arena è Manon accanto a Di Stefano nel '51; nel '52 sostituisce alla prima de *La Traviata* Maria Callas; nel '54 interpreta *Mefistofele* non rinunciando alla concomitante parte di Liù in *Turandot*. Nel '60 torna in Arena per *La fanciulla del west* con Corelli e Guelfi, e nel '62 per *Tosca* ancora con Di

Stefano. Termina le sue presenze nel '70, a 60 anni, con *Ma-non Lescaut* diretta da Santi con Plácido Domingo.

«Magda Olivero – scrive Vincenzo Quattrocchi in *Magda Olivero. Una voce per tre generazioni* – ci ha dato interpretazioni di levatura storica che di diritto l'hanno collocata fra quei pochi eletti che hanno scritto una pagina di storia nel melodramma.»

Come detto, Magda Olivero si ritira ufficialmente dalle scene proprio a Verona nel 1981, interpretando al Filarmonico *La voix humaine, tragédie lyrique* di Francis Poulenc, derivata dalla *pièce* omonima di Jean Cocteau che firma il libretto. Olivero la propose la prima volta nel '71, approdata negli Stati Uniti, alla New York Philharmonic Hall. Il pubblico, alla fine dello spettacolo, le tributa un applauso interminabile.

Si tratta di un'opera rappresentativa del teatro del Novecento, legata alla “parola pronunciata” anche in lirica, perfetta oltre che adatta per una delle più grandi cantanti-attrici del Novecento, come la stessa Olivero si definisce, per sottolineare il rapporto fondamentale nell'opera lirica fra il canto e l'interpretazione scenica.

Abbiamo appuntamento con Magda Olivero nel suo camerino – quanto curato – al Teatro Filarmonico. Prima ancora io le ponga la prima delle tante domande, è un tale rivo canoro, una dolce piovra dispensiera di racconti e aneddoti sulla sua vita. È una bellissima signora che mi accoglie come fossimo nel salotto di casa: una calandra di razza pregiata, una testimonianza calcificata e insieme un affresco.

Dà l'idea di sentirsi un'antica torre di guardia rispetto alla storia gloriosa del teatro lirico, una pianta di muschio ancora palpitante le cui radici hanno il cuore nella terra e che fatica a piegare la fronte al tramonto lontano. Una quercia sorridente dagli occhi color del cielo, tante volte squassata e tante volte ricomposta al cessar del vento.

Ricorda da quanto canta, signora?

Da tutta una vita! In pubblico, da quando avevo otto anni, sempre seguita da mia madre. Ma cantavo fin da bambina. I parenti mi mettevano ritta sulla sedia e mi dicevano: "Canta!" E io cantavo a gran voce, sino a sgolarsmi.

Come ha proseguito gli studi musicali?

Intorno ai tredici anni ho iniziato a studiare con le insegnanti, ed è cominciato il calvario! La prima mi ha lasciato e se ne è andata, la seconda è stata un disastro...

Cioè?

Mi faceva studiare da soprano, da mezzosoprano e poi da contralto. Mi stava rovinando la voce. È merito di un certo maestro Gerussi, della Rai di Torino, se oggi sono qui. Con lui ho iniziato di nuovo tutto, sin dalla corretta respirazione. *Da allora parla per lei la storia del teatro lirico. Come è cambiato negli anni? Lei ne è una perfetta testimone...*

Mi fanno spesso questa domanda, vista l'età, e io rispondo sempre con una descrizione che va dal colore bianco luminoso di ieri al nero fondo di oggi, in cui non si vede più niente, dai Conservatori, dove si insegna poco o niente, ai teatri che pensano solo allo sfruttamento dei giovani e al *cachet* dei cosiddetti grandi.

Quante le opere debuttate?

Oh, non le ricordo. Ho cantato anche opere moderne. La musica non mi ha mai spaventato, anche se diversa da quella dei grandi come Puccini o Verdi.

Quali i ricordi veronesi più cari?

Tanti e tutti favolosi. Trent'anni fa debuttai in Arena con *Manon* di Massenet con Di Stefano, poi vennero *Turandot*, *Mefistofele*, *Tosca*... Ma ricordo con particolare gioia la *Manon* di Puccini del 1970. Alla sera della prima, un pubblico entusiasta invase il palcoscenico. Ricevetti le rampogne del capitano dei pompieri! Ma non era colpa mia.

Cosa crede di aver rappresentato per la lirica?

Un esempio di dedizione, tenacia e forza di volontà, amore verso il lavoro e umiltà.

Cosa c'è alla base della sua professionalità?

Il rispetto reverenziale verso autore e pubblico. Non ho

mai barato e mi sono sempre messa al servizio dell'arte per arrivare al cuore degli uomini.

Parole altisonanti e impegnative...

La verità! Mi creda, col mio canto mi è anche capitato di dare serenità a creature infelici. E per me è stata una gioia infinita. Lei non conosce il potere della musica!

Il vero segreto della sua straordinaria longevità artistica?

La tecnica e una muscolatura diaframmatica eccezionale. Le ho detto quanto ho dovuto sudare e faticare per darmi una tecnica. Poi ho raccolto i frutti.

In una intervista di anni fa mi disse di considerarsi una voce brutta. In che senso?

La mia è una voce riconoscibilissima per il suo strano colore, curiosa. Uno dei miei maestri mi denigrava sempre, e io me ne sono fatta un complesso, sbagliando.

La sua è voce molto espressiva. Non ama definirsi una cantante attrice?

Infatti il mio è un recitar cantando. Avrei adorato recitare! E questa passione l'ho trasfusa nella lirica. Non è facile, mi creda, essere attrici cantando.

Ed eccoci alla Voce umana di Cocteu-Poulenc, un monologo drammatico che ha sempre attratto grandi attrici...

Un'opera che amo alla follia e che odio nel contempo per la fatica massacrante che mi impone fisicamente e psichicamente. E anche per la sua tremenda difficoltà musicale.

Qua al Filarmonico interpreta anche la terza "espressione drammatica" delle Sette canzoni di Malipiero...

La parte di una madre impazzita dal dolore per la morte di un figlio in guerra. Lei sa che io volevo un figlio che non ho mai avuto. Malipiero sul libretto mi fece la dedica: «Alla madre più brava del mondo!» E lei sa che il Maestro non era tenero coi contanti.

«Non imiti nessuno, non la gonfino le lodi né la spaventino i biasimi e quando la critica, anche la più onesta, le si parrà davanti, tiri dritto sempre.» Così Verdi consigliava una giovane cantante...

Bisogna essere onesti con se stessi e saper accettare le critiche, anche quando scientemente ti vogliono ferire. Si è sul

palcoscenico e si paga di persona. Ogni sera una battaglia. La musica è una cosa seria, e un artista è come un buon soldato, pronto a sacrificarsi per servire l'arte e il teatro, altro che divi! Verdi aveva proprio ragione, come sempre.

In lei è possibile separare l'artista dalla donna?

Spero proprio di sì. E spero ne esca una donna semplice che ama la serenità della casa, la natura, il vivere. Non è miracoloso goderla questa nostra vita, così come si rinnova ad ogni anno che passa? Un miracolo, no?

Certo, signora Olivero, un vero miracolo.



Daniel Oren e Franco Zeffirelli, 2002.

Daniel Oren

«*Molti direttori ballano sul podio, anche Berstein...*»

Daniel Oren è il direttore che meglio conosce l'Arena, i suoi spazi e il pubblico. Anche quello che meglio conosce l'opera areniana per eccellenza, *Aida*, che dirige la prima volta nell'85 accompagnandone la storia sino ai nostri giorni, passando per l'edizione del 2013 firmata da De Bosio sino alla messinscena di Zeffirelli. A proposito dell'allestimento di De Bosio, ci dirà: «Ho diretto molte edizioni di *Aida*, ma questa è bellissima, piena di colori. Personalmente la parte che amo di più è il terzo atto.»

Confessa di aver perso il conto delle rappresentazioni di *Aida* dirette. «Ero giovane quando ho diretto qui la prima volta. Mi pare fosse il *Nabucco* (e sbaglia, fu *Tosca* nell'84, regista Bussotti, ndr). Poi quasi sempre Verdi e quasi sempre *Aida*, il titolo per il quale l'Arena è nata.»

Mantenendo consolidati rapporti di collaborazione con i più famosi teatri mondiali, Oren è il direttore più presente nei cartelloni areniani, autore di letture magistrali di *Nabucco*, *Otello*, *Turandot*, *Carmen*, *Un ballo in maschera*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Don Giovanni* e *Roméo et Juliette*. Beniamino del pubblico, della sua storia areniana fanno parte i saltelli sul podio dove sprigiona tutta la sua energia, come segue gli interpreti cantando con loro e per loro in prova, come arrivi a essere un tutt'uno con loro, le magiche concertazioni, i momenti d'estasi che vive nel sentirsi dirigere.

Musicista di temperamento e stile, regolarmente ospite delle maggiori orchestre europee e statunitensi, specializzato nel teatro musicale italiano di Ottocento e Novecento, Oren è uomo dal carattere bizzarro, che non ama dispiegare l'inti-

ma sua natura. Ben si conoscono le sue intemperanze, richieste di risarcimenti milionari dopo rescissione di contratti, eventi traumatici come l'arresto a New York per non essersi presentato in tribunale a discutere di alimenti.

Nato a Jaffa, appena tredicenne, Oren viene scelto da Leonard Bernstein nel 1968 come voce solista nei suoi *Chichester's Psalms*; nel '75 prende parte, vincendolo, al Concorso "Herbert von Karajan" da quel momento iniziando la sua carriera internazionale. Che ami le voci lo si capisce bene (lui stesso si definisce un cantante) da come le stimola a dare il meglio, motivando ed entusiasmando ogni interprete. Lo si è visto anche nei recenti areniani *Roméo et Juliette* di Gounod e nel *Trovatore* firmato da Zeffirelli, coinvolgente nel dirigere un'orchestra che negli anni ha imparato a convivere con le contrastanti sue manifestazioni di stima. Tutto si perdona a Daniel Oren dato che perdonare non cambia il passato, ma allarga il futuro.

Aida, dunque, opera che diviene sempre più difficile rappresentare musicalmente in Arena, per il cambiamento dei gusti del pubblico e per la complessità di una partitura in cui, alla vigilia della fase suprema della sua produzione, Verdi fa coesistere grande spettacolo e raffinate dissimulazioni, *pathos* e decorazione, linguaggio melodico elaborato e pezzi chiusi. Per tutto ciò il problema della sua interpretazione musicale si pone come ineliminabile in Arena per non ancorare l'opera a prevedibili amplificazioni effettistiche e a incrostazioni *routinières*.

Ne è convinto Daniel Oren già al suo debutto in *Aida* nell'85 (a quella data risale la nostra intervista), deciso a compiere sulla partitura un gran lavoro di pulitura.

Maestro Oren, quale il suo approccio ad Aida?

Affidandomi la direzione e la concertazione di *Aida*, il Sovrintendente Giacchieri mi ha chiesto di darne una nuova impostazione musicale, per tentare di togliere le negative incrostazioni da *routine*. L'idea era bella e affascinante, e perciò ho accettato.

Stiamo parlando di Aida, l'opera più amata in Arena...

E l'Arena è il suo elemento naturale. Ho sempre pensato che si può fare grande musica all'aperto, dando spazio a colori e atmosfere, operando una certa pulizia.

Quali dunque le novità?

Ho tentato di fare pulizia. Ma in Arena il tempo delle prove è sempre poco, la qualcosa mi ha impedito di realizzare appieno ciò che mi ero prefisso. La collaborazione avuta dall'orchestra è stata piena. Ma si tende ancora a lasciare troppo alla *routine*, e la *routine* è nemica dell'arte.

Da quale presupposto parte la sua lettura dell'opera?

Ho cercato di approfondire i diversi personaggi per aderire maggiormente al respiro interiore della partitura. In ogni partitura di Verdi, ma specialmente in questa, il trattamento dei personaggi è grande, sia vocalmente che in rapporto all'orchestra.

E le immancabili amplificazioni areniane?

La scena del Trionfo, ad esempio, una delle più grandi mai scritte, ha sempre subito uno squilibrio fra banda, trombe egizie e orchestra. Certo non è facile, le distanze impediscono certe soluzioni... Ma sono intervenuto, e l'effetto risulta in tutta la sua irripetibile bellezza. Una nuova pagina, questa, scritta per l'Arena.

Come esaltare anche le illusioni, le dolcezze, le "incontinenze" verdiane?

Il famoso terzo atto, il più amato! Ho cercato di mettere musicalmente in evidenza quelle pagine superbamente espressive. Spero si senta.

Non c'è sempre più urgenza di rendere evidente ciò che di moderno in Aida c'è?

E che si coniuga a momenti di sfrenato *grand-opéra*! Io vado proprio su questa strada. Tutto parte dal conoscere l'anima di Verdi, dall'esprimere ciò che la partitura è lì a dirci. Ma non è facile renderlo in Arena, dove molte cose vanno musicalmente perse.

Ha cambiato posizione all'orchestra. Risultati?

Le dirò, mi sembra che l'orchestra sia più in evidenza, per via della diversa messa in buca. L'orchestra si sente di più,

dal mezzo forte in su, ma anche dal piano in poi.

Quanto ai cantanti? Si ritrova nomi come Baglioni, Troitskaya, Giacomini...

Il canto ha per me il ruolo guida. Peccato non aver potuto completare l'operazione di *lifting* per colpa, ribadisco, delle poche prove a disposizione.

Non ho ben capito se ci sta confessando una sua profonda delusione...

In Arena si corre il rischio della delusione, nonostante la buona volontà di tutti. Lo si è fatto per tanti anni, quel passaggio, quel movimento, parlo musicalmente. Se diventa un'impresa cambiarlo, perché farlo? Perché bisogna, dico io. *Le piace comunque lavorare in questo anfiteatro?*

Dicono sia il più grande all'aperto del mondo, no? Come non volerlo abitare per anni!

Quanto all'accordo tra il podio e la scena?

Il direttore è il comandante della nave, che controlla la rotta e ha bene in mente la meta, pronto a intervenire quando qualcuno, per emozione o per incapacità, rende difficile la navigazione. È lui, il direttore, che conduce la nave in porto. *Un tempo la bacchetta era un bastone di comando, da maresciallo. Lulli è morto di cancrena per esserselo dato sul piede!*

La bacchetta non conta. Contano il gesto, la mano, gli occhi, il voler comunicare ciò che si ha dentro.

Perché quei salti sul podio?

Mi vengono così. Molti grandi direttori ballano sul podio, anche il grande Bernstein lo faceva, e mai nessuno ebbe da ridire!

Ha un suo modello di direttore?

Non dimentichiamo che ho iniziato collaborando con Herbert von Karajan ...

A proposito, dopo aver vinto il prestigioso "Concorso Karajan", lei fu avvicinato dal grande direttore perché intercedesse per farlo debuttare in Israele con i Berliner?

Andai infatti dal sindaco di Tel Aviv, ma si sapeva che Karajan durante il nazismo aveva denunciato gli orchestrali ebrei. Troppo grave per il perdono.

Verrà il tempo di un Nabucco diretto da lei in Arena?

Non lo so, ci spero. Da israeliano troverei motivazioni spirituali, se non ideologiche, per dare il massimo di me.

Daniel Oren direttore, le qualità che vorrà vedersi riconoscere negli anni a venire?

Alla base del mio lavoro c'è oggi e spero ci sarà sempre questa accoppiata vincente, passionalità e professionalità. Passionalità e trasporto, per vivere sempre la musica da vero protagonista.



Peppino Patroni Griffi.

Peppino Patroni Griffi

«Quello che si vedrà in Arena non è il Trovatore che io avevo sognato.»

«Senta, sono Patroni Griffi. Ci siamo visti ieri in Arena, ricorda? Posso rivederla?»

Certo, maestro. Problemi?

«Sì, sono molto arrabbiato! Vorrei fare un'intervista...»

Mi dica dove e a che ora, e la raggiungo.

«In hotel, verso mezzogiorno. Ma badi, sarò molto polemico! Mi garantisce che poi sul giornale esce?»

Senza alcun dubbio. Sarò da lei a mezzodì in punto, anche qualche minuto prima.

«L'aspetto!»

Chi mi parla al telefono è Giuseppe Patroni Griffi, regista, drammaturgo, scrittore e sceneggiatore, colui che della mitica Compagnia dei Giovani (De Lullo, Falk, Guarnieri e Valli) diviene il commediografo di Compagnia, in seguito dirigendo il neonato Piccolo Eliseo di Roma, dove porta in scena la nuova drammaturgia internazionale dell'epoca, e successivamente il Teatro Eliseo, in pratica sino alla morte, avvenuta nel 2005. Considerato una delle personalità più versatili del panorama culturale italiano del secondo Novecento, assurti alla popolarità con *Metti una sera a cena* (una sua commedia tradotta sul grande schermo), il napoletano Peppino Patroni Griffi fu un anticonformista per natura, spinto da un suo particolare senso di libertà intellettuale.

A Patroni Griffi l'Ente lirico Arena affida la messinscena del verdiano *Il Trovatore* per l'inaugurazione del Festival.

Siamo nel 1985, e per Giuseppe Patroni Griffi sarà la sua prima e ultima tribolata presenza veronese. Diretta da Giovaninetti, l'opera ha per interpreti la Mauti Nunziata, Bonisoli e Ludmilla Semciuk; le scene sono di Mario Ceroli, scultore di fama, e i costumi della grande Gabriella Pescucci. Maestro del coro il bravo Tullio Boni.

È il *Trovatore* un'immensa apertura sul mondo acceso del melodramma, dramma di sangue e fuoco in cui le passioni si enunciano sin dall'inizio e i personaggi, privi di reale evoluzione, fungono da emblemi di condizioni e virtù di cui l'opera è una incandescente condensazione.

Le difficoltà dell'interpretazione del *Trovatore* stanno tutte nel trovare la febbre di questa incandescenza. A queste altre difficoltà si assommano nel momento in cui si agisce in Arena, come ci dà conferma Giuseppe Patroni Griffi, regista che a teatro e in cinema ha una grande capacità di lavorare con gli attori (dirige Charlotte Rampling in *Addio fratello crudele*, Elizabeth Taylor in *Identikit* e Laura Antonelli in *Divina creatura*), ma che con l'opera non ha molta dimestichezza avendo sino a quella data diretto solo *Così fan tutte* al Teatro alla Scala. Riscuoterà sì un successo internazionale nel 2000 dirigendo *Traviata*, ma per la diretta tv da Parigi, ideata da Andrea Andermann.

Ecco l'intervista che Patroni Griffi ci chiese: pubblicata abbinata a un "pezzo" firmato dal regista, è qui contestualizzata col massimo della cura e la più aderente obiettività.

Dice Vinicio Capossela: «Com'è simile la parola amarezza alla parola amore.»

Eccoci, mi dica, maestro.

Intanto le dico che quello che si vedrà in Arena non è il *Trovatore* come io avevo sognato, con l'apporto condizionante delle macchine da guerra di Leonardo, stupefacenti scene scultoree di Mario Ceroli.

Come lo vogliamo allora chiamare?

Uno studio sul *Trovatore*, un'esemplificazione di come avrebbe potuto essere se avessi avuto non dico tre mesi di

prove, quante ne chiese Bergmann allorché gli proposero la regia delle *Nozze di Figaro*, ma solo un mese di prove, con figuranti, coro, tecnici e solisti insieme.

Impresa impossibile in Arena?

Impossibile nelle organizzazioni liriche, che risultano formate da un coacervo di corporazioni che difendono ciascuna i propri diritti e privilegi.

Per essere chiari e spiccioli?

Gli orari dei figuranti non coincidono con quelli del coro, così quelli dei tecnici. Per il coro diventa disagevole inserirsi poi nel disegno registico realizzato con comparse e tecnici. Bisognerebbe provare tutto daccapo!

E allora cosa si fa?

Si dice vedremo, faremo, troveremo... Si rimanda.

Sapendo benissimo che...?

Non vedremo né faremo né troveremo nulla di nulla! E avanti così, per tutti i pochissimi giorni di prova. E gliene ho detto solo una di lamentele!

Un problema solo areniano, questo? Non credo...

No, una vecchia storia che già constatai alla Scala per *Così fan tutte* col glorioso Karl Böhm, grande direttore. Niente è cambiato da allora, anzi tutto è peggiorato se si aggiunge che i solisti arrivano quando vogliono, il che vuol dire all'ultimo momento, fatte le debite eccezioni, la disponibile e incantevole Elena Mauti Nunziata e il baritono Managuerra.

Il risultato scenico del lavoro con gli interpreti?

Le vecchie consuetudini, i gesti inveterati, le maniere stantie, che fanno a pugni con quello che tu sei riuscito comunque a realizzare con l'insieme, a fatica.

E quindi?

Quindi non chiedetemi che cosa sia questo mio *Trovatore*. Sta tutto lì, nell'Arena di Verona che lascio con rimpianto per quello che avrebbe potuto essere e non è stato. E dire che ritengo lo spazio areniano il più adatto al volume di quelle strutture scultoree in legno di Ceroli, che sono la grande trovata di questa edizione. Peccato!

Verdi ha comunque organizzato il suo mondo superando le dif-

ficoltà della vitalizzazione librettistica, e lo ha fatto con un'operazione musicale...

Io credo che in fondo Verdi pensasse che la sua musica poteva bastare a tutto. Ma così non è, per me come per chiunque debba mettere in scena questa sua opera.

«Abbiamo preso parte a tutti i naufragi/ abbiamo preso parte a tutte le rovine/ abbiamo preso parte a tutte le cadute/ ma il naufragio delle parole/ ci trova ancora impreparati.» Questo appello contenuto nel suo dramma Prima del silenzio già suonava come un ultimatum...

E invece mi sbagliavo. Evidentemente ancora mi mancava questa esperienza areniana dove veramente le parole sono naufragate, e non ci si è più intesi.

Luciano Pavarotti

«Le mie figlie si chiedono: Ma come, il papà va a cantare e lo pagano?»

Piangemmo anche noi col mondo alla notizia della sua morte, avvenuta il 6 settembre 2007, e anche quando gli demmo addio. Aveva 71 anni, ed era malato di tumore. «Ricordatemi come cantante d'opera» la sua volontà, e sul sito listato a lutto quelle sue parole: «Una vita per la musica è un'esistenza spesa meravigliosamente.»

Ci manca Luciano Pavarotti, ci manca quella sua voce unica, preziosa e angelica, e fors'anche ci mancano quelle sue *kermesse* musicali da festa patronale tra rock e pop, che, come un buon piatto pugliese di riso patate e cozze, non avrebbero dovuto sposarsi e invece stavano così bene insieme, e non solo mediaticamente.

L'ultima apparizione di Big Luciano era stato il *Nessun dorma* cantato alla cerimonia di apertura delle Olimpiadi invernali a Torino nel febbraio 2006, mentre il suo ultimo concerto si è svolto a Taipei nel dicembre 2005. La sua lunghissima carriera è stata costellata da eccezionali successi e, negli ultimi anni, anche da critiche: si ostinava a interpretare i ruoli che più amava nonostante la voce non fosse quella magica d'un tempo; insisteva anche nelle mai ben digerite commistioni tra lirica, pop e rock.

«La vita ci presenta momenti diversi – diceva – e anch'io come il grande Caruso amo la diversità musicale dei brani scritti per voce di tenore. La letteratura per tenore è la più variegata di tutte. In qualsiasi lingua e in confronto ad altri generi, contiene la gamma di emozioni più ampia.»

Acclamato come uno dei più grandi tenori italiani di tutti i



Luciano Pavarotti, Gioconda 1980.

tempi, la sua è una carriera che non ha eguali nel mondo musicale e nel costume del nostro tempo, iniziata col debutto nel '61 come Rodolfo in *La Bohème* all'Opera di Reggio Emilia e proseguita col trionfo negli Stati Uniti accanto a Joan Sutherland in *Lucia di Lammermoor* e quindi al Metropolitan con la *Fille du Régiment* di Donizetti, con i leggendari nove do di petto.

Modenese, il padre fornaio cantante dilettante, Luciano Pavarotti appartiene alla nostra storia e alla leggenda, abbracciato com'è stato dalle folle per i concerti dei "Tre tenori" e per i *Pavarotti & Friends*, coi divi del pop seguiti da milioni di telespettatori.

Una favola inconfondibile la sua, come quel sorriso solare, la cordialità nella voce, quella sua insolente facilità canora, il timbro pieno di ottimismo e la mole, che lo costringe a una lotta sempiterna con la dieta.

Le cronache lo segnalano a Salisburgo e al Madison Square Garden, a pranzo con Costantino di Grecia, alle Olimpiadi e in Cina, dipingere e dedicarsi ai cavalli, cancellare recite e per questo veder scoppiare affari di Stato, far pubblicità a pellicce e all'American Express. È un grande Luciano, nella naturalezza e nello *show business*: ci si dimentica per un attimo di lui ed ecco l'apparizione al Columbus day, la partita a tennis con Mc Enroe, il film, il libro, i milioni venduti dei dischi *Mamma* e *Passione*, i riti conviviali tra le amate donne di casa, la prima moglie Adua e quindi Nicoletta.

È il tenore più pagato, dai *cachet* impressionanti e dalle trentamila lettere di ammiratori all'anno, applaudito come lo fu Caruso, secondo Karajan più grande di Caruso; ed è anche un prodotto di esportazione che si vende meglio del marchio Armani e al quale «Time» e «Newsweek» sono stanchi di dedicare copertine.

I più intrepidi ammiratori dicono la sua voce non spacchi i lampadari come quella di un Tamagno, ma colpisca con staffilate argentee che poi si trasformano in lenimenti al miele. Gli esperti definiscono il suo canto lucente, spavaldo, tenero, appassionato, soave, guascone, nobile. Il *business* e le tecniche manageriali gli costruiscono addosso la fama di marito

felice, padre fortunato, professionista senza capricci e uomo tranquillo. Ma la reale sua natura, cresciuta nella padanità del lambrusco e delle tagliatelle fatte in casa, si discosta non poco da quella immagine accattivante.

Pavarotti debutta in Arena nel '72 con *Ballo in maschera* per la direzione di Francesco Molinari Pradelli; torna nella stagione successiva con *Bohème* diretta da Maag e nel '76 in *Lucia* per la direzione di De Fabritiis. Nel '78 interpreta *Trovatore* diretto da Gavazzeni. Nell'occasione Muti viene a sentirlo, anche sparare al termine della "Pira" il famoso acuto non indicato nella partitura, con tripudio del pubblico e rimbrotto del maestro che, in camerino, si congratula comunque con lui.

Nell'80 l'ultima apparizione in un'opera con *Gioconda*: recita sospesa per nubifragio, e Luciano che regala un assolo al pianoforte, con al seguito trionfo e bronchite. Nell'85 l'Arena realizza in suo onore un Gala con Rosalind Plowright. La stagione del '90 vede Pavarotti congedarsi con la *Messa* diretta da Maazel e alla quale partecipano il World Festival Choir, Sharon Sweet, Dolora Zajick e Paul Plinshka. Presente in platea Lady Diana con la quale il tenore inizia una vera amicizia.

È sempre piacevole incontrare Luciano, sin dalla sua presenza veronese nell'87, per una recita straordinaria al Teatro Filarmonico di *Bohème*, l'opera più amata, che Pavarotti (52 anni appena compiuti) l'anno prima aveva interpretato a Modena per celebrare il venticinquennale del suo canto e che ora inaugura la stagione dell'Ente lirico Arena.

Quella *Bohème* delle nozze d'argento con la lirica, approdata anche in Cina, con la stessa lanciatisima Mimì di Fiamma Izzo D'Amico e con Ferdinando, il papà di Luciano, vecchio tenore del coro del teatro di Modena, a cantare "Ecco i giocattoli di Parpignol!" nella scena dei bambini che giocano nel quartiere Latino, diventa un vero e proprio avvenimento e per Luciano un ennesimo trionfo. Ricordo quel suo Rodolfo massiccio e intenso, e ricordo il primo "bravo" lanciato da un palco del Filarmonico, scoppiato alla fine del primo atto col botto di un petardo a lungo trattenuto, e quindi lo scroscio degli applausi finali, interminabile e che non vuole morire.

Subito dopo, nel camerino, lui circondato dall'affetto e che

a tutti sorride mentre si strucca e riveste, con l'immane sciarpina rossa e la giacca di velluto quante volte indossata. «Se non le dispiace ci vediamo domani, sono contento ma stanco. Domani, in albergo, verso mezzogiorno. Ok?» Fuori del teatro lo abbraccia un gruppo di melomani adoranti, gli stessi dei circoli lirici emiliani che avevano assistito alla generale dell'opera, una festa annunciata e poi celebrata.

Stanchezza a parte, la serata si conclude con re Luciano seduto a capotavola in un ristorante sulla Bra, a due passi dall'Arena. Poco contano le arcigne costrizioni dettate dall'ennesima dieta, il riso in bianco e l'insalata. Conta la convivialità e lo stare insieme, quel piacere che non si misura dalle portate, ma dalla compagnia degli amici e dal loro discorrere.

Poi domani, in hotel a mezzodì...

Luciano, eccoci dunque a Bohème, opera nella quale lei debuttò nel '61...

Avevo così paura del direttore che proprio non connettevo! Ma con Rodolfo me la sono cavata. Allora, mi creda, si faceva davvero la vita del *bohémien*.

E com'era allora il tenore Pavarotti?

Un bel tenore lirico. Da allora la mia voce non è cambiata molto. Quel mio colore è rimasto. La mia carriera iniziò bene, col pubblico di casa, che non è sempre amico.

Allora c'erano i Bergonzi, Corelli, Di Stefano, Del Monaco... Un Olimpo di semidei!

Una valanga di tenori e tutti grandi. E io mi affacciavo a quella ribalta senza rendermene conto. Oggi siamo un po' di meno, io ne conto cinque in tutto.

Come si arriva oggi ai vertici?

Con più facilità e serietà. Ai miei tempi il cantante d'opera era un emarginato. Oggi si parla di crisi di tenori. Balle, se c'è crisi è di baritoni e mezzosoprani verdiani. Quanto ai giovani, ci sono ma non mantengono le promesse.

Loro dicono che dipende da voi, dalla vostra presenza ingombrante...

Dipende da loro e dai sacrifici che sono disposti a fare. Il cantante è come un atleta, deve prepararsi per ogni gara.

Il suo rapporto con la sua professione?

La reputo un lavoro e ne ho rispetto. Mi piace pormi tra guardi nuovi. Pensi che anni fa decisi di smettere per via di un'allergia dovuta al pulviscolo della mia scuderia. Credevo fosse allergia da palcoscenico!

Continua a destinare parte dei cachet alla casa di riposo per artisti Verdi?

La volle Verdi quella casa, sapeva quanto il cantante fosse uno sprovveduto, capace di finire la sua carriera in miseria.

Ha dichiarato che da cantante si vive come in un concorso ininterrotto...

Si deve badare a pubblico e critica. Ma è il pubblico che non va mai deluso. A me è capitato di farlo. Alla Scala me lo hanno detto chiaramente all'ultimo atto di *Lucia*! Capirà, in venticinque anni una decina di serate storte possono capitare, no?

Non fosse stato tenore?

Sarei stato un discreto maestro elementare. Ma la strada percorsa è stata un'altra.

Come vorrebbe essere ricordato?

Vorrei che di me si dicesse: «È stato un tenore, un belcantista che ha fatto anche del lirico spinto, senza mai ingrossare la voce per fare un repertorio diverso.» Eccole le tre righe da Enciclopedia della Musica, se le ricordi.

Dicono che la sua autenticità non sia un atteggiamento. Hanno ragione?

Sono così come lei mi vede, autentico come il respiro della vita, libero come lo spirito.

La sua invadente umanità e la sua indefessa docilità?

Derivano dal mio amore per il prossimo, ma dipendono da come mi si prende.

E quella sua leggendaria pigrizia?

Quale pigrizia? Sa come mi chiamano in America? Un alcolizzato del lavoro!

Stenta ad allargare il repertorio, non canta opere non italiane...

Quelle sono scelte. Rispetto troppo la pronuncia e la penetrazione della parola.

La caratteristica principale della sua voce?

Il timbro argentino. Se ho un debito è verso la voce di mio padre, 75 anni e la voce di un ragazzo! A lui devo anche la gioia di vivere che dicono ci sia nella mia voce.

Sino a quando canterà?

Me lo diranno il cuore che comanda e il cervello che lavora. *È giunto al successo gradino dopo gradino. Il segreto?*

Persistenza e concentrazione sulla strada da percorrere.

Come si rimane ai vertici?

Rimanendo un eterno studente, continuando a temerlo il palcoscenico. Anche la paura è un bel pungolo. E quando dirò basta, spero di insegnare. Lo fanno tutti, uno in più non guasterà. Le pare?

Questa sua vita, una piacevole fatica?

Piacevole, sì. Le mie figlie si chiedono: Ma come, il papà va a cantare e lo pagano?

Il suo motto, la sua filosofia?

Star coi piedi per terra, da buon emiliano.

Dirigesse un teatro, chiamerebbe Pavarotti?

Se Pavarotti fosse libero.

Difficile amministrarsi con giudizio quando ballano i milioni?

Se non sai amministrarti, oggi affoghi.

Perché tanti guai per il teatro lirico italiano?

Sono iniziati quando il resto del mondo è diventato un teatro lirico.

Le sue celebri diete?

Terribili! Ne inizio una nuova ogni settimana.

Dicono superi la paura del palcoscenico proprio mangiando...

Anche i bimbi, per stare buoni, si succhiano un dito.

Tutti i cantanti sono superstiziosi. Lo è anche Pavarotti?

E sono anche religioso. Si cercano tutte le protezioni e un po' ovunque.

È appassionato di ippica e di cavalli. Sa saltare gli ostacoli?

So iniziare una romanza e finirla bene. Una romanza è come un percorso olimpico.

Se le chiedo qual è il suo cachet?

Le rispondo che è meritato.
Che opinione ha dei critici musicali?

Si dividono in due categorie, i buoni che aiutano a migliorare e i cattivi che pensano di far carriera a spese dell'artista. Poveretti!

C'era una volta un ragazzino che andava al forno della signora Zaira per dare una mano al babbo fornaio...

Quel ragazzino è rimasto tale, innocente e ingenuo. Una sola cosa è cambiata, il rispetto di mio padre, aumentato del venticinque per cento, come il cachet.

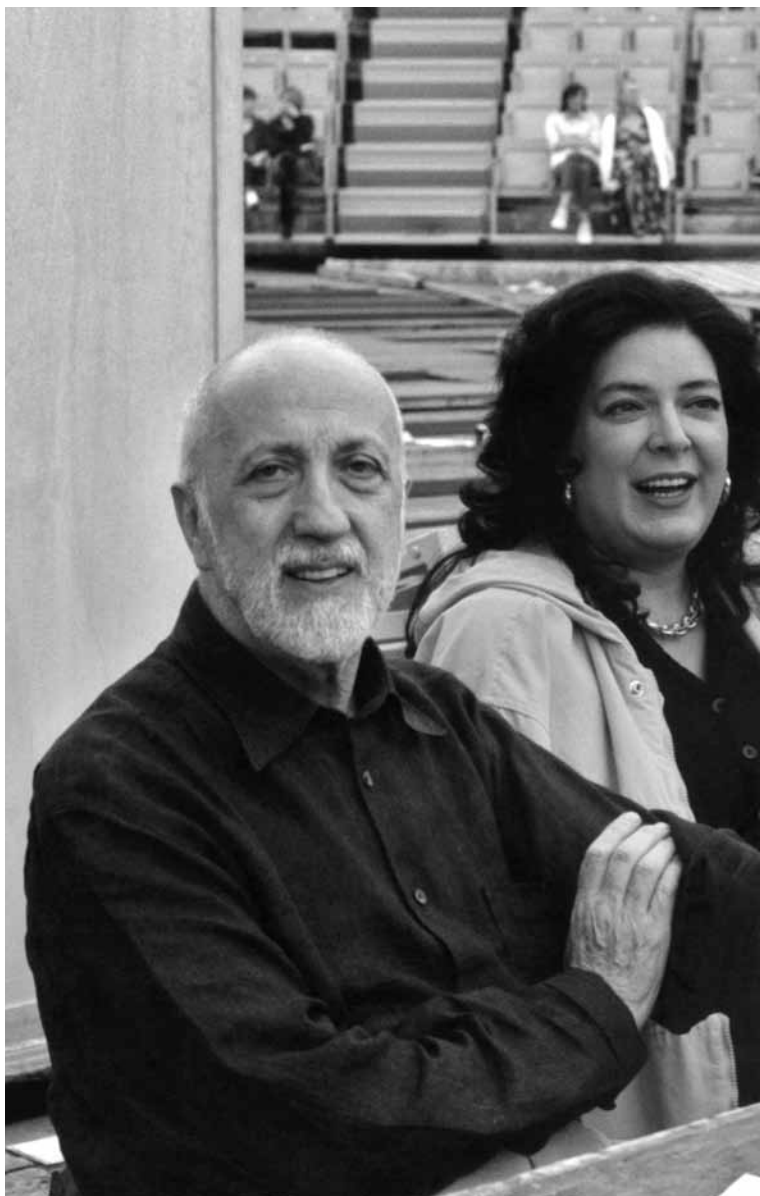
Pier Luigi Pizzi

«*Lavorare per sottrazione, questo è per me il teatro.*»

La Verona lirica ha un ruolo fondamentale nella storia artistica di Pier Luigi Pizzi e del suo evolvere da raffinato curatore di scene e costumi a *metteur en scène* di allestimenti memorabili. Il punto di inizio della sua carriera registica rossiniana e barocca – il primo segno d’una lunga frequentazione che lo farà concentrare in modo crescente sul lavoro operistico, prendendosi la totale responsabilità dello spettacolo – è infatti datato 1978, quando viene messo in scena al Teatro Filarmonico il vivaldiano *Orlando Furioso*, con la Horne nel ruolo di Orlando e la direzione di Claudio Scimone.

È questa produzione a segnare l’inizio in epoca moderna di un nuovo interesse a livello mondiale per le opere di Antonio Vivaldi: esportata in tutto il mondo consente al regista di realizzare l’allestimento di produzioni trionfali così recuperando il teatro belcantista al repertorio operistico contemporaneo. La collaborazione continua sino ai nostri giorni, con tappe significative: nel 1996 *La nascita di Orfeo* di Lorenzo Ferrero, nel 2005 *Ernani*, nel 2013 *Un giorno di Regno* di Verdi dalla superba eleganza visiva, nel 2014 l’ammiccante e variopinta *L’Italiana in Algeri* di Rossini.

Pizzi è anche un frequentatore dell’anfiteatro veronese. Vi debutta come scenografo nel fatidico 1969, quando lo stile rappresentativo areniano, proprio in virtù del suo lavoro di scenografo (*Turandot*) e di costumista (*Don Carlo*) e della responsabilità registica di Luigi Squarzina e Jean Vilar, subì la più radicale innovazione. Vi torna nel ’70 con le scenografie de *La traviata* per la regia di Mauro Bolognini e della *Carmen* per la regia di Ronconi. Poi le occasioni si rarefanno sino a



Pier Luigi Pizzi e Daniela Longhi, Aida 2001.

Carmen nell'86 con Baltza e Carreras, e al colossale inventato *Questa è l'Arena: qui è nata Maria Callas* a dieci anni dalla morte della divina. Vengono poi nel '97 *Macbeth*, nel 2001 *Aida* e nel 2005 *La Gioconda*.

Nel 2014 nel segno totalizzante di Pizzi prende avvio il festival del nuovo secolo, con il verdiano *Ballo in maschera* per la direzione di Andrea Battistoni. Tra il giovane talento veronese, più che emergente, e il regista milanese (classe 1930) ci sono più di cinquant'anni di differenza. Dice Pizzi: «Quando lavoro, non penso all'anagrafe, cerco di stabilire un rapporto diretto e di stima reciproca.» Lo spettacolo è una messinscena dalle linee raffinate e misurate, che dà l'idea di un curioso ritorno alla tradizione dopo le esperienze alternative dell'*Aida* dei La Fura e del *Roméo et Juliette* di Micheli.

Ma Pier Luigi Pizzi – una vita per la scena, di prosa oltre che lirica, in tutto il mondo e ai più alti livelli – ci regala nel 1999 quella che da tutti sarà ricordata come l'*Aida* blu (in Arena sino al 2001), un nuovo allestimento che inaugura la 77esima stagione, diretto da Daniel Oren e cantato da Sylvie Valayre, Larissa Diadkova, Josè Cura e Leo Nucci, un'*Aida* non solo Celeste, ma anche telematica, con tanto di diretta via internet all'altezza del ventunesimo secolo.

Dopo un iniziale imbarazzo, questa *Aida* anti-kitsch trionfa in Arena. Dopo anni di legittimi ammiccamenti alla mitica *Aida* del '13, ecco quella della fine e inizio millennio, elegante e sofisticata, dalla scenografia geometrica argento e cobalto, più che una marcia trionfale un trionfo di eleganza, una magia senza orpelli, lì a sfatare il luogo comune che l'opera in Arena debba per forza essere sontuosa e coreografica: al posto di cavalli ed elefanti, armigeri argentati e ballerini *cyborg*, un giocattolo tutto blu in un allestimento sobrio, intimista e coraggioso, che azzera ogni legame descrittivo e si propone in tutta la sua glaciale bellezza.

Ce ne parla con piacere Pier Luigi Pizzi, raffinato e colto uomo di teatro, insaziabile e scrupoloso, inquieto e battagliero, occhi di bimbo spalancati alla perenne curiosità, nonostante barba e capelli abbiano ormai conquistato il colore della saggezza.

Quale il senso di questo suo allestimento?

È nato con la voglia e lo scopo di voltar pagina rispetto al passato, principalmente nei confronti dell'ultima splendida edizione che De Bosio ha inventato aggiornando lo spettacolo pensato da Fagioli per l'*Aida* del 1913 per la prima stagione lirica in Arena.

Un precedente ingombrante?

Un'edizione molto funzionale e fortunata, che ha tenuto il cartellone per più di dieci anni. A me interessava asciugare ulteriormente quel già sintetico impianto scenico, con pochi segni rigorosi.

Quali?

Volumi geometrici organizzati nello spazio areniano vuoto, in disposizione simmetrica con una spinta centrale verso l'alto, culminante nel vertice di una piramide. All'interno di questo paesaggio metafisico una macchina per produrre a vista i pochi cambiamenti utili a suggerire ambienti diversi in una totale fluidità narrativa.

E col carico ingombrante delle Aïde passate in Arena, come la mettiamo?

Nonostante la tradizione che la vuole *grand-opéra*, *Aida* è un'opera intima con quei tre protagonisti isolati nella loro tragica solitudine. Anche il Trionfo è da me proposto in modo diverso, per nulla abolendone il lato spettacolare. La classica sfilata lascia però il posto a un gioco guerresco e tutto si traduce in un grande intervento coreografico.

L'Arena sa rispondere alle esigenze delle regie d'oggi?

Questo anfiteatro ha bisogno di uno staff sceno-tecnico in grado di stare dietro all'evoluzione tecnologica che regia e scenografia oggi richiedono. Ma non è facile.

Una regia, la sua, rispettosa della musica di Verdi?

Come fu per *Macbeth*, mai tradendo il clima drammatico imposto dalla musica, condensando la narrazione, così evitando quelle inutili e fastidiose pause.

Da regista, è facile in Arena il rapporto coi cantanti?

No, per via di quei tre cast previsti. Non tutti gli interpreti sono disponibili per le prove e molti arrivano all'ultimo mi-

nuto. Ottenere un equilibrio diventa problematico, ma l'intesa è possibile, almeno con alcuni.

Strana sorte, quella di Aida, opera che si apre e si chiude sul soffio di un pianissimo: uno stravolgimento storico e interpretativo senza eguali!

Paradossalmente la ragione della popolarità di *Aida* sta in quei quindici minuti del trionfo più che nella struggente vicenda dei tre protagonisti. Verdi in realtà si esprime senza strepiti, arrivando dritto alla mente e al cuore di chi ascolta. *Così vorrebbe fosse anche per lei e per questa sua Aida blu?*

Ah, cominciate a chiamarla così? Vede, mi avete già etichettato! L'Arena è un luogo che affascina e stimola, ma anche difficile da aggredire e da sfruttare. Ecco, diciamo che vorrei si comprendesse il mio tentativo di rispettare l'Arena, certo a mio modo.

Parlando del suo intendere il lavoro teatrale, ama unire i termini etica ed estetica...

Il rapporto c'è. L'etica appartiene alla mia formazione, a come ci si pone da interpreti di fronte all'opera, sia essa di prosa o di lirica. Ma i valori etici non possono essere dissociati da quelli estetici, appartengono alla medesima personalità. *La si può chiamare ricerca della bellezza?*

Certo, una ricerca costante, dove io faccio risiedere il senso del mio lavoro.

Come immagina il futuro degli allestimenti in teatro?

Si sarà tentati di mettere nel conto la tecnologia digitale, il virtuale. Spero non si perda il contatto con il linguaggio poetico del teatro, la presenza viva dell'interprete.

Faticoso dover tendere sempre all'eccellenza?

Dicono io sia un perfezionista! Mi sta bene, se si intende avere un progetto, una ispirazione. Esigo da me e da chi mi circonda un impegno totale nella ricerca della qualità.

Se si riconosce uno stile, qual è e di cosa è frutto?

Quella che mi viene attribuita come una sorta di matrice è il frutto di aspetti diversi, tutti basati sull'impegno nel rinnovamento, per arrivare all'essenza delle cose, lontano da ogni inutile compiacimento decorativo. Lavorare per sottrazione, lontano da tentazioni spettacolari, questo è per me il teatro.



Georges Prêtre, 2001.

Georges Prêtre

«Mio padre faceva il calzolaio, e mi ha insegnato a cercare la perfezione.»

Accetta di incontrarmi, ma pretende lo si faccia sul palco dell'Arena: è in prova col *Requiem* verdiano e non può perdere tempo. «La prego, ci vediamo là alle 17. Dieci minuti saranno sufficienti? Di più non posso.» In effetti, Georges Prêtre interrompe la prova al mio arrivo, e mi costringe a porgli le domande circondato dai suoi incuriositi professori d'orchestra: nemmeno depone la bacchetta, si asciuga il sudore e, in piedi, in quel golfo mistico issato sul palcoscenico, risponde alle domande. E lo fa con la cura che il chirurgo mette mentre opera, dopo aver tutto pianificato e senza mai perdere il controllo della situazione che gli è intorno.

Georges Prêtre (1924 – 4 gennaio 2017), infaticabile direttore operistico, amato soprattutto come sinfonico, uno dei massimi del nostro tempo, nella sua carriera, tra le più longeve e gloriose, è direttore musicale dell'Opéra di Parigi e alla testa delle più importanti orchestre europee, Berlino, Vienna e Londra, Santa Cecilia, Scala, Fenice, la Staatskapelle di Dresda, la sinfonica di Stoccarda e quella di Amburgo, oltre a dirigere diverse stagioni al Metropolitan di New York.

Nella *Messa da Requiem* di Verdi – che vede in scena l'orchestra areniana e il Coro diretto da Armando Tasso – dispone di interpreti quali Daniela Barcellona, William Joyner, Carlo Colombara e Daniela Dessì, il soprano la cui recente prematura scomparsa ha tutti turbato: un'artista tra le più amate e acclamate in Arena, che ha fatto della discrezione una porta socchiusa che consentiva di vedere solo una parte di sé, essendo il suo mondo nascosto ricchissimo.

Ricordo mi disse al trucco per Aida, in uno dei tanti nostri incontri nel camerino areniano, quello della primadonna là in fondo al cunicolo: «Se solo avessi la forza della mia etiope! E invece la bontà è il mio difetto, esiziale in un mondo in cui servirebbero sfacciataggine e un pizzico di cattiveria.»

Prêtre – è il 2001, il maestro ha 77 anni e un grande avvenire dietro le spalle – è in Arena per la prima volta. Del resto ha sempre detto che non avrebbe mai diretto un'opera, ma lo ha fatto anche recentemente, per una volta tornando sulla sua decisione, in questo stesso giugno, dirigendo alla Scala la *Turandot* che avrebbe dovuto dirigere Sinopoli da poco scomparso. «Come non farlo? È stato il mio omaggio a un grande direttore come Giuseppe Sinopoli.»

Colpisce in questo mito della direzione come sia cortese nel monopolizzare le tue necessità facendole coincidere con la sua pianificata programmazione. Anche colpisce come sia rigorosamente attento a mantenere quanto ti ha promesso. Mi fa ricordare quanto Shakespeare mette in bocca ad Amleto, che consiglia: «Non dar voce ai tuoi pensieri né atto ad alcuna idea non ponderata. Sii affabile e volgare mai.»

Porta alla grande quella sua età, sapendo che invecchiare è un privilegio negato a molti. Ti fissa con gli occhi vispi e azzurri, dolcissimi, trovando quel che cerca e parlando un italiano che sa di francese, così denunciando le origini della sua famiglia fra Torre del Greco e Siena. Parla col sorriso, in modo diretto, chiaro e definitivo. Quando le parole sono sincere e gentili possono cambiare il mondo, dice il Buddha.

Perché quest'intervista qua in piedi, maestro, tra i suoi orchestrali?

Dico sempre che quando gli orchestrali mi offriranno una sedia, se la accettassi dovrebbero rifiutarsi di suonare. Ma, si ricordi, per lei ho solo quindici minuti!

Molti suoi colleghi almeno durante le prove, dirigono seduti...

E pensano così di mettere l'anima in quello che fanno? Sbagliato.

La Messa da Requiem, il suo giudizio?

Contrariamente a quanto si pensa, non è una composizione triste. Ciò che più mi lega al *Requiem* di Verdi è l'atmosfera di intimità che si instaura con Dio.

Cosa dovrebbe prima di tutto significare dirigere?

Il direttore deve prima di tutto farsi capire, senza dispendio di mosse enfatiche.

Se dunque pensa a un direttore?

Non si meravigli, ma ne penso tre e italiani, Guarnieri, Toscanini e De Sabata.

Tre modi diversi di dirigere...

Diversissimi. Guarnieri stava fermo, De Sabata aveva una bacchettina piccolissima, Toscanini un gesto largo e severo. *Non ha mai accettato la direzione di un'opera in Arena? Cosa la preoccupa? Il rapporto col regista?*

Non è detto, sarebbe da vedere. Una cosa è certa: il pubblico preferisce assistere a un'opera in forma di concerto piuttosto che a uno spettacolo brutto.

Suona ancora la tromba?

Quando non mi sente nessuno. Ma lei come lo sa? Durante la guerra, a Parigi per campare suonavo il jazz. L'ho fatto persino con l'orchestra di Glenn Miller!

Le grandi orchestre se la contendono, i Wiener Philharmoniker, l'Orchestra di Parigi, la Santa Cecilia... Ma lei però non si accasa. Perché?

Non mi piace unirmi a una formazione. Dico sempre che sarebbe un matrimonio e che quindi rischierebbe il divorzio. Collaborazioni, quelle sì, come quella che sto per iniziare con la Staatskapelle di Dresda.

Il nome di un cantante o di una cantante che è dentro il suo cuore?

Maria Callas, con la quale c'è stato un legame anche umano. Un'artista fragile e una donna sensibile come una bambina. In molti se ne sono approfittati.

Cos'è per lei la sensibilità musicale?

Andare nel profondo della partitura, capirla ed essere un tutt'uno con la musica. Il direttore d'orchestra è un interprete, un medium. Deve andare oltre la partitura, cogliere quello che sta dietro.

E quindi, quando sale su un podio?

Rivolgo sempre un pensiero a chi ha scritto quella musica. Mi metto in contatto con il suo spirito.

Cosa ha imparato da una vita per la musica?

Sto ancora imparando, credendo sempre di più nella musica, in quella vera. Questo è un mestiere che non si impara. O hai il dono o non ce l'hai.

La forza per tirare avanti, nella musica come nella vita, la dove le viene?

Mio padre faceva il calzolaio in un paesino del nord della Francia, e mi ha insegnato che in ogni lavoro si deve inseguire la perfezione. E cercare la perfezione è ancora il mio scopo. Così resto giovane, e non solo nel fisico.

E se adesso le chiedessi...

Non le pare siano trascorsi quei quindici minuti? Vede, l'orchestra mi attende. Non la posso fare aspettare.

Ruggero Raimondi

«*Il mio Scarpia? Un bigotto represso.*»

Il nome di Ruggero Raimondi è racchiuso in un'icona, il *Don Giovanni* di Mozart girato da Losey nel '79 di cui fu protagonista: da allora la sua faccia pallida e inquietante viene conosciuta nel mondo. Il cinema lo chiama ancora sia per versioni d'opera come *Carmen* di Rosi, *Tosca* di Giuseppe Patroni Griffi e *Boris Godunov* di Andrzej Zulawski, sia per film d'autore come *La vita è un romanzo* di Resnais. Ma è quella faccia a restare impressa nella memoria, «gli occhi, nerissimi, scolpiti nel marmo pallido del volto; le labbra, immobili, incise nel ghiaccio e la cornice trionfante dei capelli, intagliata nell'ebano», come si scrisse.

La voce morbida ed espressiva, sviluppata sul registro del basso sino alle note baritonali, la potente presenza scenica, Raimondi (classe 1941) percorre una carriera prestigiosa soprattutto all'estero, interprete di ruoli quali Scarpia, Boris, Falstaff, Mosè, Jago, Don Quichotte e Escamillo, affascinato dalla loro psicologia e dalla precisione della scrittura vocale. Di *Tosca* e del suo barone si ricorda anche l'edizione televisiva *Nelle ore e nei luoghi di Tosca* accanto a Domingo e Catherine Malfitano con la direzione di Mehta. Interprete dalla forte presenza scenica e dalla grande versatilità, Raimondi è anche raffinato interprete di ruoli rossiniani come il Don Profondo di *Viaggio a Reims* e Don Basilio nel *Barbiere*.

Debutta in Arena nel '72 con *Ermani*, torna nell'80 per la *Messa* diretta da Muti (sarà presente anche nell'edizione del '97) e nell'84 è Pagano nei *Lombardi*. Nel '92 l'Arena ricorda il bicentenario rossiniano con un concerto in cui Raimondi, Serra, D'Intino e Fisichella, insieme alla Royal Philharmonic



Ruggero Raimondi, Tosca 2006.

e al London Symphony Chorus, diretti da Olmi interpretano lo *Stabat Mater*. Nel '96 il Festival inaugura con *Barbiere*, direttore Scimone, nel cast Gasdia, Nucci, Vargas, Dara e Raimondi quale Don Basilio.

Nel 2002 l'Arena applaude Raimondi nel ruolo preferito, lo Scarpia di *Tosca*, per la regia di Montaldo e accanto alla Dessì, e nel 2006 nell'allestimento di Hugo de Ana, direttore Oren, con Cedolins e Alvarez. Gigantesco, Raimondi interpreta da par suo il ruolo del funesto Scarpia, misurato e calcolato più che mai in ogni gesto e parola. La critica ne stigmatizza timbro, registri disuguali, fiato amministrato con astuzia, ricorso allo *sprechgesang* a fondere parlato e canto. Ma l'insuperato interprete è ancora lui!

Incoronato come una delle voci più importanti dei nostri tempi e come un talento drammatico straordinario, tanto sulla scena Raimondi è carismatico, quanto nella vita è uomo semplice. È quasi tenera la leggera cadenza emiliana in quella sua voce morbida; è quasi affabile l'imponenza del suo fisico. Raimondi è un buon conversatore e uomo di spirito.

È il tardo pomeriggio di recita, si è quasi all'imbrunire, e lui rimane tranquillamente seduto a un bar del Liston in Bra a discutere di Scarpia, Don Giovanni e Falstaff, mentre il cielo si rannuvola e un temporale sembra in arrivo. La vita può anche essere, saper aspettare che passi la tempesta.

Non teme la pioggia? Qualche goccia già scende...

Come no! Noi cantanti siamo esseri che vivono di insicurezze. Basta uno starnuto per comprometterci nel fisico e nella mente. Tanto vale aspettare. Passerà.

Parliamo intanto di Scarpia? Ricorda il suo debutto nel ruolo?

È avvenuto molti anni fa, nel 1979, per l'insistenza del maestro Karajan con il quale incisi anche l'edizione discografica. Io avevo fino ad allora cantato da basso, ma a Karajan non si poteva dire di no. Poi ho lasciato maturare il ruolo studian-dolo, per trovare la giusta interpretazione.

E questa è cambiata nel tempo?

Come cambiano accenti, comportamento scenico, i colle-

ghi che ti stanno attorno, la luce che ti avvolge o nasconde, i sentimenti che si sprigionano in quella sera, in Arena come in tutti i teatri, e come per tutte le opere.

Chi è oggi il suo Barone?

Uno che si fregia di essere nobile, ma che lotta con una sessualità morbosa. Un uomo di chiesa che deve fare il politico, un bigotto represso.

Interpretarlo cosa significa?

Essere un po' schizofrenici, come siamo tutti noi cantanti lirici, se si è veri interpreti.

Cosa intende per schizofrenici?

Ma sì, siamo così abitati dai personaggi vissuti in scena che ce li ci portiamo dentro. Ma si rende conto quanto strana sia questa mia professione? Devo fingere conflitti e passioni, essere crudele e malvagio, ingannare, commettere delitti...

Ma è finzione...

Il fatto è che cantando tutto si accentua, molto più che nel teatro di prosa. E allora qual è il rischio? Che ti identifichi con il personaggio sino a cadere nel ridicolo.

E dunque, il pericolo dell'effetto verista è sempre latente?

Certo. Ma *Tosca* è opera verista, esige il cantante sia attore. Poi l'attore deve saper essere un interprete. La differenza è tutta lì. Se ci si spinge troppo, si rischia di perdere colore della voce e credibilità. Serve il controllo, come avevano Gobbi e Taddei, e come hanno quelli che come me sono della Bilancia.

Dicono il suo Falstaff, per la regia di De Simone, fosse sopra le righe...

Poteva sembrarlo. Io lo vedo come un personaggio tragico nella sua amara comicità, il personaggio ideale fra comico, tragico e immaginario.

Le capita di anteporre le esigenze drammatiche e recitative a quelle musicali? Insomma, prima la scena e poi il canto?

Qualche volta. Una scelta sbagliata che critici e melomani non mancano di biasimare. Vorrebbero si cantassero le arie impalati al proscenio! Il teatro richiede gesti e movimenti ampi, quasi amplificati. In Arena poi... Qui c'è bisogno di teatralità.

Ha mai fatto della routine?

Come no, quando si va in scena facendo una prova sola! Ma se i cantanti sono di livello, non servono le prove. E allora le recite divengono capolavori, basta intendersi e improvvisare. Già nello studiare un personaggio io lo scruto da regista.

A proposito di registi, chi ricordare?

Piero Faggioni, che mi ha insegnato a usare la mia sensibilità di artista, ad aprirmi e a liberare me stesso. E poi Franco Enriquez, Strehler, Ronconi... Ho davvero lavorato con tutti i grandi.

Il Viaggio a Reims con Abbado, uno spettacolo che ha fatto la storia...

E che io non volevo fare! È stato Claudio Abbado a volerlo, un maestro che trasmette la gioia nel lavorare insieme. La fatica con lui scompare e ti pare di bere una coppa di champagne.

Il maestro dei maestri? Muti? Karajan?

Con Muti ci stimiamo, ma ci siamo intesi poco. Karajan è stato il maestro dei maestri, anche se tra noi non c'è mai stato quel rapporto umano che per me è fondamentale.

La Carmen di Rosi? Quali ricordi conserva?

Le cavalcate in Andalusia, il tempo passato con i toreri, un mondo che non conoscevo.

Se dico Losey, la disturba essere sempre citato per quel Don Giovanni?

No, dico sempre che non mi disturba la mia faccia sia legata a quella immagine. Fu un'avventura dello spirito che negli altri film non si è più verificata. Mi ricorda però che ieri ero un Don Giovanni giovane e seducente, oggi un Casanova un po' attempato.

L'ha cambiata quella enorme popolarità?

Umanamente no. Sono rimasto l'artista restio in tutto, anche a farsi intervistare. Amo la semplicità, la tranquillità e una vita appartata.

Sosteneva un tempo di non avere una sufficiente personalità...

Per fare Filippo, Boris, Don Giovanni o Don Chisciotte serve avere una profonda conoscenza di sé, un percorso che non finisce mai.

Si racconta che da giovane lei fosse come paralizzato dalla timidezza...

Arrossivo se qualcuno mi rivolgeva la parola! In questo il teatro è servito a qualcosa: è diventato un *transfert*, una continua e benefica seduta psicanalitica.

E la sua nota predisposizione all'autocritica?

Quella invece è sempre presente, e mi rende la vita difficile. Vorrei anche chiederle...

Mi spiace, sta spiovento. Scarpia entra nella scena ottava, ma si deve pur preparare.

Katia Ricciarelli

«Smetterò di cantare quando non mi divertirò più.»

La prima Giselda dei *Lombardi alla prima crociata* fu alla Scala nel 1843 Erminia Frezzolini, soprano orvietese considerata l'erede della Malibran. La prima e l'ultima in Arena nel 1984 è Katia Ricciarelli, rovigotta, in quegli anni e per molti ancora assurta ai più alti livelli della scena lirica, voce che va diretta al cuore con «colori di perla e rubino», come esalta la critica.

La sua storia racconta di un'infanzia triste e di molte privazioni, ma anche della sua incredibile tenacia, quella che, obbligandola a mettere un piede davanti all'altro, guardandosi indietro le farà un giorno scoprire di aver scalato una montagna.

Dopo un inizio alla grande vincendo il concorso di voci nuove verdiane, Katia punta sul *Trovatore* vedendosi decretare il trionfo dal loggione del Regio di Parma, e quindi il lancio discografico, contratti che piovono, la carriera che si esalta a livello internazionale, al Met come Desdemona con Plácido Domingo, raggiungendo le quarantasette rappresentazioni complessive, al Teatro Filarmonico e al Wiener Staatsoper in *Maria Stuarda* nel 1992, quindi la direzione artistica al Politeama di Lecce.

Nel 1999 Katia festeggia il 30° anniversario di carriera in Arena anche con nuovi debutti operistici (*Fedora* di Giordano), concerti, mostre, un volume con la storiografia completa della sua attività. Canta la sua ultima Desdemona al Teatro Politeama di Palermo e inizia ad affiancare all'attività teatrale quella di attrice, in film tv e fiction, e in pellicole d'autore,



Katia Ricciarelli, Maria Stuarda 1992.

come nel 2005 ne *La seconda notte di nozze* di Pupi Avati la cui interpretazione le vale il Nastro d'Argento.

Nel nuovo millennio volge la sua attenzione ai musical interpretando *Caruso* e *Gloriosa*, diviene direttore artistico dello Sferisterio di Macerata e nel novembre 2009 festeggia i 40 anni di carriera con un concerto alla Fenice duettando con voci della lirica e del pop.

È storia anche quel suo carattere improntato alla schiettezza per cui la sincerità è il suo pregio e difetto oppure, come dice Anouilh, un calcolo come un altro. Si dice di un temperamento ruvido e spiccio, di qualche momento da crisi di rigetto, d'un castello a Spoleto e delle tante, troppe corse da una parte all'altra del globo, cantando Händel, Wagner, l'opera barocca, Verdi, Rossini, Puccini, Bellini e l'amato Donizetti, con pienezza e duttilità di voce, con la tendenza a esaltare il lato lirico del suo canto.

Tutte tormentate le sue storie d'amore, con Carreras, Baudouin e la Scala, tutti amori che giungono a epiloghi sofferti. Lo sbaglio che più le brucia? Le viene di recente chiesto (in occasione dei suoi 70 anni) e lei risponde: «Quello di non aver sposato Carreras», col quale ebbe una relazione durata tredici anni. «Il nostro è stato un amore travolgente», racconta nel suo *Da donna a donna*.

Ricciarelli debutta in Arena nel '73 in *Simon Boccanegra*, canta poi in *Trovatore* nel '78, in *Turandot* e *Traviata* nel '79; è quindi Desdemona con Atlantov nel '94 e Liù con la Marton nel '95. Nel Galà del '99, in onore dei suoi trent'anni di carriera, partecipano Ballo, Bruson, Cura, Zancanaro, Carla Fracci, Bennato, Ranieri, i Pooh e Renato Zero, direttori Giuliano Carella e lo stesso Cura, Paolo Limiti a presentare. Giorgio Gualerzi la chiama semplicemente Katia nel presentare l'evento sul programma di sala, e aggiunge: «A quante altre cantanti liriche è stato concesso un siffatto privilegio? A una sola prima di lei. Dice niente "la Toti"?»

Nell'84, ecco dunque la Ricciarelli interpretare *Lombardi*, da tutti giudicata la più brutta opera di Verdi, in scena per la prima in Arena con Luchetti e Raimondi, direttore Maurizio Arena, regista tuttofare Attilio Colonnello che offre un'ope-

razione volutamente *kitsch*, l'Arena come un mosaico con un Cristo bizantino, un digradare di scalini di lucido metallo, il coro che bispa «O Signor che dal tetto natò». Un trionfo.

In quell'occasione incontro per la prima volta Katia Ricciarelli. È al trucco nel suo camerino. È molto bella, anche se un tantino appesantita, l'aria distaccata e lo sguardo coraggioso, una sfrontata sicurezza e un pratico senso di concretezza. «Si ricordi, tutti i minuti che vuole, ma nessuna domanda su Carreras! Siamo d'accordo?» Come non esserlo, di fronte a una donna che è del segno del Capricorno, dura e volitiva, ritrosa e diffidente, terribile se le pestano i piedi o si sbaglia un aggettivo.

Eppure basterà un niente per metterla a proprio agio, scegliendo quello che è solo un sottile strato di ghiaccio, e per vedere quegli occhi azzurri diventare dolcissimi, tanto da poter cantare, come fa il coro a Giselda, la bella straniera che l'alme inamora: «Veggiamo, veggiamo quegli occhi leggiadri che son d'oriente novello splendore.»

Siamo al suo debutto con Lombardi. Si trova a proprio agio in queste parti vigorose, tirate e tutte da cantare?

Non ho ancora trovato un'opera facile. Ogni ruolo ha le proprie insidie, anche le Liù e Micaela. I *Lombardi*, come tutto il primo Verdi, è opera difficile perché ha agilità, piani, forti, legati e pianissimi.

È talvolta accusata di entrare nei ruoli con "turistica fretta" e con faticosa sintonia, tra un aereo e l'altro. Lei che dice?

Mi piace lavorare, ho buona salute e non amo fare lunghi riposi. Tiri lei le conclusioni.

Inquieta, testarda, con grande voglia di imparare. Si riconosce?

Sono una generosa per natura e sono anche una testona, sì. Non ho mai temuto di avventurarmi nelle imprese più disparate, anche per la voglia di conoscere il nuovo. È il mio modo di rimanere giovane.

Perché non rallentare quella che sembra essere una smansiosa rincorsa all'ampliamento del repertorio? Lei fa ogni tanto, in questo senso, dei buoni propositi?

E, ogni tanto, ammetto anche gli errori. Dal repertorio ho tolto il *Ballo in maschera* e il *Trovatore*. Ho inciso con Karajan *Tosca* e *Turandot*, ma sono, mi creda, capitoli chiusi. *A proposito di Karajan, lei ebbe il coraggio di dirgli no...*

Voleva farmi fare Micaela in una *Carmen* a Salisburgo. Gli dissi: «Incido il disco, ma a teatro no.» Ma mi vede col cestino in mano e la lacrima sul viso?
Altri suoi no che può confessare?

Quelli che può anche immaginare. No ai compromessi e alle proposte indecenti. Nel mio lavoro è una vera maledizione non avere la fede al dito. E anche se ci fosse...
Nel '72, al suo debutto alla Scala in Suor Angelica, trovò un pubblico turbolento...

Ho avuto allora le certezze di essere un vero animale da palcoscenico.
Da ragazza aveva voglia di vincere. Di lei scrissero che era destinata a grandi imprese...

E io, mi creda, sentivo impaccio insieme alla gioia. In questo lavoro serve umiltà.
Il mito della Callas stava rischiando di schiacciarla...

Provavo ridicolo il solo pensare a un confronto. Ridicolo!
Bambina, racconta di non avere mai giocato con le bambole...

La mia non è stata un'infanzia felice. Ma non ho mai invidiato chi felice era.
Ragazza, dice di aver saputo nascondere le tante paure...

Ero orgogliosa, lo sono ancora. Oggi sono più fiduciosa verso la gente, e forse sbaglio.
Donna, cosa teme di più?

La cattiveria della gente, che sa essere molto cattiva, almeno dietro le spalle.
Cosa ama di più del suo mestiere? E quando smetterà di cantare?

Amo il rischio e smetterò di cantare quando non mi diventerò più. Sono una donna sana, di campagna. Vorrò godermi la vita.

Ha conosciuto la miseria ed è stata povera. Per questo le piace oggi sperperare, come si racconta?

Senta, non ho mai avuto niente, non ho marito né figli.

Cosa dovrei fare, portarmi ciò che guadagno nella tomba?
Mi fa una tristezza vedere certe colleghe contare i soldini
come se dovessero vivere in eterno. Si ritroveranno vecchie
e... senza una pelliccia!

*Le piace giocare a carte scoperte e dire sempre la sua verità.
Perché?*

Per anni non ho potuto farlo. Oggi lo posso, sono Katia
Ricciarelli! Piaccia o non piaccia, io le mie verità le dico, a
voce alta.

Vittorio Rossi

«L'Arena dovrebbe essere un modello per tutto il mondo del teatro.»

Dice Piero Rattalino, musicologo di rango: «La musica in Italia non è mai stata così vicina a diventare servizio sociale, non ha mai avuto un pubblico così vasto, non è mai stata così prossima a trasformarsi da spettacolo a vita musicale.» Siamo nel 1989, e noi si esulta. Sono stagioni in cui l'Arena può snocciolare numeri da capogiro: il Festival fa registrare più di 500 mila biglietti venduti, un incasso totale di 17 miliardi che corrisponde a un quarto degli incassi di tutti gli enti messi assieme.

Eppure, nonostante questi dati da record, circa 90 miliardi di bilancio, 130 spettacoli all'anno, previsioni di *tour-nées*, anche l'Arena non dorme sonni tranquilli di fronte ai sommovimenti legislativi di quei giorni, con la questione della ripartizione del Fondo per lo Spettacolo, strumento con cui lo Stato eroga il proprio sostegno al settore, questione che si protrarrà per anni e sino ai nostri giorni tra battaglie vinte e perse, "torte" di finanziamenti da dividere tra enti lirici, attività cinematografiche, teatro, musica, danza e circo, decurtazioni, provvedimenti anticrisi e tante pie illusioni.

L'Arena in quegli anni è un'azienda in salute, lo dice il sovrintendente Francesco Ernani che ne rimarca il ruolo culturale e turistico di primo piano. L'attività nell'89 tra Teatro Filarmonico e Arena è emblematica proponendo la stagione primaverile con ben quattro titoli operistici e spettacoli di balletto; la seconda edizione del Maggio della musica contemporanea (direttori Berio e Garbarino) e il sessantasettesi-



Vittorio Rossi.

mo festival con 42 serate dominate da opere di Verdi, e la cui inaugurazione è affidata a *Nabucco*, regia, scene e costumi di Vittorio Rossi, artista che nell'anfiteatro ha lasciato impronte incancellabili, uomo di spettacolo che nel mondo ha spaziato dando vita a imprese rivoluzionarie, e che il mondo sembra aver dimenticato (è morto nel 2003).

Scrittore, drammaturgo, regista, scenografo e costumista, per anni presidente del Premio Internazionale Carlo Alberto Cappelletti, Vittorio Rossi firma creazioni per tutte le forme dello spettacolo, prosa, cinema, balletto, televisione e lirica. Debutta in Arena nel '73 per scene e costumi di *La Bohème*, torna per *Tosca*, *Aida*, *Turandot* e *Otello*, diventando anche direttore degli allestimenti scenici. Dal 1982 collabora con De Bosio per la storica edizione del '13 di *Aida* curando l'allestimento scenico dai bozzetti di Ettore Fagiuoli e dai costumi di Auguste Mariette, unitamente a Zaira De Vincentiis.

Racconta il regista De Bosio: «Il 18 dicembre 1981, ritornando a casa, trovai un grosso plico di carte: me l'aveva inviato Vittorio Rossi, architetto responsabile degli allestimenti in Arena. Lo aprii con frenesia: dentro c'erano le riproduzioni su grandi fogli di due bozzetti rimasti dell'*Aida* del '13 e i relativi disegni esecutivi, insieme ad una quantità di ritagli fotocopiati dai giornali dell'epoca, che Rossi aveva ritenuto utili alla descrizione dell'allestimento scenico.»

Inizia un rapporto che dura sino al '90 quando, per la messinscena del capolavoro verdiano, Rossi firma anche la regia. L'edizione del '13 sarà ripresa da De Bosio dal '92 con l'adattamento dai bozzetti del Fagiuoli curato dall'architetto e scenografo veronese Rinaldo Olivieri (1931-1998), dall'87 al '91 direttore degli allestimenti, oltre che autore delle scene di *Nabucco* nel '91 e di *Carmen* nel '93.

Vittorio Rossi – la residenza a Roma e a Parigi – tiene in pugno i cento impegni sparsi per il mondo come una squadriglia di caccia pronta all'attacco, sventaglia la vita come una scadenza da onorare e il *cursus honorum* di chi è nel libro mastro della cultura europea. Anna Proclemer scrive del suo intendere l'arte della messinscena: «Il teatro come ma-

gia, come luogo di incantesimo, di evocazione, di rievocazioni. Questo è il teatro di Vittorio Rossi. Un teatro sacro dove tutto è possibile.»

Partiamo da Nabucco. Quale il tema drammaturgico da cui è partito?

Quello antico e sempre attualissimo, il significato da dare ai binomi vinti e vincitori, schiavitù e dittatura. Si perde a vincere o si vince a perdere? Vincono gli ebrei, com'è giusto, con la loro spiritualità, tema che corrisponde perfettamente al grande respiro corale dell'opera verdiana, e che nell'universo scenico da me creato in Arena trova la sua consacrazione trasformando l'avvenimento lirico in rituale, con un chiaro messaggio di libertà e di fede nella pace.

Per giungere a quale conclusione?

A quel re di Babilonia che si redime diventando alla fine un povero essere umano, ricco solo della sua sofferenza e spiritualità. Nel finale riemergono dalla distruzione le bianche mura di Gerusalemme e appare il simbolo di Jehovah, con ebrei e babilonesi uniti nell'apoteosi della pace.

L'andamento frammentario e rapidissimo dell'azione si presta quasi a un montaggio di cinematografica evidenza. Come ha amministrato lo spazio areniano?

Evitando che la spettacolarità sia gratuita, ma in funzione della musica, con coro e figuranti veri protagonisti, come richiede la drammaturgia verdiana.

Questo suo Nabucco parte da lontano, se ben ricordo...

Parte dall'idea di un *Nabucco* che si doveva realizzare per i quarant'anni di libertà del popolo di Israele, in un luogo tra il monte Sion e la porta di Giaffa. Poi scoppiò la guerra e il progetto si arenò.

Dovesse definire il suo modo di intendere la regia e la scenografia lirica, la sua stessa idea di teatro?

Per me esiste un'idea-base, un unico concetto di interpretazione da cui nascono regia, scene e costumi, come un blocco unico che deve servire la drammaturgia senza esserne solo un fattore visivo o spettacolare, buono per applausi facili.

Cosa pensa di regie e scenografie che sono condizionanti per tutto il resto?

Le detesto. Sono operazioni di “creatori” sul creatore, l'autore, e che non hanno senso, prive come in genere sono di rispetto e di coerenza.

Viviamo una storia del teatro in cui il concetto di spettacolo è diverso da quello di cento anni fa...

Deve comunque rimanere inalterato il dovere di rileggere le grandi opere del passato nel segno sì della contemporaneità, ma rispettando l'autore.

In questo senso cosa è lì a dirci l'Arena con la sua sapienza millenaria?

Sono proprio i grandi spazi come l'Arena che hanno maggiori responsabilità culturali. La vostra Arena dovrebbe essere un modello per tutto il mondo del teatro.

All'orizzonte fosche nubi quanto allo spettacolo, e non solo lirico...

Quante ne abbiamo viste e quante ancora ne vedremo, di fosche nubi! È però oggi tempo di tenere sorvegliata la situazione, uscendo dai ranghi dell'*élite* e dello snob. L'opera non è mai stata così diffusa e amata... Ma delle crepe si fanno notare, insidiose come l'aprirsi di una faglia.

Quali i problemi che galleggiano nell'apparente stagno della situazione teatrale?

La burocrazia, strutture pubbliche coinvolte in avventure politiche che nulla hanno a che fare con la cultura, in mano a gente tesserata e senza competenze.

Forse è giunto il tempo di pensare a essere in parte autonomi da Roma...

Certo. I tagli minacciati devono farci riflettere, oggi per ben custodire il fare teatro in Italia e domani per non dover piangere su ciò che non si è fatto, e per sopravvivere. Va fatta una programmazione, va pianificato un percorso, oggi possibile e domani obbligatorio, anche per quest'Arena dei miracoli, che potrebbe essere all'avanguardia come proposta culturale, se salvaguardata e ben gestita.

La “sua” Aida del '13 torna quest'anno nell'anfiteatro...

Uno spettacolo che ha segnato la storia della lirica, un fatto artistico, culturale e sociale. *L'Aida* del '13 è la sigla di una città e di una cultura. Potrebbe diventare quello che per il mondo è il balcone di Giulietta, con la sola differenza che quello è un falso, amato e sfruttato come vero, ma un autentico falso.

Nello Santi

«*Dirigere in Arena significa guidare un jumbo.*»

Nello Santi è un *conductor* che la storia della musica in Arena l'ha scritta oltre che diretta, presenza fissa e autorità indiscussa sin dal debutto del '70 in *Manon Lescaut* cui seguono *Carmen*, *Macbeth*, l'amata *Aida*, *Attila*, *Cavalleria rusticana*, *Turandot*. Trascinatore formidabile, Santi è conoscitore delle specificità dell'anfiteatro veronese, sapiente custode dei forzieri più segreti degli interpreti, il tempo del cantare, il bisogno di rallentare e la gestione del respirare, in relazione a quel palcoscenico e alle sue particolari dimensioni.

Nato a Adria nel '31, Santi debutta al Verdi di Padova nel '51 e dal '58, dopo essere stato direttore stabile all'Opera di Zurigo, decide di essere cittadino svizzero. Dirige le più grandi orchestre del mondo e per tutte è una garanzia di professionale e saggia avvedutezza; lavora con i grandi cantanti e per cento titoli d'opera. A proposito della sua *Aida*, scrive F. Maria Colombo sul «Corriere»: «Le tinte raffinatissime suscitate da Nello Santi, certo alitare del clarinetto nell'aria vespertina di Verona, certo slancio drammaticissimo eppure balenante, taluni meravigliosi diminuendo non sono semplici sapienza di un Maestro così esperto: sono pura poesia.»

I suoi allievi lo chiamano Papa Santi ricevendo in cambio saggi consigli: «Tieni bene a mente che non stai facendo musica per il tuo piacere, ma per il piacere del tuo pubblico.» Sorride sempre, affabile e gioioso, dispensando a piene mani allegrezza («Tutti meritano un tuo sorriso. E a te cosa costa?»). Per dire della sua maestria si decanta il suo dirigere a memoria, e si racconta con lui l'orchestra quasi a memoria vada. Ma Nello Santi, vera natura di musicista, è anche



Tulli Boni e Nello Santi, Attila 1985.

scrupolo e pignoleria, analisi sapiente, finezza interpretativa e rispetto esecutivo, sempre alla ricerca di un ideale stato di grazia con i complessi orchestrali con cui collabora.

Carattere bonario che sa fare di necessità virtù, ma mai mite né arrendevole, Nello Santi si congeda dall'Arena nel '97, dirigendo la sua ennesima *Aida*. La sua carriera prosegue negli anni a seguire. Nel 2016 porta in scena alla Fenice *Traviata* di Verdi dopo essere stato a Napoli, e sappiamo che progetta ancora.

In Arena anche quest'anno con l'Aida del 1913...

Una messinscena ideale per l'Arena: il minimo sforzo scenografico per il massimo risultato acustico dato che i gradoni sono liberi dietro le scene, e sono quelli che procurano il rimbalzo del suono.

A proposito di suono, ogni tanto arrivano direttori che pensano di rivoluzionare tutto, cominciando dalla disposizione dell'orchestra in buca. Lei che ne pensa?

Rivoluzionare, fare esperimenti, pur operando in buona fede... Ma per carità! Lo ha fatto Zoltan Pesko, ricorda il suo *Otello*? E poi Gelmetti, Steinberg. Tutti bollenti spiriti, facili profeti.

Dicono che l'orchestra areniana talvolta sembri una banda...

Rispondo che è peggio farla sembrare un'orchestra di zanzare! Lo dice Nello Santi, ma soprattutto lo dicono i grandi direttori che qui si sono succeduti dal 1913.

Aida, opera condannata a essere popolarissima, nonostante le sue tinte intimistiche e la sua scrittura raffinatissima?

È il simbolo di un modo di fare il melodramma. Ma in Arena tutto deve essere proporzionato, dato che qui tutto è più grande, l'auditorio, l'orchestra, e quindi anche il risultato che ci si attende.

Secondo le vecchie tradizioni, il melodramma in Arena dovrebbe essere più gridato che pensato...

Scavando nella partitura si possono estrarre fremiti, palpiti e raffinatezze.

L'accordo fra podio e scena?

È fondamentale. Ma attenzione, dirigere in Arena significa guidare un jumbo!

Certo che questa partitura non cessa mai di stupire...

Questo è Verdi. Se in *Falstaff* ha fatto il professore e con *Otello* ha composto un'opera di canto, in *Aida* ha messo tutto il suo sapere di compositore, allora tra i più celebri, pagati e rispettati.

E il linguaggio obbedisce ad un'idea di musica teatrale che aspira alla naturalezza...

Un risultato che a teatro è sempre la conquista più difficile. Verdi lo sapeva bene.

Quale dunque il vero segreto del dirigere Aida?

Diceva Votto che in Arena va usata una diversa tecnica, ma non mi chieda quale sia. La direzione d'orchestra non si insegna, si impara.

Lei l'ha imparata niente meno che da Tullio Serafin...

E da Votto, Ghione, Molinari Pradelli. Ho incontrato Serafin nel '53 proprio qui a Verona. Ricordo una persona cordialissima, fiera delle sue origini venete.

Nello Santi direttore: si definisca.

Un musicista che si è sempre messo con umiltà al servizio dell'autore. Ci vuole dell'umiltà per fare il direttore d'orchestra, il quale non crea, ma esegue.

Dicono il suo sia un gesto troppo garibaldino, la bacchetta in mano...

Preferite saltelli, flessioni, torsioni e affondo? La mia stazza non me lo permette.

Una direzione metronomica la sua, altra critica che ogni tanto aleggia...

O ne aleggiano di giudizi! La mia è una direzione al servizio del belcanto, niente di più.

A proposito di cantanti, Mila diceva che l'opera non si fa con le mezze figure...

Lo dico anch'io. Ma attenti a tranciare giudizi troppo avventati. Di Del Monaco si disse che sarebbe durato un mese! *Il più grande fra tutti voi?*

Pietro Mascagni, il primo direttore divo.

A proposito, cosa pensa dei direttori divi, di oggi come di ieri?

Alcuni sono grandi davvero, altri solo propaganda, Karajan per esempio, che pure ho conosciuto e con cui avevo ottimi rapporti. Ebbene, sa cosa diceva Celibidache? Karajan è come la Coca Cola: tutti la bevono, ma nessuno sa che cosa beve!

Molti però la danno a bere...

Quelli sono divi sino alle nove di sera, quando inizia lo spettacolo e bisogna saperla maneggiare la bacchetta. Allora molte divinità scendono dall'Olimpo e qualche volta anche dal podio. Allora si chiede a Nello Santi di salvare la patria.

E Nello Santi?

Da buon garibaldino risponde: Obbedisco!



Luciana Savignano, Zorba 1990.

Luciana Savignano

«*L'anomalia del mio corpo si è rivelata un'arma vincente.*»

Le vedo in prova sul palco dell'Arena per *Zorba*, e mi vengono paragoni con un preziosissimo insetto, un uccello elegante e inquietante, un'incisione geometrica, splendidamente ambigua, misteriosamente impenetrabile. In lei il vigore si unisce all'agilità, la grinta alla grazia. Poi incontro quegli occhi obliqui, gli zigomi alti, le spalle larghe e ossute, la struttura forte, il busto esile, le mani e gambe belle e affusolate, il corpo magro e tagliente, la voce di bimba. È insieme aspra e morbida, angolosa e tenera, spigolosa. E penso a quanto ciò che è opposto si possa conciliare e a come dalle cose in contrasto nasca l'armonia più bella.

Milanese, entrata alla Scuola della Scala a dieci anni, Luciana Savignano conduce la sua carriera sui palcoscenici di tutto il mondo, al fianco dei coreografi e danzatori più rappresentativi della seconda metà del Novecento, Roland Petit, Paolo Bortoluzzi, Rudolf Nureyev, Alvin Ailey, Mario Pistoni. Danza tutto, dal *Lago* al *Bolero*, da Béjart a Stravinsky. Nata con Giselle, Cenerentola e Giulietta, diviene una tra le più acclamate ballerine moderne, lontana dalle eroine ottocentesche e dai tutù a tulle, alla corte dei grandi coreografi contemporanei, divenendone un'icona.

In Arena è presente dal '70 con spettacoli di balletti e parate di stelle, con due momenti straordinari quali la *Nona Sinfonia* nel '75, e questo *Zorba* del 1990 con cui dall'anfiteatro si congeda. La si applaude anche al Teatro Romano, nei tempi in cui l'Ente Arena e il suo Corpo di ballo facevano capolino in riva all'Adige: straordinaria la sua *Monaca di Monza* per la coreografia di Pistoni, rivisitata per il Romano dove la

Savignano aveva debuttato nel '70 in *Amore stregone* su musiche di De Falla nella versione di Luciana Novaro, e nella compagnia appositamente costituita e denominata Balletto dell'Arena, con scene e costumi di Emanuele Luzzati.

Eccola al centro dello scandalo quale seduttrice-killer nel *Mandarino Meraviglioso* di Pistoni, interpretare la sua celebre Morte in *Le Jeune Homme et la Mort* di Petit, la passionalità di *La voix humaine* di Cocteau- Béjart, la divinità orgiastica del celeberrimo *Bolero* di Ravel, non creato per lei, caso singolare, più unico che raro, di una ballerina, non formatasi allo stile béjartiano, che ne diventa la più attendibile messaggera.

Chiamata da Béjart a Bruxelles nel '73 per apparire nell'affresco danzato della *Nona Sinfonia* di Beethoven, Luciana la interpreta due anni dopo all'Arena rinnovandone il successo. Nella ripresa del '90 di *Zorba il Greco*, balletto di Theodorakis-Massine, eccola interpretare Marina accanto a Vasiliev, Iancu e Garavelli. Il Corpo di ballo, sotto la direzione di Pippo Carbone, è straordinario nel dimostrare la voglia di arpionare una ennesima e purtroppo illusoria riabilitazione. Successo enorme e pubblico trascinato dal ritmo del sirtaki a battere le mani segnandone il ritmo così festeggiando l'intera Compagnia.

Danzatrice unica e irripetibile nell'incarnare sulle scene una femminilità diversa e lontana da ogni stereotipo, Luciana Savignano – prima *étoile* a rivoluzionare in Italia l'immagine della ballerina classica – vive la scena e la sua piena maturità (è nata nel '43) da magica danzatrice, interprete da molti coreografi celebrata facendocene scoprire le geometrie sinuose del corpo, la sensualità stilizzata e l'eros raffinato.

Se la ballerina è fuori da ogni schema, dolcissima ma anche forte e trasgressiva, la donna è discreta e quasi indifesa, emotiva e malinconica. A vent'anni sposata e a ventuno già separata, da anni abbracciata a quel dolce suo marito medico, col rammarico di non avere figli, la timidezza come un'inseparabile sofferenza, Luciana Savignano nella vita è certo più timorosa di quanto non lo sia sulla scena. Ma, come un giunco, è fragile e leggera nel piegarsi al vento, forte e resistente alle tempeste.

Quando ha capito di essere nata per la danza?

Quando mio padre mi portò alla Scala a vedere il *Lago dei Cigni*. Mi piaceva ballare, ancora da bambina, e così mi iscrissi alla Scuola di ballo. Non immaginavo sarebbe diventata la mia vita, ma nel cuore ci speravo.

Il primo coreografo a credere in lei?

Mario Pistoni, quando mi scelse per il *Mandarino meraviglioso* nel '68. Con la sua *Monaca* venni al Romano per interpretare un personaggio sofferto, da drammone interiore, da sguazzarci dentro. Il modo migliore per tirar fuori da noi le cose più segrete, quelle che si buttano giù in fondo all'anima, ma che continuano a farti male.

Me ne confida qualcuna?

Le cose dure che la vita ti regala e che tu dovresti accettare, anche se con fatica. Io ho sofferto anche per la singolarità di questo mio corpo. Vuole una vera confidenza? Quando ero allieva alla Scala mi scartarono dalla danza dei moretti per l'*Aida* all'Arena di Verona perché ero troppo alta! Poi quella anomalia del mio corpo si è rivelata la mia arma vincente. Vede? Non sai mai cosa la vita ti riserva e devi quindi avere fiducia.

Il suo rapporto con la danza?

Un rapporto di amore e di odio. È duro ogni mattina violentare il proprio corpo e mettersi lì a studiare. Ma amore, certo, dato che nulla al mondo mi dà più felicità.

Per mantenersi in questa splendida forma fisica?

Studio e esercizi quotidiani. Io sono disordinata nell'alimentazione e sono molto golosa. Ma la mia costituzione fisica e il metabolismo mi consentono di mantenere il mio peso forma.

Cosa le piace dire danzando?

Ciò che può essere una donna oggi, i suoi problemi, il suo modo di essere.

Roland Petit, anni fa, dicendosi rapito della sua bravura, si meravigliava che la Scala facesse così poco per lei...

Allora la Scala aveva i suoi problemi da risolvere. Ma io ballo per un mio bisogno, e stare sul palcoscenico è tutto ciò che voglio. Io cerco di fare le giuste scelte e di trovare una

mia dimensione. I problemi dei teatri li lasciamo ai teatri.
Alcuni incontri che hanno segnato la sua vita? Béjart, Grassi, Bortoluzzi...

Béjart mi ha fatto capire le mie possibilità espressive, ad esempio che dal busto esce l'anima e che le braccia hanno molta libertà di movimento. Paolo Grassi è stato l'amico che, con la sua carica umana, mi ha dato la forza per destreggiarmi nella giungla del teatro. Con Paolo Bortoluzzi ho fatto un sacco di esperienze.

Perché i grandi coreografi amano lavorare con lei, eleggendola a musa ispiratrice?

Per la mia totale disponibilità nel costruire insieme.
Perché la danza moderna e contemporanea?

Sono bellissimi i balletti accademici, ma ti costringono a fare sempre gli stessi movimenti. Con la danza contemporanea ti esprimi col corpo, con l'anima e con la mente, dai libero sfogo alla creatività. E allora sono le emozioni che danzano! La danza ti fa vivere le sfumature dell'anima.

Insomma, s'è data all'anima non amando il proprio corpo?

Ma non vede? Le braccia troppo lunghe, i piedi troppo grandi, eccessivamente alta. In scena ho il mio riscatto! La danza ha dato un senso alla mia vita, a questo breve passaggio sulla terra. E io alla danza ho dato tutta me stessa.

La linea della sua danza da dove dunque parte? Dal cuore o dalla mente?

L'amore non può partire che dal cuore.

Senza bisogno di fare acrobazie per stupire ballando?

Il talento o ce l'hai o non ce l'hai, certo non si impara.

Quando dicono che c'è "trasgressività" nel suo ballare?

Io amo trasgredire danzando e così guardando oltre. Sono stata motivata a farlo da coreografi che hanno amato la modernità del mio fisico. Dico sempre che io non sono una ballerina, ma una donna che ha bisogno della danza per esprimersi.

E nella vita? Duro vivere sulle punte...

Non ho mai portato tutù né scarpette danzando, immagini se lo faccio per la strada. Sarebbe una fatica! Meglio essere se stessi. Se poi la camminata è da ballerina, la si perdoni. È solo una deformazione professionale.

Giancarlo Sbragia

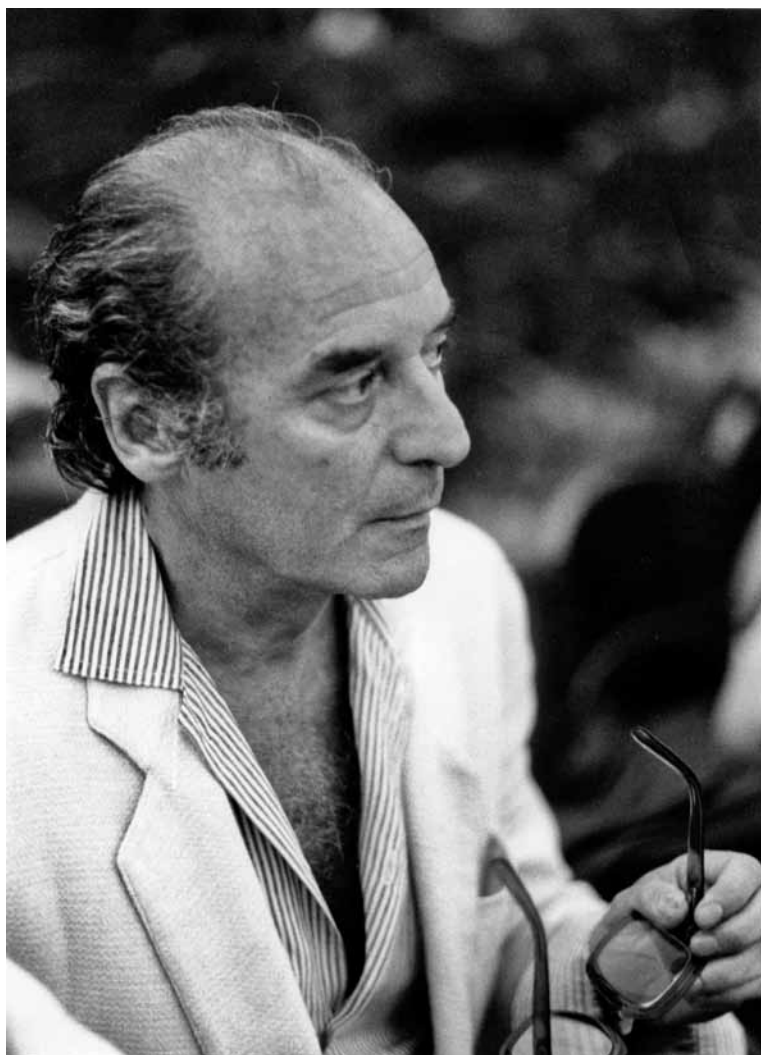
«Saranno presto i tempi di crisi a dire la loro. Toccheranno anche la lirica, mi creda.»

Avvocato mancato che avrebbe voluto fare il giornalista, Giancarlo Sbragia frequenta l'Accademia d'Arte drammatica di Roma, la sua città, e si ritrova attore. Come tale, poliedrico e insaziabile, non disdegnando di interpretare caroselli o polizieschi, è il primo a portare in tv la prosa, protagonista di sceneggiati quali *I grandi camaleonti* e *Anna Karenina*, regista a teatro di spettacoli come la prima edizione italiana di *Ricorda con rabbia* di Osborne, *Sacco e Vanzetti*, *Il commedione* di Fabbri, *I demoni*.

Durante la sua lunga carriera, Sbragia lavora con i protagonisti del teatro italiano del Novecento e con grandi nomi della cultura, quali Strehler (al Piccolo Teatro esordì e tornò più volte), Eduardo, Visconti, Antonioni, Fellini, Costa, Cervi, Ricci e Salvini, cimentandosi, egli stesso autore, sia nei classici sia in lavori contemporanei.

Ama avere rapporti aperti con colleghi vicini per empatia e intendimenti come Salerno, Garrani, Fantoni, Fortunato, Vannucchi e il regista Virginio Puecher, la Compagnia Attori Associati (poi Associati), prima in Italia a proporre un teatro di ricerca dai forti connotati sociali, impegnato e critico verso la realtà contemporanea, mettendo in scena i primi esempi di teatro-cronaca e reinserendo nel fatto teatrale l'apporto creativo dell'attore.

Protagonista del teatro italiano dell'ultimo mezzo secolo, modesto e schivo, gentiluomo che della correttezza si era fatto un vanto, uomo dalla forte personalità e dalla in-



Giancarlo Sbragia.

stancabile curiosità intellettuale, Sbragia muore nel 1994 a 68 anni, dopo una lunga malattia combattuta con coraggio, continuando a lavorare fino all'ultimo senza mai arrendersi. «Caro Giancarlo – ci dirà in una commossa intervista Anna Proclemer –, lo ricordo nel nostro *Edipo Re* al Teatro greco di Siracusa, già molto malato. Non ne parlava con nessuno, sopportava le fatiche con classe ammirevole.»

Sbragia fu anche regista lirico. Come tale debutta in Arena nel '72 con *La Bohème*, interpreti Pavarotti e Renata Scottò, direttore Peter Maag; nel '73 mette in scena *Tosca* con Rajna Kabaivanska, Plácido Domingo e Giampiero Mastromei; nel '76 *Lucia di Lamermoor* con Bruson, Devia e ancora Pavarotti; nell'80 *Carmen* con Cortez, Sighele, Luchetti e Ghiuselev. Infine, nel 1981 approda ad *Aida* dirigendo Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nicola Martinucci e Garbis Boyagian, scene e costumi di Vittorio Rossi, sul podio Anton Guadagno.

Si congeda così dall'anfiteatro areniano, ma non da Verona, essendo regista nel 1985 per il Festival shakespeariano al Teatro Romano di *Otello* con Salerno, Pagni e Crippa, una sorta di proposta spartana senza fasti di scena e non propriamente convincente, nelle intenzioni, come ci confessa, «una storia che va riportata alla sua ossatura.»

Lo ricordiamo anche al Teatro Nuovo di Verona monologare la straziante *Sonata a Kreutzer* dal racconto di Tolstoj («un tentativo – ci dice – di portare in scena la narrativa conservandone intatta la struttura»), interpretare, per la sua regia, due atti unici di Pinter, con il grande Gianni Santuccio e Giovanna Ralli, e mettere in scena *La professione della signora Warren* di Shaw essendone interprete ancora con la Ralli («la critica ci ha massacrati, ma per fortuna il giudizio critico è quasi sempre scollato dal giudizio del pubblico»).

Ora, venendo all'Arena e alla messinscena di *Aida*, in tempi in cui il melodramma sembra essere diventato una sorta di parco nazionale del regista che, sospintovi dalle periodiche decantate crisi del teatro, arriva alla lirica col suo bagaglio di livelli di lettura e rilettura, è quanto mai interessante chiedere a Sbragia come viva i diversi ruoli di re-

gista teatrale e lirico, ben sapendo che il poliedrico regista conosce la musica, ama comporre e ha già realizzato regie a Spoleto, Parigi e negli Stati Uniti.

Prosa e lirica, identico l'approccio da regista?

Sono ruoli diversi solo in apparenza, dato che alla base c'è il grande comun denominatore del teatro. In sostanza, non esistono molti tipi di teatro, se non quello buono e quello cattivo, a prescindere dai nostri gusti e aspettative.

La regia d'opera, che tipo di problema è oggi? Quale la difficoltà principale?

La preparazione tecnica e professionale di chi partecipa alla costruzione dello spettacolo. In Italia si sta perdendo il gusto di fare del melodramma il vero teatro lirico. Si sta dimenticando la nostra storia e la nostra cultura musicale.

Sono state forse troppe le nuove produzioni che hanno sovvertito o creduto di sovvertire i canoni classici della regia d'opera, non crede?

A me non interessa la regia stravagante, fatta per "il nuovo per il nuovo" né quella sotto l'incubo del *déjà vu*. Molto spesso assistiamo a regie pensate e poi realizzate all'insegna del modernismo che nascondono l'assoluta ignoranza della materia. Dall'altra parte vedo anche una falsa tradizione correre su binari altrettanto dannosi.

Cosa dunque serve nel mettere in scena un'opera?

Serve intanto avere coscienza di quello che si fa, sapere cosa si sta cantando su quella scena. È un problema, come ben capisce, prima di tutto culturale.

Sta dando degli ignoranti a tanti suoi colleghi?

Sto dicendo che serve studio, dedizione, rigore anche nella fantasia, e serve umiltà nel voler prima conoscere e quindi fare, come in tutti i lavori di questo mondo.

Il male comune al teatro di prosa e lirico?

La non conoscenza, appunto, insieme alla pigrizia nel voler apprendere. Così ci si lascia tutti guidare da chi dice di sapere di più, come dei somari.

In Arena non sono ammesse interpretazioni particolari. Come

fare allora affinché tutto non debba essere sempre com'è stato, cortei trionfali compresi?

Alla quarta mia regia in Arena, dal '72 ad oggi, sento anch'io in effetti il rischio di una sclerosi, una certa voglia di cambiamento... Ma radicale!

Cosa intende dire?

Sento i limiti di questo palcoscenico tradizionale trasportato in una arena. Ma perché, dico, non tentare un esperimento in pista centrale, in pianta centrale! Pensi, sarebbe un esempio unico al mondo che obbligherebbe a un rinnovo di repertorio e che rappresenterebbe per l'Arena un fatto veramente culturale e clamorosamente nuovo. Non le pare?

Qualcuno ha già avanzato questa ipotesi, rimasta lettera morta...

Vede, si ha paura della novità, quella che è fattibile e che sarebbe veramente rivoluzionaria.

Pista centrale a parte, quale la regia meno adatta all'Arena?

La regia di massa, con elefanti, leoni, cavalli e mille persone sulla scena, anche se capisco quanto sia terribilmente divertente. Ma saranno presto i tempi di crisi a dire la loro. Toccheranno anche la lirica oltre alla prosa, mi creda. E allora saranno dolori, per la città, il suo indotto e per chi vivacchia sull'Arena.

Dei cantanti lirici che opinione ha? Di chi diffida?

Di quelli che non schiodano i piedi dalle loro pose sul palcoscenico in nome della musica, e poi, gratta gratta, ti accorgi che non la sanno nemmeno leggere, la musica.

Del pubblico del teatro d'opera cosa pensa?

Soffre degli stessi inconvenienti di cui soffre il tifoso di calcio. Emettono giudizi avventati ed è pubblico semplicemente passionale. Gli intenditori poi te li raccomando! Ma dico, come si può non lasciare terminare il "Cielo e mar" di un Pavarotti per un intempestivo applauso? Questo non è amare la musica, ma voler vedere volare un trapezista e rimanere con la bocca aperta.

Non mi rimane che chiederle un giudizio sui critici musicali, sperando in eguale franchezza...

Franchezza, sì, ma anche tanto dente avvelenato. Si sono anch'essi venduti alle novità, ai registi artisti venditori di

fumo. È meglio diffidare di chi si spaccia per eccentrico e rispettare invece l'artigiano del teatro, sapiente e raffinato, che si lascia guidare per mano dall'autore. Questo è il mio credo.

Renata Scotto

«L'interprete deve prevalere sulla primadonna, la musica sul canto.»

Madama Butterfly, la tragedia giapponese verseggiata da Illica e Giocosa per la musica di Puccini e i pianti delle future generazioni, è uno dei più alti risultati musicali della fantasia drammatica del compositore di Lucca. Opera scritta con calibratura di disegno, la sua messinscena da sempre significa veder usare cesti di chincaglierie, infilare matrone dall'ampio petto in kimoni strettissimi, ridimensionare i passi delle coriste. Il tutto in un paesaggio che pretende il Fujiyama sullo sfondo, il fil di fumo, il porto Nagasaki, almeno un pesce, la casetta con le *coulisses* di carta e i lampioncini a fisarmonica. Del resto, la partitura può meritare una messinscena all'insegna dello scontato, attenta com'è a calcolare emozioni e a carpire lacrime.

Ma *Butterfly* può anche essere una ghiotta occasione per variazioni sul tema oleografico: si passa allora da edizioni più o meno turistiche, arrangiate da schiere di registi-arredatori, a edizioni provocatorie e discusse, come quella di Ken Russell a Spoleto, la scaligera di Jorge Lavelli, l'areniana di Beni Montresor.

Nel 1987 tocca a Renata Scotto proporsi in Arena, da regista e protagonista, come fece l'anno prima al Metropolitan di New York passando agli annali del teatro operistico mondiale come prima donna a salire sul palcoscenico in quella duplice veste proprio con *Butterfly*. Ed è quell'edizione che si ripropone in Arena, con l'aggiunta delle scenografie di Ferruccio Villagrossi che, con la stessa Scotto, cura anche i costumi. Diretti da Yoshinori Kikuchi, ne sono interpreti



Renata Scotti e Mario Malagnini, Madama Butterfly 1987.

Mietta Sighele, Elenora Jankovic, Veriano Luchetti e Alberto Rinaldi.

Renata Scotto riserva a sé da interprete (Pinkerton è Mario Malagnini) l'ultima straordinaria serata, così congedandosi dall'Arena dove debuttò nel '61 in *Carmen* come Micaela accanto a Giulietta Simionato, interpretando quindi Mimì, Violetta, Gilda, Lucia e infine questa attesissima Cio-Cio-San.

Nata a Savona, mantovana di adozione, residente a Westchester in New York col marito, l'ex primo violino della Scala Lorenzo Anselmi, Renata Scotto ha cinquantatre anni, venticinque chili in meno («ma quanta fatica!») ed è sulla breccia da ben trentacinque anni (diciottenne debutta nel '52 come Violetta).

Soprano lirico e drammatico di agilità, mostro sacro, è una delle grandi voci dell'epoca d'oro della lirica, capace di tenere la scena con l'autorevolezza di una regina. E come regina va trattata, anche in questa pausa di prova che si è ritagliata, ricordandoci col suo atteggiamento determinato che nel gioco degli scacchi, mentre il re può muoversi solo di una casella, la regina fa quel che vuole. Gli occhi celesti riflettono però un mare di trepidazioni, e svelano le emozioni dell'attesa, qualche interrogativo irrisolto, una salutare vulnerabilità.

Partiamo da Puccini. Il compositore più amato?

Amatissimo, per quella sua immediatezza, la sua enorme umanità, la carica emotiva che subito trasmette al pubblico. Di Puccini ho cantato tutte le opere, tranne *Fanciulla e Rondine*.

Quanto a Madama Butterfly?

È stata la mia seconda opera, a tre mesi dal debutto con *Traviata*, l'opera che ho più amato e assimilato, quella da sconsigliare a una giovane che inizia la sua carriera. Puccini è così teatrale, abbisogna di una tale interpretazione... A Puccini si deve arrivare, non si inizia, come invece ho fatto io.

Puccini sta tanto nella musica per cui non ha bisogno di esse-

re riempito di invenzioni sceniche. Ma qui si è in Arena... E quindi, da regista?

Ho mantenuto l'idea, già sperimentata al Metropolitan, dei due atti. Sul piano spettacolare si è partiti dall'idea del ventaglio, simbolo della geisha, un ventaglio adagiato sull'Arena e che avremmo voluto molto più ampio. Peccato!

Giappone autentico o autentica giapponeseria?

Giappone, Giappone, nella nitidezza degli elementi scenografici, nei costumi e nella attrezzatura, per giungere all'autenticità, anche se stilizzata.

Un allestimento semplice e di raffinata maniera?

Semplicità e pulizia, sì. Dicono la semplicità sia la cosa più difficile da far comprendere. Speriamo non sia vero. Le canne di bambù, le truccature con gli occhi a mandorla? Sparite, perché false e ridicole.

Quanto alla giusta misura del sentimentalismo pucciniano?

La musica di Puccini ci fa piangere? E allora piangiamo! Il pianto può essere lo sfogo più gioioso. Non si deve temere il sentimentalismo.

Perché la decisione di escludere Pinkerton dal finale e far morire Cio-Cio-San davanti alla platea?

Butterfly muore nella solitudine più assoluta, abbandonata da tutti, rinnegata da società e famiglia. Le rimane solo la morte. E davanti alla morte si è soli.

Difficoltà in Arena, come regista donna?

No, mi si tratta anzi con troppa gentilezza, senza quelle belle parolacce che il regista in genere si tira dietro! È la mia prima regia nell'anfiteatro più grande del mondo. Immagini la mia emozione. E sarò per la prima volta in Arena anche Butterfly, emozionata come al mio debutto. Era il '52 e interpretavo Violetta. Avevo 18 anni, l'età di mia figlia, che mi sembra una bambina.

Lei si impose quando i teatri erano dominati da Callas e Tebaldi...

I miei idoli. Mi imposi, sì, perché credevo in me e nel mio talento. Dovevo crederci, con tutte le mie forze. Tempi di incoscienza e di grande coraggio.

Quella sua autobiografia, "More than a Diva"...

Un titolo che vuole significare che io più che una diva mi ritengo una donna, e che la mia carriera è solo una parte della mia vita di donna.

Crede sempre nel suo spirito guida, la Malibran?

Credo a quel grande spirito, sì, ma confido nella tenacia della mia volontà, in quella forza che da sempre mi viene da dentro.

Col tempo, quale la lezione che ha potuto apprendere?

Ho capito che l'interprete deve prevalere sulla primadonna, la musica sul canto e sul piacere di ascoltarsi. La voce non è un violino, è dentro di noi, lavora col nostro cuore e col nostro cervello.

Si può essere artisti solo in scena? È possibile separare l'artista dalla donna?

In scena si giocano diversi ruoli e varie vite, ma, spogliata di quei panni, è la donna che torna a vivere. Essere artisti significa gioire per quello che si dà al pubblico, una gioia che io provo anche quando mi sono struccata. Vede, la vita del teatro è dura e il cantante è portato a sentirsi speciale, privilegiato. Serve allora una sana superficialità, che ci salvi dalla pazzia.

Lei vive in America. Le giovani grandi voci sembrano venire solo da là...

Non sono d'accordo. Le grandi voci ci sono anche in Italia, ma non sono valorizzate o sono buttate allo sbaraglio, senza permettere loro di fare gavetta. È solo sbagliando che si impara.

La sua regola d'oro per stare bene in salute vocale?

Vita normale, alimentazione equilibrata e le giuste ore di sonno. E gli anni passano, ma non pesano.

Afferma Renard che si hanno vent'anni dai quindici ai trenta...

Se è per questo, io mi sento l'età di mia figlia e quella di mia madre che ne ha 83, ed è più giovane di me! Non mi spaventa invecchiare.

Nella donna che amiamo, dice il poeta, non vediamo il passar degli anni...

Un bel complimento, che prendo come un cordiale regalo.

La fine della carriera chi la deciderà? Sarà lei o dovranno essere gli altri a farglielo capire?

Lo capirò, lo capirò. E sarà stato il mio pubblico a dirmelo. *Se dunque dovesse prenotarsi l'ultimo ruolo?*

Non voglio pensarci. Tutto finisce solo quando si muore. *Canta oggi anche per lasciare un ricordo domani?*

Noi siamo la nostra storia, che si spera sia incancellabile. Siamo e ci sentiamo vivi proprio quando, conoscendo i nostri limiti, cerchiamo di superarli. Canto oggi e ho tanta paura, così come ieri e così come avrà tra poco la mia Butterfly, decisa a morire per la sua dignità di donna oltre che per amore.

Luigi Squarzina

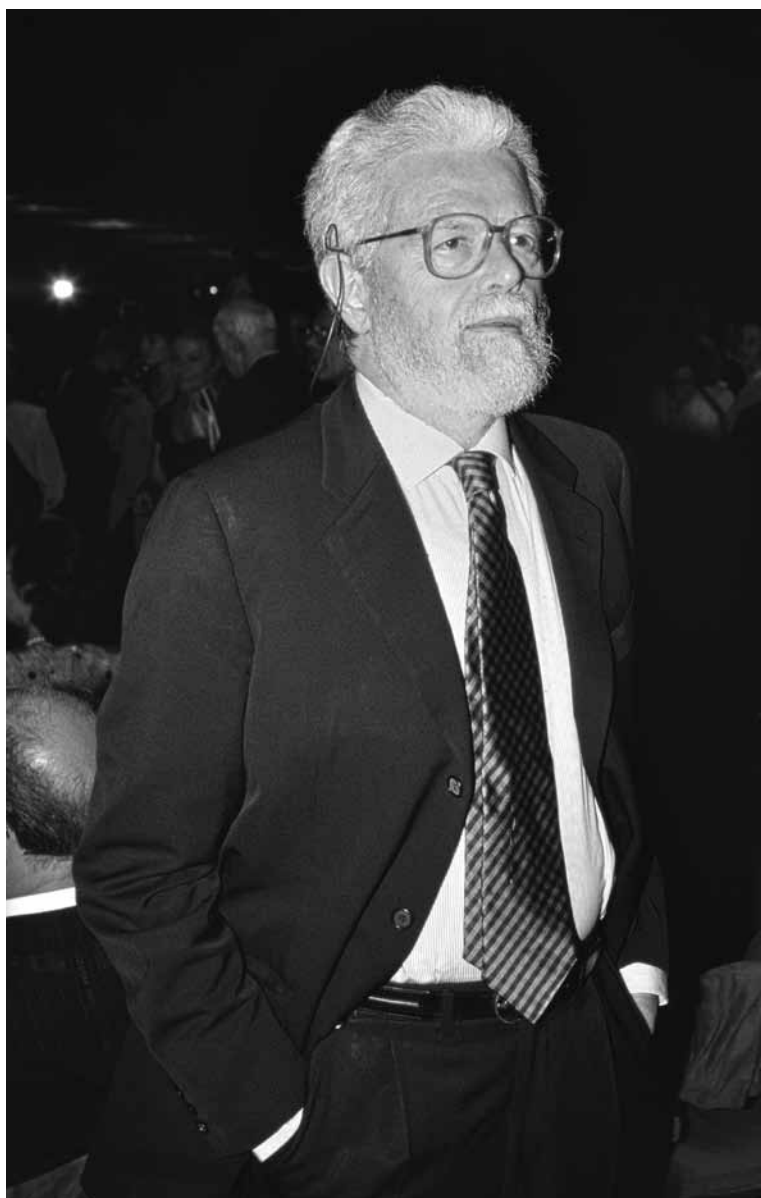
«Verona non può tradirmi, qua conobbi mia moglie. Galeotta fu Turandot!»

Luigi Squarzina, romagnolo di famiglia, livornese di nascita e romano di adozione, scomparso nel 2010 a ottantotto anni, ha attraversato le più importanti stagioni del teatro italiano, come regista e drammaturgo autore, studioso e docente, protagonista, con Visconti, Strehler, Costa e Missiroli, di quel teatro che del regista consacra la centralità come figura taumaturgica.

Uomo dai molteplici interessi, intellettuale acuto, Squarzina è stato direttore di Compagnie private (tra cui la Compagnia dei Giovani, che sarà di Giorgio De Lullo) e di teatri pubblici, lo Stabile di Genova soprattutto, al fianco di Ivo Chiesa, in stagioni in cui il nostro teatro è vicino come non mai ai più prestigiosi teatri pubblici europei, a partire da quelli tedeschi.

La sua attività comprende oltre cento regie di prosa e trenta di lirica, che hanno contribuito al rinnovamento della scena. Tra le sue storiche messinscene vanno ricordate *Amleto* per la prima volta in edizione italiana integrale con Gassman, la prima rappresentazione italiana di *Misura per misura* con Salerno e Ricci, *Madre Coraggio* di Brecht con Lina Volonghi, *Le Baccanti* di Euripide nel celebre allestimento del '68 con il coro formato da *hippies*, il famoso *I due gemelli veneziani* con Alberto Lionello, che gira tutto il mondo per più di dieci anni.

Una vita dedicata al teatro, quella di Luigi Squarzina, ma anche a televisione e cinema (è sua la sceneggiatura de *Il terrorista* di Gianfranco De Bosio interpretato da Gian Ma-



Luigi Squarzina.

ria Volontè) e all'amato insegnamento (è fra i fondatori del Dams di Bologna).

Nell'anfiteatro areniano Squarzina è presente in due soli Festival, nel '69 con una famosa *Turandot* con le scene di Pizzi, protagonisti la Nilsson, Chiara e Domingo al suo debutto in Italia, e nel '90 con *Tosca*, direttore Oren, con Casolla, Cupido, Carroli, scene e costumi di Agostinucci, maestro del coro Danieli.

Scrutandolo al lavoro, in una prova generale che si attarda pericolosamente sino a sfiorare ore da straordinario, mi colpisce la sua serietà, e penso sia quasi un suo canone di condotta, come giudicasse ragionevole solo ciò che viene fatto con una faccia seria. Poi ricordo cosa di Squarzina mi disse il grande Eros Pagni, suo attore ai tempi dello Stabile genovese. «Interpretavo Azdak – mi confessò in un'intervista – ne *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht. Squarzina, che mi voleva bene e non voleva mandarmi allo sbaraglio, dopo la generale venne da me in camerino, dicendomi: «Bisogna che tu lo sappia, non ci siamo.» Era l'una e mezza di notte e Squarzina annunciò che avremmo rifatto la generale. Erano le due e quindici quando ricominciammo la generale. Il giorno dopo andammo in scena, con enorme successo.»

E allora comprendo che quel volto avaro di sorrisi esprime una operosa concentrazione, intesa come il pensare niente di assolutamente diverso da quanto in quel momento sia necessario. La concezione del teatro di quell'uomo dalla grande coerenza e onestà intellettuale, di tutto il teatro e senza distinzioni, è sempre stata quella di un'attività collettiva, non solo nella fase della creazione, ma anche e soprattutto nel suo svilupparsi sul palcoscenico: un'idea di teatro che deve arrivare al pubblico con forza identitaria pena la condanna a una sostanziale irrilevanza, non propriamente caratteristica dei suoi spettacoli, anzi. Forse del risultato di tutto ciò era semplicemente preoccupato, il serio Squarzina.

In ansia per questa prova generale della sua Tosca?

Preoccupato sì, di poter riservare a *Tosca* quella medesima cura nell'avvicinarmi all'opera che voi avete apprezzato per la mia *Turandot*. Allora si era nel 1969, l'anno anche del *Don Carlo* di Jean Vilar con le scene di Luciano Damiani.

Con Domingo nel doppio debutto, chiamato a interpretare Calaf e don Carlo...

Ma a Verona io sono legato anche perché, in quell'occasione, conobbi mia moglie!

Il suo rapporto con l'opera?

Discontinuo. Ho realizzato solo una ventina di regie liriche, in Italia e all'estero, facendo molta attenzione prima di decidermi a mettere i piedi in quegli ingranaggi. Faccio *Tosca* per la prima volta. Una grande opera, formidabile il libretto che viene da Sardou, e poi quel sottofondo di verità in tutta la vicenda, così misurata nella musica. Puccini descrive la fine di un regime e l'incertezza di un secolo che si apre a un potere libertario, quello della Rivoluzione, con Napoleone sullo sfondo.

Al di là del momento storico, siamo in fase di verismo galoppante...

Di veristico trovo poco in *Tosca*. Non credo al Puccini verista, all'etichetta verista data alla partitura. Sento *Tosca* come un'opera di rottura, inaspettata, con l'azione calibrata fuori da certe convenzioni e con una musica che dà brividi inquietanti.

Cosa l'ha più colpito dell'opera?

Il suo aspetto rituale, quei tre grandi cerimoniali che ingabbiano i personaggi: la chiesa col "Te deum", il processo a Cavaradossi e la fucilazione. Anche l'uccisione di Scarpia è un rito, lo stesso suicidio di Tosca... Un'opera con tante morti! Bisognerà aspettare *Lulu* di Berg perché nel melodramma ve ne siano altrettante.

L'involucro scenico, nei momenti in cui si dipana l'azione?

Tre monumenti adatti all'Arena, la chiesa, il palazzo e Castel Sant'Angelo, un abbraccio di scaloni che prendono la curva dell'Arena e si confronta con le gradinate.

C'è tanto teatro in Tosca, tanto senso del palcoscenico. Come regolarsi?

Scaglionando tutta quella teatralità, per arrivare al lirismo dell'ultimo atto.

Tosca e Scarpia: a chi va la sua simpatia, da regista?

A entrambi. Sono due personaggi veri, privi della falsa statura da melodramma. Scarpia è il nucleo drammaturgico, Tosca è passione elementare. E c'è poi la gelosia, con la quale Puccini come Pirandello dovette fare i conti. Per questo la gelosia di Tosca è dipinta con rispetto, con una complessità che dà alla vicenda un palpito di vita.

Regista d'opera in Arena, ovvero?

Qua bisogna stare attenti ai dettagli, facendo un lavoro analitico senza perdere di vista la grandiosità del luogo e le sue leggi sceniche. La funzione della regia d'opera è anche quella di prendere il posto del nuovo repertorio. Si fanno sempre i conti col patrimonio del passato, che va però rinfrescato e rinnovato, almeno scenicamente.

Fedeltà alla musica comunque?

Mi pare oggi la fedeltà faccia più notizia del sensazionalismo.

Quanto alla sua vera fedeltà, quella al teatro di prosa?

Ho fatto di tutto, pubblico e privato. E ho sempre incontrato il male endemico del teatro in Italia, la politica e i partiti che da sempre sotterrano la vera nostra ricchezza, il teatro di interesse pubblico e d'arte. E un altro grave errore si commette, non dare spazio alla drammaturgia contemporanea.

Il momento più emozionante della sua carriera?

La sorprende dicendole che fu quando diressi mille persone allo stadio Olimpico prima dei Campionati di atletica! Compresi che la regia è anche un intervento sulla vita.

Con gli anni che cosa è diventato questo suo mestiere?

Una professione adorabile. Scrivo, insegno, faccio mille altre cose. Ma aspetto il lavoro di palcoscenico come il più gratificante.

A proposito, tra poco si è di scena. La sento, la vedo preoccupato...

Come non esserlo. Sono terrorizzato! Pochi giorni di prova, sempre a scrutare il cielo e pregare che non piova... Ma l'Arena, fra i teatri d'opera, è il più potente e serio. E poi Ve-

rona non può tradirmi, si ricorda, qua conobbi mia moglie, galeotta fu Turandot!

A Verona, lei è di casa dal lontano '49, quando al Teatro Romano fu regista con Salvini di un Giulio Cesare...

In genere non amo ricordare il passato. Ma con grande affetto ricordo anche di aver partecipato in quel bel teatro in riva all'Adige a un *Romeo e Giulietta* e che feci uno spettacolo tratto dal *Faust* sul lago di Garda, a Malcesine. Pochi lo sanno e nessuno lo ricorda, ma fu quella la mia prima regia.

Elisabetta Terabust

«Vorrei avere braccia e gambe più lunghe, la faccia meno da pechinese!»

Elisabetta Terabust ha segnato da protagonista il balletto italiano e internazionale. Nata a Varese nel 1946 e cresciuta a Roma, può vantare un impressionante ed esemplare percorso artistico, partner di Nureyev, Bruhn, Bortoluzzi, Baryshnikov, Derevianko, Schaufuss e Patrice Bart, oltre ai *principals* del London Festival Ballet, come Jay Jolley e dell'Opéra di Parigi come Patrick Dupond, nelle più prestigiose produzioni del nostro tempo.

Danzatrice dal talento prodigioso e che si esprime con straordinaria intensità, musa ispiratrice per anni di Roland Petit, è sensibile al lavoro dei coreografi contemporanei tanto da rivelare speciale duttilità esibendosi nei lavori di autori come Tetley, Barry Moreland, Cranko, Amedeo Amodio, William Forsythe, Alvin Ailey e Balanchine.

Accanto al ruolo di interprete d'eccezione, da appassionata animatrice e manager intraprendente, la Terabust è stata direttrice della Scuola di Ballo dell'Opera di Roma e del Corpo di Ballo del Teatro alla Scala, ha diretto il MaggioDanza, la Compagnia di Balletto del Teatro San Carlo e nuovamente il Corpo di Ballo del Teatro alla Scala.

La figura esile, donna-farfalla dalla grazia che si fa bellezza, lo sguardo dolce e penetrante, gli occhi grandi da rondine, Elisabetta Terabust debutta nell'anfiteatro areniano nell'80 in una Parata di stelle, torna nell'85 in *Giselle* («un'esperienza davvero unica, irripetibile e indimenticabile, uno dei momenti più emozionanti della mia carriera») e si congeda nell'87 con lo *Schiaccianoci*, la partitura forse più raffinata



Elisabetta Terabust, Schiaccianoci 1987.

che Piotr Il'ic Ciaikovskij abbia scritto per il balletto e quindi affidata a Marius Petipa, il coreografo francese allora all'apice della gloria e che esercitava una benefica dittatura sul balletto pietroburghese. Del balletto vediamo in Arena la versione del lituano Nicolas Beriozoff, 81 anni vissuti danzando e coreografando.

Prima di parlare di questa produzione intervistando Elisabetta Terabust, piace riproporre un suo intervento dopo *Giselle* e prima del suo debutto al Teatro Romano con *Sphinx* di Tetley-Martinù, produzione dell'Aterballetto. Le chiedemmo allora di commentare la preannunciata cancellazione degli spettacoli di balletto dall'Arena. Si era nel 1985, e quelle voci diventeranno realtà.

«Dispiace – ci disse – vedere allontanata la danza da un luogo così prestigioso e vedere disperdere un patrimonio di esperienze artistiche e tecniche come quelle del Balletto dell'Arena che con *Giselle* ha dato prova di particolare valore. Vorrei anche spendere un ulteriore sentimento di rammarico per la partenza da Verona di Pippo Carbone, già direttore del Corpo di ballo, un artista che stimo molto e che a Verona aveva avviato un lavoro intelligente e proficuo.»

Si è ora nel 1987, tempi in cui di buoni danzatori l'Italia sembrava non sapere cosa farsene. Fracci, Così, Razzi da anni lavorano in proprio. Così anche la Terabust, che all'estero si impone come *étoile* di prima grandezza. Per fortuna, negli anni a seguire l'aurora esce dalle torbide nubi e la chiara luna vince tutte le stelle. Anche in Italia.

L'esile figurina mi viene ora incontro sul palco areniano dove è in prova, leggera come la sua *Giselle* applaudita due anni fa, come allora eterea, evanescente e piena di mistero. Ora, nelle vesti di Clara, è pronta a vivere in *Schiaccianoci* la sua favola, almeno sino a quando, giunta l'alba, il sogno svanirà.

Elisabetta Terabust danza anche camminando, e fa trasparire un senso di felicissima naturalezza. Imparare a camminare danzando, dice la danzatrice Melissa Hayden, ti dà la libertà più grande di tutte: esprimere con tutto il tuo essere la persona che sei. Poi si siede su quel palco, le gambe in-

crociate e il busto eretto, servendosi del corpo per organizzare lo spazio e ritmare il tempo anche mentre risponde alle nostre domande. Come se stesse ballando, anche se solo nel pensiero.

Eccoci dunque a Clara, fille en fleur dai sussulti e accenti di grande drammaticità. Il suo rapporto con Schiaccianoci?

Ne ho danzato varie versioni dopo il debutto avvenuto negli anni Settanta. Alcune sono state create per me, quella di Petit, Poliakov, Schaufuss... È sempre molto emozionante danzare questa musica.

Quando Schiaccianoci andò in scena al Marinski di Pietroburgo, il 5 dicembre 1892, la parte della protagonista fu affidata alla milanese Antonietta Dell'Era...

Un tecnicismo, il suo, di ferrea scuola italiana, quella in cui anch'io sono cresciuta, la scuola dell'Opera di Roma, con la Radici, il metodo Cecchetti.

Una scuola ancora considerata oggi nel mondo?

Ballerini italiani, veri talenti, sono oggi sparsi un po' in tutto il mondo, alcuni hanno anzi lasciato l'Italia, Bonino, per esempio, da dieci anni a Marsiglia. Io stessa per dodici anni sono stata in Inghilterra.

Da ben sei anni è ora impegnata con Aterballetto...

Mi hanno fatto una proposta seria e con serietà hanno continuato ad agire e lavorare.

In questo Schiaccianoci areniano balla con Dorella e Razzi. Quali i rapporti tra voi?

Buoni, di stima e di collaborazione. Ci conosciamo da anni, ci incontriamo spesso.

Ma allora non è vero che tra voi covano le invidie?

Tra voi chi? Il mondo della danza è molto variegato. Meglio non indagare!

Voleva diventare la danzatrice che è?

Ogni bambina che incomincia la scuola di danza sogna di diventare famosa. E anch'io lo sognavo a inizio carriera. Poi, negli anni a seguire, c'è stato solo tanto lavoro.

In tanti anni di professionismo cosa ha soprattutto appreso?

L'importanza dell'umiltà, della perseveranza e della costanza nell'impegno.

Ciò che non si impara è quell'unicità che fa di un professionista un artista...

È una luce speciale che brilla da dentro, una virtù che si vede solo sul palcoscenico e con la quale si nasce. Un esempio per tutti? Carla Fracci, nata per la danza, ultima vera diva. Potrebbe anche star ferma, quella luce le risplende dentro.

E l'ultimo divo? Forse Nureyev?

Senza dubbio, un genio. Ho danzato con lui in *Giselle*. Lo guardavo e lui mi parlava, in pantomima naturalmente. Con lui si crede alla storia e al personaggio che interpreti.

La danza, arte della giovinezza?

Non è detto. Con l'età si fa esperienza, si matura, ci si rilassa.

E il senso del sacrificio? Aumenta o diminuisce? Dicono il suo potrebbe anche condurla all'autolesionismo...

Dipende dal carattere che si ha. C'è chi prende tutto in relax e chi no. Io sono una perfezionista. Non so se sia un bene o un male.

Le piace il suo fisico? Sempre problemi di dieta?

Molto meno. Quanto al mio fisico, vorrei avere braccia e gambe più lunghe, piedi più piccoli, la faccia meno da pechinese! Pare anche a lei?

Le nostre braccia hanno origine dalla schiena perché un tempo erano ali, dice Martha Graham...

Bellissima immagine, e chissà che non sia vera. La prendo come un bel complimento!

Balanchine non si limitava a dire di mangiare meno, ordinava di non mangiare...

Un tema drammatico, questo. Ciò che conta è mangiare bene e in modo equilibrato.

In che rapporti è con la solitudine?

Ho pochi, ma stupendi amici e una famiglia che da sempre si interessa al balletto. Ma, è vero, nel nostro mestiere si rischia di essere soli, di fronte alle responsabilità, agli anni che passano, al dover dare quanto ci si aspetta da te.

E allora? Che si fa?

Si entra in crisi, cerchi il consiglio di tutti... finché hai bisogno di un po' di solitudine.

Era stata definita "l'umile e la silenziosa" ed è oggi osannata, in uno stato soave di forma splendida. Dovesse chiedere a un coreografo un abito su misura?

Gli chiederei di aiutarmi a esprimere ciò che oggi sono, una danzatrice serena e felice.

«Con le sue vesti ondeggianti e madreperlancee, anche quand'ella cammina si direbbe che danzi», canta il poeta. La donna Terabust come cammina nel mondo?

Da donna libera, che crede di saper vivere e che si sente partecipe di quanto le accade intorno.

Vladimir Vasiliev

«A Verona sto bene, è riposante; qui sono in pace con l'anima.»

Gozzovigliando con lui sino all'alba, con qualche bicchiere di troppo, seduti alla Bottega del Vino o a zonzo per le vie di Sottoriva, con lui trascorrere quasi tutte le sere di prova o di recita. Con lui capire che l'unico modo per liberarsi di una tentazione è cedervi. A lui comunque tutto perdonare, in Arena è Zorba, la forza vitale dell'anima, e nella vita è Vladimir Vasiliev, una leggenda.

Un vortice di allegria che si raggomitola nel gusto di vivere, a Vasiliev piace mangiare bene, ridere del mondo e chiacchierare della sua Patria. A differenza degli altri due grandi ballerini russi, Nureyev e Barysnikov, che persero la cittadinanza sovietica, Vasiliev non defezionò mai dall'Unione Sovietica.

Siamo nell'estate 1988. Nel 66° Festival è di scena la prima mondiale di *Zorba il greco*, balletto di cui Vasiliev è protagonista e che diventerà molto popolare in Arena (lo si propone anche nel '90) grazie alla musica di Mikis Theodorakis e alla coreografia di Lorca Massine. Con Vasiliev sulla scena Donna Wood, Gheorghe Iancu, Rosalba Garavelli e Diego Ciavatti.

Classe 1940, Vladimir Vasiliev è senza dubbio uno dei danzatori più popolari del momento. È anche uomo dall'incredibile fascino, che si riconosce subito e si impone: in quelle nostre scorribande notturne era sorvegliato a vista e a fatica dalla moglie danzatrice, la grande Ekaterina Maximova, ballerina di bella personalità e di forte temperamento, annunciata nel cartellone, ma costretta purtroppo all'immobilità per una recente operazione alle gambe.

Danzatore dalla tecnica perfetta, della scuola del Bolshoi di cui è direttore, Vasiliev è un virtuoso esecutore, prodigio-



Vladimir Vasiliev, Zorba il greco 1988.

si i suoi salti (Béjart crea per lui il balletto *Petrouchka*); ed è interprete dalle incredibili doti attoriali, che ricerca la giusta espressività drammatica per i personaggi classici e per i balletti contemporanei.

Regista, coreografo, insegnante e titolare dei più alti riconoscimenti di Stato, Vladimir Vasiliev è un mito della danza russa, colui che ha rivoluzionato la danza maschile fin dagli anni Sessanta contribuendo allo sviluppo della danza classica maschile del XX secolo. Un Dio della Danza, come fu battezzato, e un Artista del Popolo, come fu celebrato, oggi anche apprezzato pittore. Le sue interpretazioni di *Spartaco*, *Don Chisciotte*, *Giselle*, *Ivan il Terribile*, *Zorba il greco* e *Macbeth* sono nei libri di storia della danza.

Già in Arena nel 1980 per una parata di stelle cui partecipano grandi come Estela Erman, Ekaterina Maximova, Luciana Savignano, Gheorge Iancu e Georges Pileta, Vasiliev sarà anche coreografo in Arena (ancora insieme all'amico Gheorghe Iancu) nella *Aida* di Zeffirelli che nel 2002 inaugura la stagione non mancando di sbalordire per le dimensioni faraoniche dell'impianto scenico.

Ma eccoci a *Zorba*, balletto corale in due atti e ventidue quadri creato per l'Arena dal figlio d'arte Lorca Massine (il papà è il celebre Leonide, uno dei protagonisti della grande stagione dei balletti russi), che ci spiega: «Il mio Zorba è l'eroe di un popolo d'avanguardia, il suo antenato potrebbe essere Dioniso. La sua identità anagrafica è inesistente, la voce della sua anima comanda, ordinandogli di vivere la bellezza della propria vita divorando il presente, dimenticando il passato, sorvolando il futuro.» Sull'immenso palcoscenico areniano – impianto scenico e costumi di Ferruccio Villagrossi – sono schierati tutti i comparti artistici areniani, Corpo di ballo, orchestra e coro (quest'ultimo, preparato da Aldo Danieli, canta in greco). Sul podio lo stesso Theodorakis, presenza carismatica: lungo l'applauso quando si affaccia a dirigere l'esecuzione di quelle musiche che richiamano la tradizione popolare, e in particolare quel celebre momento del sirtaki finale. Quanti i bis in Arena all'udirne le prime note, con il pubblico a battere a tempo mani e piedi!

Migliaia ogni sera gli spettatori assiepati nell'immenso anfiteatro, per assistere a una prima mondiale, preceduta dal successo di un film famoso tratto dal romanzo di Kazantzakis e diretto nel 1965 da Michael Cacoyannis, per l'interpretazione di Anthony Quinn e Irene Papas.

Nella musica riscritta da Theodorakis per farne un balletto d'azione corale, Volodia, come a Vasiliev piace essere chiamato, è epico, virile e forte. Quando l'intera massa dei ballerini si stringe a lui nella scena finale, dove tutti ci si abbandona al ritmo del sirtaki, sembra di vivere uno spasmo di prorompente libertà. Successo trionfale.

Allora, Volodia, felice di questo successo?

Straordinario! Hai visto, c'era solo una via d'uscita attraverso la porta di servizio e in attesa c'era una folla di duecento persone! Questo balletto è nato sotto una buona stella, come sono nato io.

Sembra di vivere l'apoteosi della danza. Tu come vivi questa grande popolarità?

Mi fa sorridere. Mi credi se ti dico che io non ho mai pensato a me in termini di popolarità? È troppo pesante il peso della fama. Non sentirsi mai arrivati, eccolo il segreto, non essere mai soddisfatti di ciò che si è fatto.

Se oggi pensi ai tuoi inizi di carriera, a come nacque in te la passione per la danza?

Devo ringraziare la mia prima insegnante, Elena Romanova Rosse. Fu lei a vedere in me il talento e a incoraggiarmi a studiare. Avevo sette anni. Sugerì a mia madre di farmi studiare alla scuola di Balletto del Bolshoi. I miei genitori, mio padre soprattutto, erano contrari, non volevano proprio.

I ricordi più belli del tuo lavoro e della tua carriera? Gli incontri importanti?

Ho incontrato una intera schiera di artisti eccelsi con cui ho condiviso una parte della vita e che continuano a vivere nel mio cuore. Mi piace ricordare Ekaterina, partner e fedele compagna, Alicia Alonso, Maia Plisetskaya, Carla Fracci... Parliamo di leggende della danza. E tra i coreografi Yuri Grigorovich, Goleizovsky e Maurice Béjart.

Cos'è per te la danza classica?

Amo la danza classica e penso che vivrà ancora a lungo. Noi non ci saremo più, ma la danza classica sì. Ogni nuova generazione trasformerà il classico, attraverso una nuova estetica, dei diversi concetti. Il teatro non è e non deve diventare un museo. È fatto da artisti che prima di tutto sono delle persone vive e che lavorano con materiali vivi, non con la creta o con il marmo.

L'evoluzione della danza intanto avvenuta? E tu hai fatto la tua parte?

Io ho fatto molto per cambiare la danza. Quando ho iniziato a danzare il *Don Chisciotte* ho fatto molti cambiamenti. Ora è diventato un classico e, per rispetto ai nostri grandi coreografi del passato, si citano ancora Gorskij e Petita. Ma sarebbe giusto mettere anche il mio nome! Quanto all'evoluzione, la danza deve cambiare ed evolversi, come cambia il mondo, il nostro modo di sentire e di vedere le cose. Essere danzatori non deve significare essere fuori dal mondo.

Per la maggior parte degli appassionati di balletto sei rimasto Spartaco...

Uno spettacolo che ha prodotto una fortissima emozione e che è rimasto nel cuore di molti. Per me *Spartacus* ha significato molto, ma non è il mio spettacolo preferito.

Una carriera da fiaba, la tua. E intanto l'uomo?

Oh l'uomo, tu lo hai conosciuto bene! Sono un uomo non facile ma sincero, sempre giovane dentro. Mi piace vivere e stare in compagnia. Ma mi piace anche ritirarmi e leggere i miei libri, dipingere. Io vorrei abbracciare l'immensità dell'universo!

Via da Verona dove andrai e cosa ti aspetta?

Non c'è fretta! Intanto ci sono le recite di *Zorba*, poi sembra ci sia una ripresa tra un anno o due, anche se con voi italiani bisogna stare attenti... Parlate tanto, promettete e poi non mantenete! Ma a Verona sto bene, è una città riposante, qui sono in pace con l'anima. No, non c'è proprio fretta di andare via. E poi quel vostro brasato all'amarone... A proposito, dove andiamo stasera?



Dolora Zajick, Aida 1990.

Dolora Zajick

«*E pensare che volevo fare il cardiocirurgo!*»

In Arena Dolora Zajick (nata in Oregon nel '52) è Amneris dal 1989 al 2012, passando per tutte le edizioni, da De Bosio a Zeffirelli, neppure risparmiandosi quella firmata da Giam-piero Solari che riesce a connotare il melodramma verdiano di una comicità non prevista dal compositore di Busseto, tra elefanti volanti e effetti *kitsch*.

Specializzata nel repertorio verdiano, dopo il debutto alla Scala nell'87 nel *Requiem* diretta da Muti che la lancia nello *star system*, la Zajick diviene a pieno titolo erede del mezzosoprano drammatico, della razza pregiata delle Menghini-Cattaneo, Stignani, Elmo, Castagna, Simionato e Cossotto.

In Arena partecipa al *Requiem* del '90 e al *Gala Carreras* del '95 intrecciando col tenore spagnolo il duetto nel quarto atto di *Aida*, ed è interprete di Azucena nel 2002.

Con gli anni e le stagioni la sua voce vellutata, avvolgente e scura perde omogeneità; ma intonazione perfetta e senso teatrale, la cantabilità espressa da una tecnica salda le permettono di delineare le sue Amneris e Azucena sino all'oggi, reggendo i ruoli con grande professionalità.

Insegnante di canto, come a tutti i grandi succede di fare sul finir di carriera, la Zajick dichiara: «La nostra società è troppo dipendente dalla gratificazione immediata. Il tempo necessario per la formazione di un giovane cantante deve essere rispettato se si considera il futuro a lungo termine della sua carriera e della tradizione lirica.»

Tanto è imponente e altera al vederla sulla scena quale figlia del re in *Aida*, terribile e autoritaria, impetuosa e febbrile, tanto Dolora Zajick è al conoscerla amabile, come lo sono

onestà e sincerità. Non come Amneris che, esulcerata nella passione e nell'orgoglio, non sa ribellarsi sino in fondo al potere che la schiaccia, la Zajick sa essere audace nel muovere le pedine vincenti se decide di dire le sue ragioni e di essere se stessa.

Interpreta il ruolo di Amneris con grinta e rapinosa autorità, ma confessa di non essere attratta dal personaggio...

Né di amarlo, virago com'è, donna inamabile, probabile moglie insopportabile, come la definiva Gavazzeni.

E dunque, la sua Amneris?

Quanto è differente dal mio carattere! Lei è figlia di re, abituata al potere, a lei tutto è dovuto. Io le cose sono stata abituata da bimba a conquistarmele.

Amneris è anche donna capace di grandi sentimenti...

Tutte le donne lo sono. Gelosia, amore e invidia sono sentimenti eguali per tutti. Differente è però il rapporto che si ha con queste emozioni.

Cantare Amneris cosa significa?

Vivere quelle forti emozioni con nella testa la musica di Verdi. Io sono una cantante verdiana, anche se amo cantare altro, i francesi, la sinfonica, Dalila, Erodiade.

Perché la musica e perché il canto? Non studiava da chirurgo?

Altroché, all'università del Nevada. Volevo fare il cardiocirurgo. Ma nello stesso tempo cantavo in un coro. Fu quel direttore a dirmi che sarei diventata una cantante lirica. Una profezia che si è avverata. Altro che la chirurgia!

In Arena cosa altro avrebbe amato interpretare?

In questo anfiteatro è difficile capire quale sia il ruolo più adatto alla voce. Qui bisogna stare molto attenti ed è sempre meglio andare sul sicuro. Avessi potuto proporre un titolo? *Sansone e Dalila*, un grande ruolo per la mia voce.

Al di là del canto e della musica?

Leggo molto, curo il giardino e sto con i nipotini. Io non sono sposata, ma ho tanti fratelli, e la vita in famiglia mi piace.

I rapporti con i colleghi di scena?

Non sempre piacevoli. Potrei raccontare molti episodi al

proposito... Il fatto è che, quando canto e quando sono in scena, io penso sia lo spettacolo la cosa più importante, non il riflettore su di me. Molti colleghi pensano invece solo a se stessi.

Quindi è accaduto che tenore o baritono le abbiano rubato la scena?

È accaduto e accade, anche quando la scena dovrei essere io. Sapesse quanti sono i trucchi.

E lei? Un bel pizzicotto là in quel posto lo ha dato?

Dovessi arrivare a tanto, meglio smettere di cantare.

Per fare cosa? Sa gestirsi nella vita?

So essere me stessa, prendendo la vita per quello che è, e imparando così a vivere.

Signora Zajick, siamo nel 2010. La critica scrive della sua Amneris: È interprete imperiosa anche se le fa difetto una mancanza di regalità...

Che bel complimento dopo anni! Mi vedono come voglio apparire, una tigre piena di tenerezza, pronta ad azzannare, ma sola. Il potere lascia sempre soli.

Il mondo lirico italiano intanto?

Sempre più affaccendato, confuso, inquieto, superficiale, ma unico.

I critici italiani?

Continuano ad apprezzare le stonature e l'antimusicalità. Forse lo fanno per sembrare meno ignoranti. Per fortuna è il pubblico a decretare chi è una vera stella.

Quel cognome, Zajick, non sembra americano...

La mia origine è ceca, nata a Salem in Oregon. Certe volte penso che questa mia origine dovrebbe farmi meglio comprendere Amneris...

Cosa intende dire?

Ma sì, per via di quel contrasto fra il sentimento personale e il dovere di Stato, la contrapposizione fra mondo esteriore e privato, il cerimoniale e le nostre intime inquietudini. Capisce?

E cosa conclude?

Sarebbe bene non vergognarsi di fare emergere i nostri sentimenti, nella vita intendo, dove in qualche modo si men-

te quasi sempre. E pensare che abbiamo così bisogno di verità, di sentirci impegnati nella ricerca della verità.

Oggi non le pare questo avvenga?

Oggi manca il senso dell'etica, la violenza quotidiana ci porta alla scarsa partecipazione civile. È questo il vero male dei nostri tempi.

Che donna è Dolora Zajick?

Temperamentosa, sicura di me e di quello che voglio essere nella vita, me stessa.

Aida implora Amneris cantando "tu sei felice, tu sei possente"...

Possente lo si è se si conta sulle proprie forze. Quanto alla felicità, sapendo che la vita è una giostra di dolori e di gioie, felici si è accettando ciò che ci è donato, senza se e senza ma.

Giorgio Zancanaro

«*Avrei potuto diventare maresciallo e sono Escamillo.*»

Ricevo alla posta di redazione, si è nel 2008: «Ciao amico, sono cantante israeliano, cerco di fare qualche lezione col grande baritono verdiano dei nostri tempi, il maestro Giorgio Zancanaro. Dal mio paese è difficilissimo trovare suo telefono o sua email, quindi chiedo aiuto. So che insegna a Verona, ma non so dove per esattezza. Daniel.»

Rispondo a Daniel che la medesima fatica facevamo anche noi quando, ai tempi suoi d'oro, cercavamo di rintracciare il baritono veronese, scontroso non poco, come non vivesse in armonia con le convenzioni di quell'ambiente di "strani divetti", tendendo per questo a mancare di espansività e buon umore. Il fisico poi, maestoso e imponente, sconsigliava dal turbarne la *privacy*. «Il diritto di essere lasciato in pace è l'inizio di ogni libertà», si scusava dopo inutili insistenze per avere un'intervista.

Classe 1939, in gioventù poliziotto, dalla metà degli anni sessanta Zancanaro decide di dedicarsi al canto debuttando nel '70 come Riccardo ne *I puritani*. Il suo nome è associato al repertorio verdiano, alla Scala come al Metropolitan, Ford in *Falstaff*, Renato nel *Ballo a New York*, in *Attila*, *Rigoletto*, *Vespri siciliani* con Muti che lo dirige anche nel *Guiglielmo Tell*. Negli anni e con continuità, Zancanaro emerge come uno dei maggiori baritoni verdiani della sua generazione. Nella sua Arena è presente dagli anni Settanta al '99. Lo si ricorda in *Trovatore*, *Traviata*, come Iago in *Otello*.

Quando il miracolo accade e Giorgio Zancanaro accetta di incontrarmi, lo fa in occasione di *Carmen* nel 1990, regista Jacques Karpò, scene e costumi di Berrocal.



Giorgio Zancanaro, Carmen 1990.

L'incontro avviene nella sua splendida tenuta di cavalli fuori porta rispetto alla città scaligera. Per ripararci dal sole s'è dovuta trovare in giardino una piccola zona d'ombra, un rifugio sicuro nel meriggio accecante, che per trovare ristoro si è anche dovuto inseguire.

Escamillo, dunque. Ma lei non è un baritono cantabile, lirico?

Non sono certo un drammatico, non ho voce possente alla Carroli, per intenderci. Mi trovo meglio con Verdi e il Belcanto. Ma non si può fare sempre ciò che si vuole, si laverebbe un terzo, e un terzo si guadagnerebbe.

Potesse scegliere?

Farei solo repertorio verdiano romantico, lontano dai cichinni del verismo.

Lei non ama la caricatura facile?

Amo essere un interprete, il più possibile naturale, una conquista non facile, che dipende anche dal carattere. Molti miei colleghi soffrono di tensioni, nervosismo. Sapesse quanti in camerino sono dei fenomeni e poi, in scena... Io ho visto lo stesso grande Corelli tremare di paura.

Si definirebbe un cantante-attore?

Lo sono. So vincerla io, la paura, e ho coscienza dei miei mezzi. Non dimentichi che per sette anni ho fatto il poliziotto della Stradale.

Cosa intende dire?

Che io col pubblico un rapporto l'ho sempre avuto. Sapesse quanta gente ho fermato quando viaggiavo sulla mia motocicletta!

«Sono convinto – dice Sicilian – che nel canto tutto diventa teatro»...

Il canto è teatro, la musica è teatro. Ma bisogna saperlo fare.

Questa Carmen dello scultore Berrocal non è stata molto apprezzata...

È colorata di bianco e pastello, colori che a me piacciono. Ma per il resto... Vede, io sono per le cose tradizionali. Una volta feci Escamillo vestito da *boxeur*, ma è capitato anche a

Cappuccilli, a Nucci... Robe da non credere!

In Arena lei ha interpretato anche la Forza del destino di Giò Pomodoro...

Altra cosa, moderna ma stilizzata. Per fare cose innovative serve buon gusto.

Questa sua carriera è iniziata tardi...

Avevo trentuno anni e canto da ventisei. Se poi contassi gli anni da corista... Io i gradini li ho fatti tutti. Poi, al tempo di Carlo Alberto Cappelli, ci fu l'oscurantismo clientelare. Quel grande impresario aveva i suoi cantanti preferiti. Altri talenti non esistevano... Eravamo del tutto ignorati.

Questa sua voce?

Naturale, facile quindi da dominare.

Anche il dominio di sé è un'arte sottile da apprendere...

Lì sono in difficoltà. Faccio cose che da cantante non dovrei fare, volo con l'aereo scoperto, vado in moto, fumo qualche sigaretta... Si vede che dalla natura sono proprio stato fornito bene, e non solo di voce e di musicalità, ma anche di faccia tosta!

La sua più grande soddisfazione?

Essere stato chiamato alla Scala da Muti. Ho già fatto due inaugurazioni, e la terza fra due anni con *Don Carlo*. Dicono sia diventato il suo baritono prediletto. Con Muti inciderò *Trovatore* e *Tosca*, dopo aver inciso *Rigoletto*, opera che a teatro non ho mai fatto. Ma se Muti mi chiedesse di andare all'inferno, io ci andrei! Lui scava sempre, scava, scava. Al suo confronto altri direttori sono solo dei mena polenta! Zancanaro, mi dice, tu fai certe note che gli altri non fanno. Ed è questo che fa la differenza fra un urlatore e un cantante. *E intanto l'uomo Zancanaro?*

È rimasto il bonaccione di sempre, almeno nel mio privato, come lei oggi mi vede.

Quale ruolo pensa dunque di portarsi addosso?

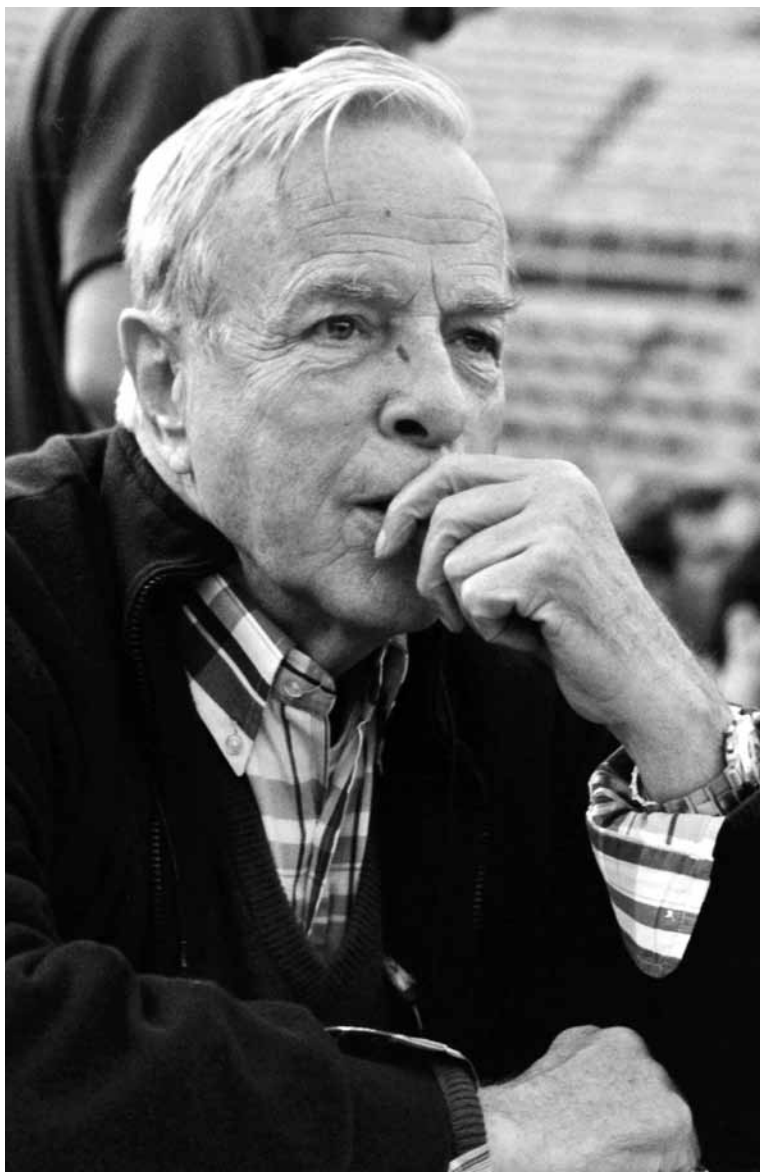
Quello di ex poliziotto. Non faccio il divo, non cammino sollevato da terra, non saluto la gente dicendo "caro"... Quelli sono divetti.

Per combattere l'anagrafe?

Tingo un poco il grigio dei capelli, ma poco poco.

Se si guarda allo specchio?

Vedo un uomo fortunato, privilegiato e sereno, che ama la famiglia e la vita normale, anche un poco nascosto dai riflettori, che talvolta possono accecare. Avrei potuto diventare maresciallo e sono Escamillo. Ma non so chi dei due stimare il più felice e fortunato.



Franco Zeffirelli, Aida 2002.

Franco Zeffirelli

«Credo di essere l'ultimo dei brontosauri, una stirpe in via di estinzione.»

Sono 35 i discendenti viventi della famiglia di Leonardo Da Vinci, e tra essi Gianfranco Corsi, vero nome di Franco Zeffirelli, figlio di Ottorino Corsi, nato a Vinci e poi trasferitosi a Firenze. Nato nel 1923 fuori dal matrimonio, da quel commerciante di stoffe e dalla fiorentina Alaide Garosi Cipriani, Zeffirelli ha sempre confidato di aver avuto un'infanzia tribolata dovuta al mancato riconoscimento paterno, che avvenne solo a 19 anni, e alla prematura scomparsa della madre.

«Triste è quel discepolo che non avanza il suo maestro», mi disse un giorno il maestro citando l'avo Leonardo, ben consapevole di essere un ramo di quell'albero genealogico, avendo così ricevuto per compagno di vita il suo *daimon*, come lo chiamava l'amico Albertazzi, il codice della nostra anima, che ci permette di cogliere con nitore il senso compiuto della nostra presenza nel mondo, portatore del nostro destino: puoi a tratti perderlo di vista, come anche al grande Zeffirelli è capitato, ma non puoi eluderlo, ti possiede totalmente e per tutta la vita.

Franco Zeffirelli il suo *daimon*, la sua vocazione artistica se l'è giocata alla grande, su tutti i campi e sino alla più veneranda delle età, consapevole, come dice Shaw, che l'uomo non smette di giocare perché invecchia, ma invecchia perché smette di giocare. «Quando sento che mi prende la depressione – mi dice –, torno a Firenze a guardare la cupola del Brunelleschi: se il genio dell'uomo è arrivato a tanto, allora anch'io posso e debbo provare ancora a creare, agire e vivere.»

Nel 2010, dopo aver rischiato varie volte di morire a causa di brutti scherzi del cuore, a Elena Meli del «Corriere della Sera», con il piglio e la lucidità che gli si riconoscono, dichiara: «Gli ultimi dodici anni sono stati un enorme regalo: avrei potuto non esserci, invece ho vissuto appieno, lavorato, avuto ancora tante soddisfazioni.»

In quella stessa estate, sotto il segno di Zeffirelli ha luogo l'88esima edizione del Festival, il primo a essere dedicato interamente a un regista, ed è lui a guidare la cura degli allestimenti, prime assolute o rodati e più volte ripresi, ma che abbisognano di attenzioni continue, come figli adottivi.

Zeffirelli firma regia e scene delle cinque opere che si alternano: una sfavillante e sontuosa *Turandot*, la faraonica *Aida* con al centro una gigantesca piramide rotante, *Madama Butterfly*, *Carmen* e *Trovatore*, tutte riprese di successi e allestimenti che rispondono ad una visione cinematografica dell'opera, in un contesto che non solo la tollera, ma la richiede. Definitive le sue dichiarazioni in conferenza stampa alla vigilia del Festival: «Se c'è una traccia di cultura da salvaguardare lo si deve all'opera, che qui a Verona è nata.»

Sue nel 2012 sono regia e scene di *Don Giovanni*, per la prima volta all'Arena dopo novanta festival. L'aver aperto con il capolavoro di Mozart era apparso un azzardo: l'Arena gremita in ogni ordine di posti, così come era già avvenuto l'anno prima con l'audace *Roméo et Juliette* di Gounod, ne è la risposta. Alla fine della prima, alla soglia anch'egli dei novant'anni, il regista fiorentino si presenta al proscenio su una sedia a rotelle, riuscendo ad alzarsi per salutare il pubblico festante.

Nel 2016 il Festival inaugura con un grande ritorno, *Carmen*, il capolavoro di Bizet assente dai cartelloni areniani da parecchio, l'edizione con cui il regista fiorentino debutta in Arena nel 1995 (al Teatro Filarmonico esordisce nel 2012 con *Pagliacci*) pur avendo sempre avuto un rapporto speciale con Verona dopo il film *Giulietta e Romeo* girato nel '68. In quella medesima estate sono di scena, oltre ad *Aida* per la regia di De Bosio, anche i suoi allestimenti di *Trovatore* e *Turandot*, sul podio il giovane talento veronese Andrea Bat-

tistoni che sta ora inseguendo concreti sogni di gloria quale direttore della Tokio Philharmonic Orchestra.

Carmen, titolo simbolo ripreso ben undici volte, è dunque l'opera scelta per l'inaugurazione del 94° Festival 2016, mai come quell'anno così a rischio a causa di perdite di bilancio e di nubi tempestose che portano al commissariamento della Fondazione, messa in liquidazione con decreto ministeriale in seguito alla bocciatura da parte dei lavoratori del piano di risanamento approvato dai sindacati. Tra i cinque titoli tirati fuori dall'armadio e rinfrescati per l'occasione, il monumentale allestimento ancora una volta raccoglie consensi e applausi del pubblico che gremisce l'Arena.

Ma la crisi trasuda con forte evidenza anche dal palcoscenico. Rinfrescato, ma sempre fedele all'idea originale di opera in cinemascope, il kolossal lirico che Zeffirelli ha allestito nell'assoluta fedeltà alla partitura, facendo rivivere sul palco la Siviglia del libretto di Meilhac e Halévy, con proiezione mediante schermi laterali del palco della traduzione italiana e inglese (un debutto inopinato in Arena), è molto opacizzato rispetto all'originale tanto da faticare a ricreare quella magica atmosfera, tra scene un po' diverse e mancanti di alcuni accorgimenti, balletti scarni e distraenti, e molta confusione per nulla.

Carmen adempie comunque appieno il suo compito, il kolossal in Arena funziona, lo si sa, il pubblico lo vuole, tanto da applaudire battendo le mani a ritmo di musica, stile concerto viennese di Capodanno, sulla sfilata dei *toreador* del quarto atto. Quanto alla critica e ai puristi, inorridiscano pure! Oggi come e più di ieri contano i 13mila spettatori che gremiscono platea e gradinate, un tutto esaurito che è una vera manna, anche per l'indotto valutato sui 500 milioni di euro. C'è da chiedersi con questi numeri perché si sia arrivati all'odierno minacciato tracollo.

Dice Benjamin Franklin che c'è un momento in cui dobbiamo decidere in maniera risoluta cosa fare e che «in caso contrario la deriva inesorabile degli eventi prenderà la decisione al posto nostro.»

Avviciniamo Zeffirelli in occasione del Festival a lui dedi-

cato nel 2010. L'88esima stagione consacra il maestro con una sorta di personale riconoscenza al genio indiscusso e al regista da tutto esaurito anche in momenti di crisi profonda per la cultura non solo musicale. Proprio in quell'anno, mentre venivano annunciati tagli senza precedenti nella storia repubblicana, personalità dello spettacolo e intellettuali, tra cui Zeffirelli, chiedono a gran voce si affermi la centralità della cultura come strumento di crescita civile ed economica, si assicurino livelli adeguati di finanziamento e si introducano forme di incentivazioni fiscali per le donazioni a favore della cultura. Richieste rivolte a governo e parlamento, e solo oggi, parrebbe, ascoltate e accolte.

Zeffirelli ha 87 anni, mantiene lo sguardo chiaro di un azzurro malva, magnetico e febbrile, il guizzo diffidente del fiorentino sagace e una lucidità che non estirpa il desiderio di vivere. È uno dei nomi italiani più conosciuti al mondo, che ha girato in lungo e largo sempre tornando a casa, prima nella sua villa di Positano e ora in quella a sud di Roma, consacrata a museo vivente.

Come i Tiepolo e i Tiziano è stato alla corte dei potenti, anche lavorando su commissione, mantenendo integra la sana anarchia di chi non sa sottostare alle convinzioni dominanti. Dice di non avere né scuole né chiese e come unico maestro si riconosce Visconti di cui fu allievo devoto e da cui gli si aprono gli orizzonti dello spettacolo, teatro, cinema e opera, Parigi, Londra, Milano e Los Angeles.

Nonostante gli acciacchi e un'operazione all'anca mal riuscita, su di lui il tempo sembra scivolare come sabbia tra le dita, dove restano granelli di ricordi incastrati fra cuore e anima. Il maestro è loquace senza indulgere ad alcun rimpianto, dispiaciuto solo per le cose che non ha fatto e che avrebbe voluto realizzare. È il primo a compiacersi della commedia della sua vita, vissuta in nome dell'arte e della bellezza.

Maestro, cosa ritiene si possa fare per far sopravvivere la cultura in Italia?

L'ho detto e lo ripeto, smettiamola di pensare allo Stato come a una mucca da mungere. È un carnevale ai danni dei cittadini che deve finire. Basta con gli aiuti elargiti a pioggia e basta con i dilettanti allo sbaraglio. L'Arena poi può fare da sola, se ben gestita. Marketing, signori, come da anni si fa in teatri all'estero!

La lirica oggi, un'araba fenice sempre pronta a risorgere?

Se non la impallinano prima! La lirica può ancora essere una delle famiglie più sane, se radicata a effettivi canoni di merito e professionalità. Ma quanta gente c'è che nel mondo lirico bara, opera in malafede, con superficialità, cialtroneria, impreparazione e approssimazione?

Se si guarda attorno, quale panorama vede nei teatri di casa nostra?

Assenza di idee, incapacità di condurre una vera azione melodrammatica sul palcoscenico reinventando il dramma in musica e non scoprendo la maionese, come diceva Ionesco. Vedo che tutto si ferma sul palcoscenico, come si fosse nell'aula di Montecitorio! Il pubblico dovrebbe ribellarsi e la critica...

E la critica?

Invece di applaudire dovrebbe fare il proprio mestiere, se un mestiere sapesse fare.

Con i critici lei non ha avuto sempre buoni rapporti...

I critici? Li ho sempre avuti contro, con animosità. Nel cinema soprattutto, sin da quando iniziai la mia lotta contro la pornografia, nel '71. Fui addirittura espulso dalla Associazione italiana autori cinematografici. E da allora è andata sempre peggio.

Ma a lei importa della critica?

Ho sempre vissuto senza tenerne conto. Quando mi trattavano bene, mi preoccupavo. Vede, quella contro di me è stata per anni un'azione squadristica. Il fatto è che siamo in mano ai reduci e agli orfani del '68, diavoli caduti, anime vaganti che, non sapendo far niente, si accaniscono contro chi fa. Le loro non sono critiche, ma insulti, come quelli che ricevette Toscanini alla Scala quando non volle dirigere "Giovinezza".

Sono parole dure. Sono anche opportune?

Sì, se opportunista significa cogliere l'occasione per dire la verità. O per opportunità bisogna sempre tacere?

Primo dovere di un artista, mi disse anni fa, è non scoraggiare gli investitori...

Un insegnamento che mi venne da Frank Capra. Chi ha investito su di me non si è mai scoraggiato per via di certe prevaricazioni premeditate e abnormi. Sa quanto hanno incassato i miei film? Solo il "Gesù" oltre 900 miliardi di lire! *Ma lei ha sinora ingrassato più il fisco americano o quello italiano?*

I soldi vanno dove sono i soldi.

Il matrimonio da lei realizzato tra lirica e cinema?

È l'unico matrimonio di cui posso andare fiero. A Verona avevo anche proposto un festival del film-opera. Sarebbe stata la sede giusta, vista la magnifica tradizione melodrammatica che vi siete guadagnati. Ma non se ne fece nulla.

Il suo rapporto con l'Arena, che da anni la ospita e che oggi la celebra?

Cosa dire? Splendido, come quello con Verona. Le nuove coperture del vostro Liston portano la mia firma. Piazza Bra è uno dei luoghi più famosi e più visitati al mondo. Quanto all'Arena, il nostro è stato un incontro emozionante, come sposarsi in tarda età. Lavorare in questo anfiteatro è un'esperienza unica. E dire che all'inizio pensavo fosse un circo, anche se il più grande al mondo, e che le cose qui si confezionassero tanto per tirare avanti la baracca.

E invece?

È sorprendente come l'Arena coniughi la qualità con l'enorme sforzo produttivo.

Ieri pensava che l'Arena non abbisognasse di un gusto troppo sofisticato, ma di cose plateali e di effetto. Fate un Wagner, mi diceva, e io verrò.

Poi sono arrivate *Carmen*, *Turandot*, *Aida*, *Madama Butterfly*, *Trovatore*... E quest'anno un vero festival che porta la mia firma, quasi un epitaffio che mi rende orgoglioso. Questa mia *Carmen* poi, un grande spettacolo da mantenere in repertorio, come si fa nei grandi teatri, anche per una visione

economica, razionale e lungimirante, come i tempi obbligano a fare.

Nella sua lunga carriera ha diretto mostri sacri quali Magnani, Callas, Olivier, Taylor, Ardant, Irons, Caballé, Domingo ... Come erano dietro le quinte?

Timorosi, paurosi, insicuri. Più grandi sono e più sono vulnerabili, anche se sembrano aggressivi. La Callas poi, ogni volta che andava in scena era una tragedia.

E Zeffirelli, dietro le quinte?

Ho sempre avuto il timore di essere frainteso. Per questo non mi sono mai fidato troppo, convinto di essere circondato da una umanità sleale, pronta a massacrarmi.

Poi è venuta la sua malattia... Pensa di essere cambiato?

Credo di essere diventato una persona migliore, meno egoista e ambizioso. La vulnerabilità porta con sé l'umiltà. Ma è stata dura accettare questa nuova fragilità.

È oggi più indulgente verso se stesso?

Al punto di trattarmi come fossi mio figlio.

Se pensa a Visconti? Quale il suo primo insegnamento?

Lui non dava consigli, dimostrava. Io sono sempre stato il suo apprendista di bottega. Ho succhiato da lui tutto il latte che ho potuto, per crescere in salute.

Quanto ha pesato quell'ombra?

Una luce, mai un'ombra! Una luce che mi ha illuminato in anni difficili e che mi ha aiutato a capire un poco di me stesso.

Cosa può vantare, arrivato al tempo dei bilanci?

La mia onestà, che è lì in ciò che ho fatto, nel bene e nel male. E la mia coerenza, anche nel non dire mai sì per ragioni di carriera o di opportunismo. Credo di essere l'ultimo dei brontosauri, una stirpe in via di estinzione.

L'hanno dipinta in tanti modi, decadente, conformista, un poco qualunquista...

Ognuno di noi ha le tante facce di un prisma. Conservatore? Sì, se significa coltivare la cultura cui si appartiene, un passato ben più glorioso del nostro indegno presente.

Le pesa la solitudine?

Ho i miei cani, i libri e qualche amico, sempre meno purtroppo. Cadono come le foglie.

Se pensa alla morte?

Penso a una scadenza. Da tempo ho incominciato a fare il conto alla rovescia, senza intimorirmi, tenendo lontani giubilazioni e monumenti.

Piero Zuffi

«*La generazione dei computers decreterà il trionfo della mia Aida.*»

L'esigenza di dare giustizia alle memorie dimenticate ci conduce infine a Piero Zuffi, uomo cordiale e buono, pittore, decoratore, scenografo, costumista e regista, anticonformista estroso che ha legato il suo nome all'Arena soprattutto per la memorabile *Aida* spaziale che il geniale artista romagnolo realizza nel 1987 uscendo quindi di scena, isolandosi per anni nella sua casa romana, fino a quando nel 2006 mette fine tragicamente e quasi con pudore alla sua vita.

Nato a Imola nel '19, scoperto come scenografo e costumista dal Piccolo Teatro di Milano (storico il suo *Macbeth* del '52 e quindi *Giulio Cesare*), Zuffi ebbe rivelata da quell'esperienza una vocazione genuina al teatro, che alterna alla lirica dove debutta nel '54 realizzando alla Scala le scene e i costumi per *Alceste* di Gluck (direttore Giulini, protagonista Maria Callas), collaborando con Graf, Rennert, Rouleau e Wallmann, firmando allestimenti storici quali *La Vestale* di Spontini con la regia di Visconti, protagonista ancora la Callas, e *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti in prima assoluta. I suoi allestimenti hanno un'impronta architettonica, prevedono cambiamenti a vista, assenza di sipario, una visione moderna del fare spettacolo. Zuffi lavora anche per il cinema instaurando sodalizi artistici con Antonioni (*La notte*), Fellini (*Boccaccio* '70) e Rossellini (*Il generale Della Rovere*).

In Arena debutta nel '58 realizzando scene e costumi di *Aida*, con Fedora Barbieri, Leontyne Price, Corelli e Guelfi, direttore Tullio Serafin e regista Herbert Graf; nel '63 torna per *Lohengrin* con Sandor Konya e Virginia Zeani.



Piero Zuffi, Aida 1988.

Al 1986 risale la fortunata veste scenografica e registica realizzata da Zuffi, al suo ritorno nell'anfiteatro, per *Un ballo in maschera*, il melodramma più melodrammatico del mondo, come lo definì D'Annunzio, cui prestano la voce Lima, Carroli, Chiara e Ferrarini, direttore Kuhn.

Nel 1987 Pietro Zuffi inventa la sua *Aida* anno zero, senza confronti, modernissima, che conquista pubblico e critica, e che viene riproposta nella stagione successiva col medesimo trionfo. Affidata alle cure di un direttore areniano come Donato Renzetti, ne garantisce la qualità vocale e scenica un quartetto di campioni composto da Maria Chiara, Franco Bonisolli, Fiorenza Cossotto e Piero Cappuccilli; maestro del coro Danieli, coreografo Mario Pistoni.

Le scelte di Zuffi sono coraggiose: l'antico Egitto richiamato nel simbolo totemico di tre piramidi adagate sui gradoni e variamente illuminate; la piramide tradotta in monumento alla vita eterna; la geometrizzazione del quadrato e del cubo montati in tutte le combinazioni plastiche e pittoriche possibili (così i costumi come le suppellettili); trofei e manichini come robot; un Nilo verticale fatto di lamelle azzurre che coprono l'emiciclo, e il grande sole multicolore che sorge sopra l'Arena.

Si doveva sostituire l'edizione collaudata di De Bosio, durata cinque stagioni e ispirata all'edizione del '13, e si sceglie una via coraggiosa, quella dell'assoluta diversità. Dall'era di Mariette si passa al mondo dei computers, ambientando la tragica storia in un immaginario favoloso e senza epoca. Con questa idea rivoluzionaria, tra suggestioni visive e monumentalità rinnovate, fantasie e invenzioni, il gioco che si espande in un crescendo vorticoso, l'*Aida* dei prodigi, che con l'Arena avrà sempre un rapporto privilegiato, batte ogni record di incassi e conquista ancora il suo pubblico luccicando festosa.

Uno spettatore d'eccezione presente alla prima, Federico Fellini, ci confida: «Per la prima volta sono spettatore in Arena e sono entusiasta. Chissà perché non mi sono deciso prima... La realizzazione di Zuffi è stupenda! Mi ricorda *Guerre stellari* con quelle scene inquietanti e quell'Egitto ricco di simboli e di riferimenti, colorato ed essenziale, moderno e antico. Finalmente alle ortiche mummie e decorativismo!»

Allora Zuffi, una Aida rivoluzionaria rispetto al passato, alle idee di registi e scenografi che fino a ieri...

Che fino a ieri hanno raffigurato un Egitto immaginario, ispirandosi al *bric-à-brac* del Vittoriale. Anche i Visconti, Zeffirelli, Ronconi hanno sempre visto il Gabinetto di Amneris come la camera da letto di D'Annunzio.

Sta rinnegando i maestri, Zuffi!

Vado contro un Egitto folclorico e decorativo, rinnegando gli arredatori da Carro di Tespi, i nostalgici che si sono fermati all'*Aida* del '13. Avanti, si deve guardare avanti.

Verdi come ha immaginato l'Egitto della sua Aida?

Non certo ispirandosi a documentazione e riproduzioni che nella sua epoca non esistevano. Nel 1871 si sapeva ben poco dell'antico Egitto.

Il suo punto di partenza sembra essere quella piramide...

Che esprime un modo di sentire politico e religioso insieme, un monumento alla vita, che nelle sue architetture racchiude l'insieme di tutte le civiltà e religioni del cosmo.

Ma questa è fantascienza pura!

Io sono del parere dello scrittore russo Efremov, lo scienziato ritornato dall'aldilà sperimentato durante un'esperienza di morte improvvisa. Lui immagina che miliardi di anni fa una galassia abbia attraversato la nostra. Ma davvero pensiamo di essere soli nell'universo?

Ma la musica di Verdi, cosa ci azzecca in tutto questo universo stellare?

La musica di Verdi ben si addice a quel mondo avveniristico, è musica solare e senza tempo. La generazione dei computers, dei laser e degli ologrammi ben capirà e amerà la mia impostazione scenica. E decreterà il trionfo di questa mia *Aida*. Bisogna avvicinarsi a queste generazione, cominciare a fare i conti con loro.

Aggirando così i trabocchetti del cosiddetto ciarpame lirico turistico?

Riabilitando la sublime musica di Verdi, non più distratta da orpelli e assurdi flambelli. Il mio è un Egitto suggerito, non scontato, lasciato alla libertà immaginativa dello spettatore. I precedenti? Sono archeologia, vecchia di quattromila anni.

E col carico delle memorie del passato come la mettiamo? Con Aida il pubblico ha un rapporto affettivo. Non teme venga deluso?

Vedrà l'Egitto più bello che si possa immaginare, la ricchezza dei costumi, anche se dalle spalle quadrate alla Valentino, e vedrà l'Arena inondata dal Nilo. Serve di più?

E il trionfo?

Da *grandeur*, l'opulenza che voleva Verdi con effetti da *grand-opéra*, la marcia, gli idoli, Radames e i prigionieri... Nel massimo splendore, ma senza altri orpelli così distraenti. E nella tomba finale ci sarà anche il tempio di Vulcano, come Verdi voleva. Alla fine sono io a rispettare per davvero quella partitura, col gusto e col desiderio di farla riscoprire.

Ma cos'è per Piero Zuffi Aida? Una love story, una storia di guerra, l'incontro di diverse culture?

Penso ad *Aida* e vedo Mosè, quell'impero egiziano, il razzismo. Penso ad *Aida* e vedo il potere, la guerra, l'amore che tutto vince anche quando è fatto morire. Una storia antica e così moderna.

Ma lei, Zuffi, è mai stato in Egitto, fra le piramidi?

No, mai. Vi andrei adesso, con questa mia *Aida*, per montarla là e vedere l'effetto che fa. Sono sicuro che non sfigurerebbe tra le sabbie di quel deserto.

Qualcuno aveva detto che in Aida non si poteva inventare più nulla...

Sbagliava. Sempre e comunque si può e si deve inventare. Questo si chiama progresso. Io credo proprio di averlo sempre fatto, di aver sempre pensato di poter cambiare, rinnovare in meglio. E spero che questo mi si perdoni. Sarà la storia con la esse molto minuscola comunque a dirlo. Noi artisti siamo parte di una storia minore. Faranno molto presto a dimenticare la nostra persona e le nostre opere.

Mille cose avanzano, novecentonovantanove regrediscono: questo è il progresso secondo il filosofo Amiel...

Questa è anche l'Arena. Per un Piero Zuffi che viene e presto se ne va per sempre, mille arredatori della scena qua la faranno ancora da padroni. E la storia saranno loro alla fine a scriverla. Alla fine saranno loro i vincitori.

Ringraziamenti

L'Autore e la Casa Editrice sono grati a

*Fondazione Arena di Verona
Accademia Filarmonica di Verona
AMO Arena Museo Opera
Archivio Fotografico Tommasoli
Gianni Zatachetto
Gianni Zenatello*

per la collaborazione offerta.

Stampato da



Grafica Veneta spa, Trebaseleghe (PD)

per conto di Gabrielli editori®

nel mese di maggio 2017

