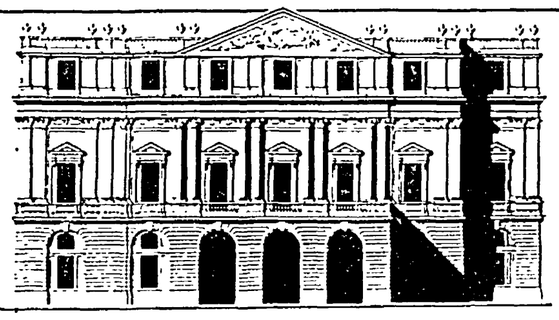
Spettacoli Cultura

Le scelte dell'edizione attuale, diretta da Riccardo Muti per la regia di Roberto De Simone Nei ruoli principali Renato Bruson, Ghena Dimitrova e Paata Burchuladze



NABUCCO

Il massimo teatro lirico alla prova di un'altra intensa stagione Scelte di gestione e scelte artistiche nella serata del maggior sfoggio mondano

Un altro dei personaggi dell'opera verdiana in un bozzetto di prova

La parola alla musica

Il regista De Simone: protagonista il coro, che vive la sua tragedia di popolo

intervista di MARIA GRAZIA GREGORI

ROBERTO DE SIMONE, studioso di tradizioni popolari, regista teatrale nonché direttore artistico del San Carlo di Napoli, firmerà il 7 dicembre la regia dell'attesissimo *Nabucco* di Verdi che inaugurerà la prima stagione scaligera sotto l'egida di Riccardo Muti. A De Simone si devono alcune messinscene importanti nella storia recente del teatro italiano, a partire da quella *Gatta cenerentola* che ha reso famoso un po' ovunque in Europa il suo nome. Ed è a lui, nato da una famiglia di attori, cantanti e musicisti che si deve la nascita, negli anni 70, della Nuova compagnia di canto popolare; ed è a lui e ai suoi consigli che spesso si rivolgono cantautori un po' speciali, come Eugenio Bennato.

De Simone, però, è anche compositore di suo: di recente ha firmato un *Requiem* per Pier Paolo Pasolini e attualmente sta componendo la musica (nel centenario della nascita) per un omaggio a Viviani, il grande attore-autore che ha incarnato il volto più drammatico di Napoli. E malgrado abbia già diretto un buon numero di opere dal *Don Giovanni* all'*Italiana in Algeri*, al *Falstaff*, anche per lui, questa prima alla Scala acquista un valore particolare. «Ho accettato l'offerta con entusiasmo — spiega — perché il *Nabucco* appartiene alle prime suggestioni musicali della mia adolescenza. Ricordo che l'ho ascoltato per la prima volta, giovanissimo, alla radio, seguendolo con lo spartito che mi era stato regalato dal mio maestro di composizione. Quello che mi auguro è che la messinscena di oggi risenta dell'emozione di allora: perché è da quel primo ascolto che la voglia di avere in qualche modo a che fare con *Nabucco* è rimasta dentro di me. Era un progetto».

Quale idea, quale immagine avrà lo spettatore da questo *Nabucco* 1986?

«Vorrei che gli arrivasse chiara quella che è la mia idea di base: il *Nabucco* è, allo stesso tempo, un'opera popolare e religiosa, aspetto che per me qui è assai più importante di quello nazionale e romantico legato al Risorgimento. Su questa intuizione ho lavorato e subito mi è sembrato fondamentale mettere in rilievo il rapporto — a quel tempo strettissimo — fra le Sacre Scritture e l'immaginario collettivo, di chiara matrice cattolica. Quando Verdi compone il *Nabucco*, mosso dal suo grande amore per le Sacre Scritture, la gente ha già una sua idea di Babilonia, di Gerusalemme, filtrata magari attraverso la lettura dell'*Apocalisse* e le immagini dei codici miniati medioevali. E con lo scenografo

Il regista Roberto De Simone durante le prove

Mauro Carosi e la costumista Odette Nicoletti ho voluto proprio rendere, anche figurativamente, questo clima, perché mi preme sempre trovare un codice visivo da abbinare a quello musicale».

Partendo da questo presupposto la sua regia non rischia un'immobilità sacrale, una figuratività un po' ascetica? «Assolutamente no. *Nabucco* ha un suo forte pathos drammatico che nasce dall'importanza che qui assume il coro, il cui portavoce, Zaccaria, è sempre in scena. Sì, per me qui il personaggio portante è il coro; più di Nabucco, più di Abigaille per intenderci. È il coro che vive la sua tragedia di popolo. Per questo non l'ho pensato ieraticamente fermo, ma in preda a una forte emozione, che va comunicata. E i 120 coristi della Scala sono stati eccezionali: con loro ho lavorato veramente bene, in profondità, perché in questo "personaggio coro" così importante come intensità di presenza c'era veramente tutto da costruire».

E con il maestro Muti come ha lavorato?

«Benissimo, in sintonia perfetta perché a lui mi unisce non solo l'amore per Verdi ma anche la voglia di costruire cose semplici in scena dove l'importante sia la musica. Certo sia lui che io ci siamo posti alcune domande chiave: cos'era Gerusalemme nella mente della gente di allora? Che cos'era Babilonia? Domande alle quali abbiamo cercato di dare una risposta, tenendo anche presente la sensibilità della gente di oggi».

Nel mettere in scena un'opera lirica che itinerario segue?

«Nell'opera lirica la cosa davvero importante, che deve essere messa innanzi tutto in rilievo è la musica. Nelle regie liriche dunque parto innanzi tutto dalla partitura musicale privilegiando non tanto la storia, il libretto, ma la struttura musicale. Mi spiego: quando Verdi dice che c'è una sospensione o un pianissimo, io come regista devo ubbidirgli allo stesso modo del direttore d'orchestra. E il mio compito è quello di fare arrivare al pubblico anche visivamente questa esigenza di Verdi, perché il compositore sa sempre quello che vuole.

«Quando metto in scena un'opera devo fare, in qualche modo, una doppia operazione: pensare all'epoca in cui è stata composta, ma anche a che cosa quest'opera significhi oggi per noi. In questo senso quello che nel *Nabucco* mi interessa non è tanto, poniamo, la storia di Abigaille, di Nabucco, di Zaccaria o degli Ebrei oppressi, quanto il fatto che chi la rende oggi ancora rappresentabile è la musica di Verdi».

Aziendali, manageriali, lirici

Il sovrintendente Carlo Maria Badini: il bilancio, la seconda sede, le critiche...

intervista di ORESTE PIVETTA

CARLO MARIA BADINI ha dieci anni di Scala alle spalle e tante «prime», all'inizio magari un po' depresse e morigerate (quando ancora incuteva qualche lampo di modestia il ricordo del Sessantotto), poi via via più clamorose, come ai bei tempi di Ghiringhelli, forse meno sfarzose, ma altrettanto orgogliose, partecipi di rinascita meneghina, borsistica e finanziaria.

Al nuovo spirito dinamico e imprenditoriale si è accodata anche la Scala, che il suo sovrintendente non esita ad immaginare, appunto, come un'azienda. Un'azienda un po' particolare, perché con cinquanta miliardi di contributo pubblico all'anno dovrebbe essere più semplice far quadrare i conti. Valutazione ipotetica e un po' dilettantistica, perché il bilancio in parità è arrivato da poche stagioni (dal 1984).

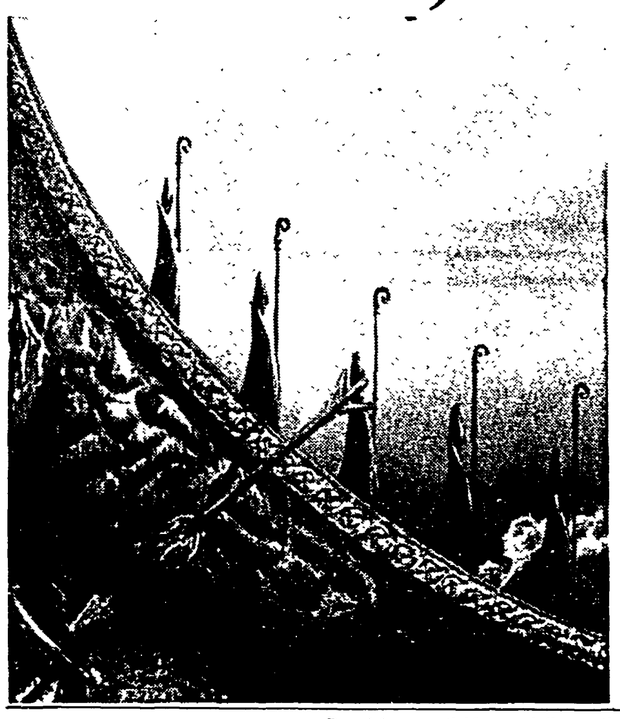
Badini ne parla con orgoglio, insiste sui toni manageriali e spiega che «un sovrintendente dovrebbe rispondere al proprio consiglio d'amministrazione, così come un amministratore delegato si rivolge all'assemblea degli azionisti». Cioè, sottintende, con professionalità e responsabilità, senza troppi vincoli formali che non siano quelli, sostanziali, del bilancio finale.

Domando ancora in che modo un sovrintendente debba rispettare il suo partito e lampeggio una critica di lottizzazione. Mi chiedo, senza malizie, come la Scala abbia vissuto il trapasso dalla giunta di sinistra al pentapartito, la crisi del pentapartito, la crisi del sindaco Tognoli (suo presidente), quali lunghe mani si vadano posando su questa istituzione che vale per prestigio la Rai o un ministero della Cultura.

Badini accetta la lottizzazione, ma la vede un po' deamicisiana perché «ciascuno di noi deve essere portatore di determinati orientamenti politici, culturali, ideali». Mi parla per questo di impegno e di militanza, allarga le braccia robuste e animose, malgrado la stanchezza di queste ore, con passione. Tradisce le origini emiliane (prima che a Milano fu sovrintendente al Comunale di Bologna e assessore in provincia). Sarà retorico, ma ci vedo il calore operistico di quelle campagne verdiane e un socialismo delle origini.

Per questo lo capisco quando aggiunge: «L'ente teatro vive in funzione del servizio sociale che riesce a prestare. Sarebbe ora di finirla con l'assistenzialismo delle sovvenzioni, con i finanziamenti a pie' di lista. Ogni teatro deve disporre di un fondo di dotazione certo, che lo obblighi al pareggio del bilancio».

Badini vorrebbe insomma che quello del sovrintendente non fosse considerato alla stregua di un «incarico onorario», secondo la definizione del Consiglio di Stato, critica i colleghi che formulano programmi e bilanci al di sopra di realistiche possibilità finanziarie, che si adagiano sul contributo statale



Due dei suggestivi bozzetti disegnati da Mauro Carosi per la sua scenografia

senza tenere in conto possibili entrate di gestione...

Alla Scala tutto può venire più facile: i programmi migliori, i manager, i contributi più alti, gli sponsor più ricchi, le entrate più cospicue...

«I teatri lirici — dice Badini — sono ancora gli unici in cui si fischia per una imprecisione. A noi chiedono la perfezione. Siamo la Scala. Ci guardano da tutto il mondo. La nostra responsabilità è grande...».

Sì, ma questo però non ha messo a tacere la conflittualità sindacale, magari per il cambio di divisa degli orchestrali.

«Una volta. Adesso abbiamo il contratto più avanzato. Quello ad esempio che regolamenta normative e compensi per le riprese televisive. Prima non era così e ad ogni richiesta erano mesi di attese e di trattative. Con gli ultimi accordi questa incertezza è finita... Questo significa introdurre elementi di razionalità e di managerialità».

Per chi? La Scala resta un teatro da duemila posti, un biglietto per la prima costa ottocentomila lire, per un numero ancora limitato di recite (poco meno di trecento, questa stagione, tra opere, concerti, spettacoli per bambini, in sede e fuori), per trecentomila visitatori paganti. Faccio un conto: settanta miliardi il bilancio, significa che ogni spettatore costa più di duecentomila lire.

Badini risponde che ormai si viaggia per altri mezzi di comunicazione, la televisione in primo luogo, e che comunque resta in piedi un problema di spazi. La Scala vorrebbe ora l'ex cinema Puccini. Strana rivincita. Alla nascita del sonoro erano i teatri che si trasformavano in sale di proiezione, che adesso si riconvertono alla funzione originale.

Mi verrebbe sommessamente di gridare allo scandalo. Possibile che Milano, città d'Europa, come ama rappresentarsi, non abbia saputo in quarant'anni costruirsi una grande sala polifunzionale adatta anche alla lirica, come è avvenuto a Monaco, Londra, Vienna, Londra... Non so se sia l'innamoramento di Scala che blocca qualsiasi iniziativa concorrenziale. O se sia la scarsa misura politico-amministrativa.

Badini sorvola e spiega che la musica d'opera cresce nell'interesse della gente. Ventinove teatri lirici in Emilia Romagna. Ma ha un avvertimento polemico quando gli ricordo gli attacchi democristiani per il Prometeo di Luigi Nono e per L'Arca di Renzo Piano: «Troppi soldi», accusò un consigliere dc.

«Abbiamo sperimentato un nuovo spazio, progettato dal più grande architetto italiano, un nuovo spazio che potrebbe essere utilizzato per altri scopi. La polemica mi sembra insensata. Ed esprime una incomprensione del valore di quell'impresa, che lascia temere il peggio. Che cioè l'Arca venga dimenticata in qualche magazzino». Fra breve verrà trasferita all'Ansaldo, a Genova. Tornerà a Milano, senza onori di «prime», con un avvenire oscuro.

Un Pigmalione chiamato Giuseppina

Lo straordinario ruolo della Strepponi nella vita e nell'opera del musicista

di RUBENS TEDESCHI

TRA LE TANTE leggende fiorite attorno al *Nabucco*, una delle più diffuse è quella di Giuseppina Strepponi, madrina e trionfale interprete dell'opera. A questa intelligente cantante, che sarà la compagna del maestro per oltre mezzo secolo, andrebbe addirittura il merito di aver scoperto, tre anni prima, il talento in erba. Fantasie, dovute alle eccezionali qualità intellettuali e umane di questa donna, capace di reggere il confronto quotidiano con un genio scorbutico ed egocentrico.

Che cosa avessero in comune lei e Verdi è difficile dire. A parte il teatro, s'intende. Nata l'8 settembre 1815 da un padre musicista, Giuseppina viene iscritta a quindici anni nel Conservatorio milanese. A diciassette è orfana, ma rivela tali doti che può completare gli studi gratuitamente. Nel 1834 debutta e ben presto le gazzette parlano di lei come di una rivelazione. Romani, il librettista principe, dichiara senza esitazioni: «Io dico che fra le giovani cantanti la Strepponi è il numero uno».

Esordio felicissimo, quindi. Gli impresari si affrettano a sfruttare la nuova stella che, da parte sua, non si tira indietro. La morte del padre ha lasciato la famiglia in miseria e la giovinetta deve mantenere la madre, tre fratelli e una sorella. Ciò la costringe a lavorare al di sopra delle sue forze e, sebbene i trionfi si susseguano puntuali, l'eccesso di fatica sarà la causa del suo rapido logoramento come cantante.

Generosa nell'arte, lo è del pari nei sentimenti. Non mancano uomini nella sua vita, come è naturale ad una donna piacente, dotata di un temperamento esuberante. Chi siano è difficile dire perché, unitasi a Verdi, ella distrugge le tracce del passato, bruciando tutte le lettere e tutti i documenti su cui potè mettere le mani. I biografi, costretti a sopperire con la fantasia alla mancanza di prove, le diedero come amante l'impresario Merelli, quello che ebbe tanta parte nei primi successi di Verdi. Poi, grazie alle ricerche di Frank Walker e di Marcello De Angelis, la faccenda si è tanto chiarita quanto imbrogliata. Assolto il Merelli, si è accertato che, tra il 1838 e il '40, ella ebbe ben tre figli (un maschio e due femmine) da padri rimasti incerti. I maggiori indiziati sono l'agente teatrale Camillo Cirelli, il famoso cantante Napoleone Moriani, detto «il tenore della bella morte» per l'eccellenza nei ruoli tragici, e forse un terzo rimasto sconosciuto.

Giuseppina non è comunque una donna «leggera». Vorrebbe sistemarsi e accasarsi, ma non ha fortuna. Attorno a lei non v'è alone di scandalo, grazie anche all'abilità nel celare le gravidanze e nel farne scomparire i frutti, affidati a persone fidate o abbandonati. Continua infatti la carriera, pienamente stimata, grazie alla elegante distinzione e a quell'abilità nel trattare col mondo che fa di lei una donna affascinante sino alla più tarda età.

Le sue lettere agli impresari sono modelli di buon gusto e di buon senso. Il suo parere ha un peso, se è vero che la sua approvazione convince il Merelli a mettere in scena la prima opera di Verdi, l'*Oberto Conte di San Bonifacio*. Come sia stata espressa questa approvazione non si sa bene. E lo stesso Verdi a parlarne in una lettera scritta una trentina d'anni dopo, dove riferisce l'incontro nella primavera del '39 con l'impresario. Il discorso del Merelli è telegrafico: «Ho sentito parlare bene dalla Strepponi e da Ronconi della vostra opera, se volete adattarla per la Marini, Salvi etc... io ve la farò eseguire senza nissuna vostra spesa. Se l'opera piacerà la venderemo e divideremo il ricavato, se non piacerà tanto peggio per voi e per me!».

Su questa frase si è ricamato largamente, favoleggiando incontri con la protettrice, più o meno intimi, ma in realtà inesistenti. Verdi e la Strepponi si conoscono personalmente soltanto tre anni dopo, ai tempi del *Nabucco*. Anche qui un'altra leggenda attribuisce alla cantante un ruolo determinante per i destini del lavoro. La Strepponi, dopo una lettura al piano con l'autore, gli dice: «Questa musica mi piace assai e la voglio fare per il mio debutto». Detto fatto, salgono in carrozza e

Un ritratto di Giuseppina Strepponi al tempo in cui conobbe Verdi

vanno dal baritono Ronconi. Questi s'impegna a convincere il Merelli che, preoccupato per le spese, avrebbe preferito rinviare la «prima» all'anno successivo.

La storia è graziosa, anche se probabilmente inventata. Comunque il Ronconi fu il primo Nabucco e la Strepponi la prima Abigaille nella storica serata del 9 marzo 1842 alla Scala. Fu il trionfo, anche se il merito non spetta alla voce della generosa Giuseppina, come vorrebbe un'ennesima leggenda. La cantane, appena sgravata, traversa un periodo di grave esaurimento e solo il bisogno di danaro la costringe a restare in scena per tutta la stagione, cantando, dopo il *Nabucco*, il *Belisario* di Donizetti. Poi è costretta a ritirarsi per un lungo periodo. All'impresario Lanari, che lamenta la perdita di un buon affare per l'assenza della «diva», invia uno scritto che riassume melanconicamente la situazione: «Io ho assai più danno di te. Non ho la salute. Non guadagno nulla. I medici, le medicine, ed il vitto mio e della famiglia mi fanno sparire i pochi quattrini che aveva. Vedi dunque che non hai ragione di lagnarti e di inquietarti... È forza piegare al destino, con la differenza che tu sei un Signore e io una povera Diavola».

In questo periodo angoscioso nasce l'amicizia tra Verdi e la Strepponi. Lui, come ella lo descrive più tardi, chiuso in silenzi impacciati, con le grandi mani che non sa dove porre. Lei infinitamente più abile e spigliata, non bella, ma ricca di fascino, pronta a dare consigli saggi e prudenti. Più tardi il rapporto si rovescerà, tra il Maestro venerato come un dio e la donna sottomessa e innamorata. Ma anche allora Giuseppina rimarrà la consigliera giudiziosa e ascoltata. Burbero, scontroso, ribelle con tutti, Verdi riconosce in lei una sorta di seconda coscienza, e il genio di Giuseppina si rivelerà proprio in questa abilità, squisitamente femminile, di frenarlo senza parere, di suggerirgli le idee come fossero di lui, di scostare gli ostacoli dal suo cammino.

Non è facile dire quando l'amicizia diventa amore. Dopo un anno di assenza dalle scene, la Strepponi riprende l'attività, alternando successi a cadute. Quando è riposata eccelle, ma ormai basta poco a stancarla ed è costretta a limitare le apparizioni. Alla fine del '46 si trasferisce a Parigi, dove dà qualche concerto e apre una scuola di canto. Verdi giunge qualche mese dopo. Nel gennaio del '48, quando il Barezzi — padre della prima moglie che Verdi venera come il proprio padre spirituale — arriva nella capitale francese per una breve visita, riceve numerose gentilezze dalla «signora Giuseppina» di cui resta entusiasta. La rivoluzione del Quarantotto richiama Verdi a Milano, ma nell'estate è di nuovo a Parigi e si installa con l'amica in una villetta a Passy, non lontano da Rossini.

Da allora, per quarant'anni, i due non si lasciano più. Verdi vorrebbe regolarizzare la posizione, ma la donna, rivelando anche qui un'eccezionale intelligenza, rinvia l'impegno, intuendo che il carattere ribelle del compagno non deve piegarsi alle convenienze, ma adattarsi piuttosto alla lenta consuetudine. Chi non lo comprende sono i compaesani di Busseto, scandalizzati dall'unione non benedetta. La coppia reagisce ritirandosi nella solitudine di Sant'Agata. Il matrimonio verrà poi celebrato, quasi segretamente, in un villaggio della Savoia, il 29 aprile 1859. Esso consacra un'unione infrangibile. Giuseppina è la compagna indispensabile: scrive al posto di Verdi o a suo nome, è l'amica dei suoi amici, tratta con Ricordi e si frappone tra l'editore e il terribile marito quando si addensano temporali finanziari, fa da ambasciatrice tra Verdi e Manzoni, da del tu alla contessa Maffei. Infine, ciò che è ancora più arduo per una donna innamorata e gelosa, risolve con tatto le crisi quando il non più giovane consorte tende a scantonare (ma le sue lettere a Clara Maffei dicono quanto ne abbia sofferto). Muore a ottantadue anni, il 14 novembre 1897. Il suo testamento, dopo aver istituito una rendita per cinquanta famiglie povere, nomina «erede universale il mio amatissimo Giuseppe Verdi, pregando l'Altissimo a volerlo proteggere in vita e in morte ed a riunirlo a me per l'eternità in un mondo migliore».