

# La Traviata alla Scala

Dal trionfo di Maria Callas alla stroncatura di Mirella Freni  
Nel '64 l'ultima rappresentazione a Milano dell'opera di Giuseppe Verdi  
Per 26 anni la paura del «fiasco» ha scoraggiato direttori e interpreti

# Violetta, uccisa dal loggione

Dalla Traviata del 1947, nel teatro appena ricostruito, alle tre note staccate dalla Tebaldi nel 1951; dalla storica esibizione della Callas, alla baronessa del 1964, vittima Mirella Freni. Testimone delle alterne fortune di Violetta alla Scala, il critico de *L'Unità* ne rievoca vicende e protagonisti. E 26 anni dopo, attesa e tensione circondano il ritorno del capolavoro verdiano fissato per il 21.

RUBENS TEDESCHI

La *Traviata* è un capolavoro ma anche una fonte di guai. Se ne accorse per primo Verdi, costretto dagli scrupoli dei dirigenti della Fenice a rinunciare ai costumi moderni per ambientare l'opera nella «Parigi del Millesettecento». Secondo i pudibondi veneziani la presenza in scena di una «donna perduta» dei giorni stessi avrebbe offeso il pubblico, mentre Alfredo in divisa da moschettiere con lo spadino al fianco e Violetta in crinolina avrebbero potuto peccare senza scandalo. Così fu fatto, ma riuscì inutile il pubblico, nella storica serata del 6 marzo 1853, fischio l'opera in pieno accordo con la maggior parte della critica.

La rivincita arrivò l'anno successivo, il 6 maggio, ancora a Venezia, ma in una sala più popolare in San Benedetto. Sempre in costumi settecenteschi, ma con una diversa compagnia. È difficile dire se il buon esito fosse dovuto ai nuovi cantanti o ai quattordici mesi durante i quali i veneziani avevano digerito la novità di un Verdi passato dai soggetti romantici all'attualità borghese: rimasta evidente sotto le parucche. Quel che è certo è che lo stesso Verdi non si arrese a un terreno tanto scivoloso, tornando ad argomenti storici, esotici e scespiriani. Il compito di attualizzare il melodramma passerà poi ai eredi negli ultimi anni dell'Ottocento. Epoca in cui la coppia potrà indossare quegli abiti stile 1848 che Verdi non poté ottenere.

Se i problemi dell'opera fossero soltanto i vestiti, dovrebbero considerarsi risolti ai giorni nostri. Ma non è così. L'opera continua ad eccitare i peggiori sentimenti, soprattutto dei vociferanti etemali fanatici, in crescente attività nel secondo dopoguerra, e non soltanto a Parma: sede storica di loggioni turbolenti.

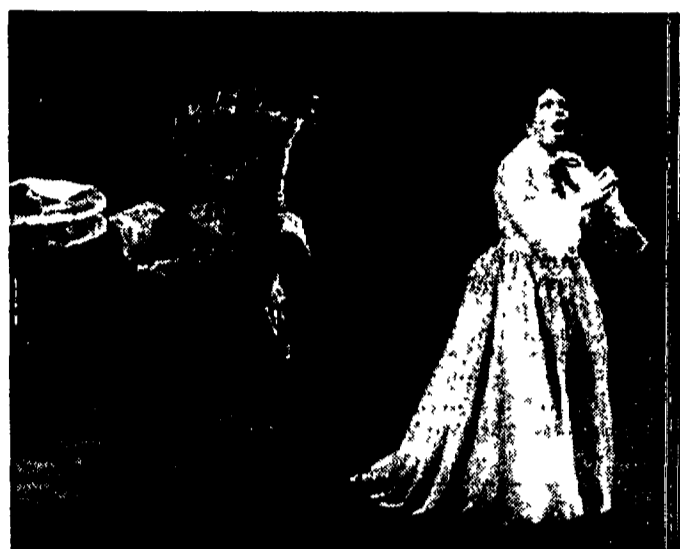
La Scala è un altro dei centri dell'estremismo vocale di cui Violetta è una vittima privile-

giata. Colpa dei vedovi della Callas? Non soltanto. I guai dell'opera, anche nel nostro dopoguerra, vengono dal suo interno. Dopo l'edizione del dicembre 1945 al Lirico, la prima *Traviata* nella Scala ricostruita, quella del marzo 1947, già turbava il sovrintendente Antonio Ghiringhelli. Ricordo bene una conversazione con questo prudente e amabile gentiluomo al Biffi, dov'egli scendeva sovente a prendere un caffè. «Pensi - mi confidava tra il perplessito e lo scandalizzato - che questi ragazzi vorrebbero montare una *Traviata* politico-sociale?». I «ragazzi» erano Strehler e Ratto, regista e scenografo, i quali avevano scoperto che, sotto le melodie suggestive del capolavoro verdiano, covava il contrasto tra la donna libera e la società bigotta di Giorgio Germont.

Il timon del sovrintendente si rivelarono eccessivi. L'allestimento piacque assieme alla Carosio, prestigiosa protagonista, con Serafin sul podio, sebbene qualcuno - come notavo in una delle mie prime recensioni sull'*Unità* - sollevasse un dubbio se quella fosse o no la «vera» *Traviata*.

Minuzie. I guai più seri, dopo la ripresa nel 1948, cominciarono nel '51 - per l'esattezza il 3 marzo - quando nessuno se lo aspettava. Il nuovo allestimento Frigerio-Benois era il più tradizionale possibile. Dirige-va De Sabata e cantava la Tebaldi, beniamina degli scaligeri, che tuttavia si fece «beccare» per tre note non perfettamente azzeccate. Si disse poi che, dovendo cantare contemporaneamente nella *Messa di Requiem*, la cantante non aveva potuto seguire tutte le prove. Certo, il sintonismo di De Sabata non l'aiutò. Comunque sia, questo fu il primo trillo di un campanello d'allarme che sarebbe suonato più frequente in seguito.

Il divismo stava lanciando in teatro il suo clima agonistico. Basta osservare le date. Nel



A destra, Maria Callas nella sua trionfale *Traviata* del 1955. A sinistra, Mirella Freni nel 1964, fu l'ultima vittima del loggione scaligero

febbraio del 1949 la Tebaldi è Aida e la Callas subentra nelle repliche. Due anni dopo, il 7 dicembre 1951, la Callas inaugura la stagione con *L'Aspasio* e mette successi nel *Trovatore*, mentre la Tebaldi è Tosca e Adriana. È l'inizio di una discesa che vedrà la greca trionfante per un decennio.

Nel momento del massimo fulgore, il 28 dicembre 1955, la Callas indossa i panni di Violetta in una serata rimasta storica. La regia di Visconti e le scene di Lila De Nobili, l'ambiente trasferito in un clima liberty raffinato e decadente, l'interpretazione del gran soprano accanto al tenore Di Stefano, la direzione di Giulini resero indimenticabile l'avvenimento.

Tutto era perfetto e, affinché il lettore non mi attribuisca il senno di poi, ecco quel che scrisi un paio d'ore dopo, poiché allora le critiche uscivano il mattino successivo: «Guidata da Visconti, la signora Callas ha questa volta veramente superato se stessa, la stessa interpretazione del personaggio si è approfondita e arricchita raggiungendo effetti di reale commo- zione. Nel primo atto ella ha voluto strarivere anche con la voce, aggiungendo all'ultima grande ana delle difficoltà nuove. Ma non è in questi virtuosismi pericolosi la sua vera grandezza; ma piuttosto nella profondità della poesia, nella vibrazione intima degli accenti, nella progressione drammatica del personaggio».

che si eleva nel finale ad una ricchezza di pathos quale solo eccezionalmente si riesce a toccare sulla scena lirica».

Fu un trionfo, debitamente registrato nella nostra cronaca «Innumerevoli le chiamate, temporaleschi gli applausi. La signora Callas, Visconti, Giuseppe Di Stefano sono stati acclamati interminabilmente - assieme agli altri interpreti - dal pubblico che non voleva stollare senza averli visti ancora e ancora. Sulla porta laterale del teatro una vera folla si è poi radunata ed ha atteso a lungo per salutare ancora una volta i suoi beniamini. Insomma, un successo senza precedenti, corrispondente alla sbalorditiva riuscita della rappresentazione».

Quel che non potevo sapere, quando battevo velocemente queste righe dopo la mezzanotte, era che già qualche veleno amareggiava la festa. Tra i fiori piovuti in palcoscenico, qualcuno aveva lanciato anche un mazzo di rapanello rosso che la diva, estremamente miope, aveva raccolto senza accorgersene. Ma il peggio avveniva dietro il sipario, dove la tigre del canto, avida di applausi, cercava di rubarli ai colleghi, allontanandoli - fu scritto - persino con qualche calcio negli stinchi. Evidentemente si era rimessa le scarpe che, nella celebre ana del «sempre libera deggio», lanciava in aria col gesto di tutte le donne stanche della festa. Tro-

vata, questa, di Visconti che fece scendere pro o contro una quantità di inchiostrò.

Tutto ciò, oltre ad arricchire i pettegolezzi dei rotocalchi, era il sintomo di una contraddittoria trasformazione. Nasceva, con Visconti e la Callas, un teatro nuovo, caratterizzato da grandi allestimenti e da grandi voci. Ma, contemporaneamente, fioriva un clima che in breve avrebbe mostrato la sua natura perversa. Il palcoscenico e la platea, impegnati a superarsi nello stacco, facevano della Scala il centro della mondanità. Mastrava la leggenda del «più gran teatro del mondo» dove ogni serata doveva essere eccezionale, ogni recita un evento. E mastrava nel pubblico quella mentalità da stadio che, dopo i trionfi, avrebbe procurato le gazzarre inevitabili, in una simile temperie, quando le voci incomparabili vennero sostituite da voci di altro tipo e da altre scuole.

Nasce così la progenie dei vedovi, degli inconsolabili, in perpetua attesa del miracolo che riusciti i loro beniamini, non com'erano in realtà, ma come li immaginano in un processo di mitica idealizzazione. In questa involuzione del gusto e dell'educazione cade, significativamente, l'ultima *Traviata* scaligera, quella del 17 dicembre 1964 in cui la direzione di Karajan, la regia di Zeffirelli e la voce della Freni non furono sufficienti a salvare la serata. Basò un «giorn» non impeccabile a scatenare la baronessa



annunciata, prima dell'apertura del sipario, da pugilati tra le opposte fazioni: dal lancio di bombette puzzolenti nella prima galleria. La Callas, ormai, si era ritirata dalle scene ma già, come scrisse Montale, era nata «in molti melomani la strana convinzione che, se la Callas non fosse più in grado di rappresentare quest'opera, meglio sarebbe rinunciare a rappresentarla». Strana convinzione che i fedelissimi di Mana erano decisi, in mancanza di buone ragioni, a sostenere con la forza.

Da allora la Scala non ha più osato rappresentare *La Traviata*, mentre il capolavoro continuava tranquillamente la sua vita in tutti i teatri d'Italia e del mondo, in edizioni belle o modeste, secondo le possibilità e il gusto multivole del tempo.



Una scena di «Accademia»

# Otto ex allievi in scena a Roma L'Accademia si confessa

AGGEO SAVIOLI

ROMA. S'intitola *Accademia*, ed è un profilo semiserio del secolo (che supera oggi il mezzo secolo) dell'Accademia nazionale d'arte drammatica, ideata, fondata, guidata, nel cuore del decennio prebellico da Silvio D'Amico, il cui nome, dopo la morte dell'illustre uomo di teatro, si è affiancato alla vecchia insegna interpretando lo spettacolo (che si dà al Vittoria sino al 25 aprile) otto ex allievi (quattro giovani, quattro ragazze) diplomati, presso la scuola teatrale romana, fra il '81 e l'89, ai quali si aggiunge, nel ruolo di se stesso, Virgilio Bica, ovvero il custode attuale dell'istituto il copione (su una traccia offerta dal compositore Umberto Manno) è stato elaborato dalla compagnia, coordinata da Attilio Corsini, che firma quindi la regia, mentre la scena e i costumi sono di Elena Mannini.

Nella ormai lunga vicenda dell'Accademia, inquadrata in eventi collettivi spesso drammatici, si sono dunque identificati cinque scorcii, riferiti rispettivamente al periodo tra la guerra di Spagna e il conflitto mondiale, all'anno 1944 (occupazione tedesca, fame, persecuzione, Resistenza), all'arco di tempo tra il Cinquantesimo e i primi Sessanta; alla contestazione sessantottesca, ai tardi Settanta. Tornano nelle diverse epoche, personaggi simili o eguali (e forniti dei medesimi dati anagrafici) all'avevo/regista che pensa solo al suo «sgoglio». L'aspirante attore che fa il culto del professionismo, l'aspirante attrice non bella, ma pungente e combattiva, la bella, ben mantata e esaltante, la timida e stordita, ecc.

Disegnati con tratti abbastanza improbabili nei primi capitoli, in un azzardoso impasto di realtà e fantasia, il te-

ma del rapporto fra la vita sempre in qualche modo «separata» dell'Accademia e quanto accade attorno acquisita colore e smalto man mano che ci si avvicina al nostro presente. Ma la sequenza migliore è, non per caso, quella centrale: sono gli anni del primo boom televisivo e automobilistico di una Cinecittà ancora affollata di produzioni, dell'avvento dei cartautoni, dell'arrivo in Italia di nuovi balli a forte componente erotica. Con qualche disinvoltura cronologica, ecco questo insieme di fenomeni riflettersi nell'esistenza quotidiana così come nelle ambizioni e aspirazioni di giovani e ragazze, che finiranno, sull'onda degli impulsi «esterni», per improvvisare una sorta di musical-balletto.

Più ovvia, anche se non vi mancano spunti divertenti, l'affettuosa parodia della rivolta giovanile del '67-'69, che dentro l'Accademia assume forme particolari. Si conclude poi, la rappresentazione, agitando argomenti ancora più che mai sul tappeto, come la radicalità di una scelta femminista e femminista, che mette con le spalle al muro i maschi di turno (a partire da un'esercitazione libera, che rischia di trasformarsi in s'upro).

Nel complesso, il testo pare troppo affastellato di motivi, in precario equilibrio fra il comico e il tragico delle situazioni, e non indenne dai pericoli comuni a ogni varietà dello «scrivere addosso». Comunque, l'occasione è buona per verificare qualità e prospettive degli interpreti Barbara Chiesa e Nanni Coppola ad esempio, confermano singolari doti di caratteristi. Ma ricordiamo anche gli altri: Mano Grossi, Livia Bonifazi, Alessandro Palla, Laura De Angelis, Michele Melega, Simonetta Graziano.

# Concerto a Milano Il placido rock dei cowboys

ROBERTO GIALLO

MILANO. Terra fertile di musica il Canada strade larghe, spazi lunghi, terreni adatti alle radici della cultura rock. Poche stelle fisse (uno per tutti, Neil Young), ma molti talenti di pregio, magari adatti a suscitare quei piccoli culti che mettono d'accordo, ogni tanto, i palati fini del genere. Sono arrivati a Milano proprio con questa fama i Cowboys Junkies, giovani di Toronto, giunti al terzo album senza un mercato strepitoso (tranne che il concerto si apre con *Blue Moon*, che già Elvis usava cantare in sordina e che tra le pareti del Teatro Ciald diventa ancor più soffusa). Si continua così, con le canzoni scritte da Timmins che scivolano via in gratificanti carezze acustiche e con le chicche dei mostri sacri del rock che sorprendono per il coraggio della rilettura *Sweet Jane*, ad esempio (contenuta nel disco precedente, *The Trinity Session*), che Lou Reed aveva concepito come malata aggressione d'amore si trasforma in languore puro, rarefazione dei sensi, con l'acustica che detta le regole e la voce di Margo che sembra un filo di passione.

Rimane il dubbio eccellente spinto artigianale, una teonizzazione acustica del ritorno alle origini folk, oppure elegante esercizio di stile?

All'affollata conferenza stampa (per fede al nome e per lanciare il disco, che si inti-

# Heiner Carow parla di «Coming Out» e della sera della prima Novembre 89: crolla il muro e il cinema dell'Est si scopre gay

Per Heiner Carow, regista della Ddr, partecipare ai festival di Torino e Bologna dedicati al cinema gay è stata anche un'occasione per parlare delle difficoltà del suo paese in questa fase. Il suo *Coming out* è il primo film in tutta l'Europa dell'Est ad aver affrontato il tema della condizione omosessuale. Ed è stato presentato al pubblico tedesco proprio nel giorno della caduta del muro.

MONICA DALL'ASTA

Lo ha girato in una Berlino est ancora isolata, con il muro ancora intatto. Per *Coming out*, Heiner Carow ha rifiutato il comfort e la sicurezza dei teatri di posa. Ha scelto gli ambienti veri dove vivono i «diversi», bar e discoteche per incontri «speciali», angoli appartati della città dedicati al rito notturno del *battuage*. A parte i due protagonisti, gli altri attori sono tutti non professionisti, cittadini veri di una comunità omosessuale che, se non proprio sommersa, stenta ancora a conquistare una visibilità pubblica. *Coming out* è insomma un film dai toni quotidiani, quasi minimalista. La storia segue il percorso di Philipp, un giovane sposato, dal rifiuto della propria omosessualità fino alla presa di coscienza, drammatica, coraggiosa e inevitabile. Il film ha già avuto un notevole successo presso il pubblico delle due Germanie ed è stato acquistato per la distribu-

zione in tutta l'Europa. Heiner Carow, «*Coming out* è il primo film mai realizzato nella Ddr sul tema della condizione gay. Quali sono state le reazioni del pubblico?»

Per molti aspetti sorprendenti. L'anteprima a Berlino est è avvenuta il 9 novembre, la sera della «caduta» del muro. Pensavamo che il pubblico avesse disertato, preso dall'euforia di attraversare il confine. E invece la sala era piena. In pochi mesi il film ha avuto mezzo milione di spettatori nelle due Germanie e ha ottenuto l'Orso d'Argento alla Berlinale. Ma la reazione è stata molto diversa nei cinema dell'Est rispetto a quelli dell'Ovest. Per la nostra gente *Coming out* ha rappresentato la fine di un tabù, il pubblico assisteva silenzioso, come a qualcosa di molto importante. In Occidente, invece, lo hanno guardato come un qualunque film americano. Questa differenza ha te-



Da «*Coming out*», il film girato da Heiner Carow

sue radici nella storia. Nella Ddr il cinema ha sempre cercato di esprimere dei contenuti che non venivano tematizzati nei giornali, nei libri, nelle trasmissioni televisive, di rappresentare cioè i problemi della gente e per la gente. I film erano un'occasione per riflettere e per discutere. Adesso però, con il cambiamento in corso, credo che purtroppo il nostro pubblico cambierà e diventerà uguale a quello occidentale.

Ha avuto difficoltà con la censura?

È stato molto difficile far accettare la sceneggiatura, ma durante le riprese con c'è sta-

ta alcuna forma di controllo politico. Il film è proprio come lo volevamo. Cinque anni fa non avrei potuto raccontare la storia come questa. Ma l'ho sempre considerato. In passato sono rimasto a lungo senza lavorare, proponevo copioni che venivano sistematicamente bocciati.

Come vede il suo futuro come regista, nello scenario dell'unificazione tedesca?

Sicuramente molto incerto. C'è il rischio che la nostra cultura nazionale - che in 40 anni ha sviluppato una sua propria tradizione - non trovi spazio per esprimersi. Usiamo da una forma di censura

per entrare in un'altra, quella del mercato. Noi lottiamo per mantenere la nostra identità culturale, ma non è detto che ci riusciremo.

Crede che si possa parlare di un cinema omosessuale?

L'omosessualità non è un tema per l'arte. I contenuti sono sempre altri, la tolleranza, la tenerezza, l'amore. *Coming out* è appunto un film sull'amore, che mostra come sia indifferente per un uomo amare un altro uomo invece che una donna. È a differenza dei film occidentali con scene di amore omosessuale, non cerca di provocare l'uomo della affatto strada, ma di farlo riflettere

# Parla Guicciardini L'eterno duello di Maria Stuarda

STEFANIA CHINZARI

ROMA. È stato per anni uno dei drammi più rappresentati di Schiller: cavallo di battaglia per molte attrici di teatro, da Elena Zareschi al «duello» Bngnoire-Prolemer, mentre sullo schermo il confronto tra Elisabetta I e Maria Stuarda è stato affidato a volti famosi come quelli di Katharine Hepburn, Glenda Jackson e Vanessa Redgrave. *Maria Stuarda* rielaborata da Schiller nel 1800, torna domani sulle scene al Teatro Adua di Torino, grazie all'adattamento che ne hanno fatto Roberto Guicciardini e il Gruppo della Focca.

«Abbiamo sentito l'esigenza, come gruppo di tentare altre strade drammaturgiche - spiega il regista Guicciardini - ed è anche di capire la tenuta di questi drammi classici, il rapporto col nostro presente. Da questo punto di vista *Maria Stuarda* è un dramma che ha dato all'emozione, che rivela la stessa insoddisfazione per la storia che sentiamo noi oggi. Noi viviamo in un'epoca che crede che la storia sia finita. Naturalmente non è così, ma quello che percepiamo è solo l'imprevedibilità, l'incomprensibilità degli avvenimenti. Nel riproporre il testo avevamo di fronte due strade: la riscrittura vera e propria, oppure la riduzione del testo e la concentrazione dei personaggi e della prospettiva».

Il gruppo ha scelto la seconda possibilità, ha eliminato i ri-

ferimenti storico-ambientali e lasciato in scena soltanto sei personaggi con Gelsella Bein nel ruolo di Elisabetta I Fiorina Brogi in quello di Maria Stuarda e Oliviero Corbetta, Bob Marchese, Mano Manani e Hossein Taheri ad interpretare il corollano dei ruoli maschili. «Anche questa è una novità nel nostro lavoro - continua Guicciardini - perché dopo molti spettacoli corali abbiamo sentito il bisogno di un allestimento che richiedesse una maggiore partecipazione degli attori. Ma non ci siamo rifugiati a nessuna delle edizioni precedenti».

La nuova scrittura ruota essenzialmente attorno al confronto tra le due donne, rispedito ed enfatizzato indicando che sono gli di Schiller, il nucleo del dramma è quello di due regine costrette ad affrontarsi e a scontrarsi sotto un doppio profilo: quello umano e quello politico e a svincolarsi dal tremendo rapporto che sempre lega la vittima al suo carnefice pur se è difficile dire che Elisabetta abbia davvero vinto. Per sottolineare questo aspetto, Lorenzo Ghiglia ha creato un luogo scenografico claustrofobico e molto «mentale», uno spazio dove la regia e il carcere si confondono e si annullano a vicenda. E persino i costumi, che avevano inizialmente scartato proprio per non tentare alcuna stonizzazione, assumono adesso una funzione di distacco e di lontananza temporale».