

# Un regista di carattere – Intervista a Giancarlo Del Monaco

Il suo nome, in questi giorni, ha avuto un certo rilievo sui giornali. A lui due anni fa si era promesso il posto di sovrintendente per risollevare le già incerte sorti del Teatro Regio di Torino. Poi non se ne fece niente e le scelte operate hanno condotto a nulla di buono. E oggi, mentre il Regio sta vivendo uno dei momenti più bui della sua storia, **Giancarlo Del Monaco**, figlio del celebre tenore Mario, seppur con un filo di amarezza, ricorda quei giorni d'aprile del 2018, quando era a un passo da aggiungere un ulteriore traguardo alla sua già fulgida carriera di regista e sovrintendente. Ragionevolezza avrebbe voluto che ciò avvenisse, ma non è di questo che si è parlato con lui, né delle inevitabili polemiche e conseguenze suscitate dal caso, bensì di qualcosa di ben più importante: della strada percorsa da un figlio d'arte che ha svolto un'attività artistica internazionale e di gestione teatrale fra le più prestigiose che si possano immaginare, partendo dalla figura del suo glorioso padre. Giancarlo Del Monaco è un fiume in piena; parla a ruota libera per oltre un'ora, fra ricordi e aneddoti, regalando appassionante riflessioni su come si è evoluto il canto nel corso del Novecento. Ci regala un ritratto di sé, prezioso perché personale, ma parimenti utilissimo a comprendere come la sua carriera si sia intrecciata con quella di molti grandi della musica.

**Signor Del Monaco, cosa ha significato per lei essere il figlio di uno dei più grandi tenori del Novecento?**

I miei genitori mi hanno amato e regalato una educazione e una solida base di chiarezza per affrontare la vita, ma non mi hanno mai influenzato nelle scelte. Per quanto riguarda mio padre, devo premettere che all'epoca in cui visse e si

sviluppo la sua carriera molte cose erano diverse nel mondo dell'opera. Vorrei farle un esempio. Quando ero in collegio in Svizzera a studiare, si parlava di Elvis Presley e di tanti altri big della musica pop, ma le grandi discussioni, fra studenti e professori, erano spesso incentrate su chi fosse migliore fra Mario Del Monaco e Giuseppe Di Stefano. I divi della musica leggera c'erano anche a quel tempo, ma l'amore per il mondo dell'opera era globale e il dibattito fra appassionati accesissimo. La popolarità che l'opera aveva attraverso i suoi più grandi interpreti oggi, ahimè, si è persa, ma anche per un motivo, perché è stata distrutta attraverso la mortificazione graduale di un pensiero. È cambiato sia il rapporto fra pubblico e opera, così come quello della gestione dei cast e, soprattutto, si è abbattuta la divisione in categorie vocali che permetteva alle voci di avvicinare un repertorio piuttosto che un altro. Per i tenori, ad esempio, c'era il tenore di grazia o leggero nell'accezione novecentesca del termine, quello lirico o lirico spinto, il tenore drammatico e il tenore eroico, o l'*heldentenor* come lo si chiama in Germania per il repertorio wagneriano e non solo. Tutto questo si è perso e l'identità stessa dell'opera si è evoluta in qualcosa di più vago e indefinibile.

**Perché secondo lei molti dei cantanti che hanno reso così popolare l'opera negli anni che videro suo padre trionfare sembra che oggi non siano più riconosciuti come tali, almeno da alcuni?**

Per fortuna non tutti sostengono questo. Eppure mi faccia dire una cosa. C'è stato un personaggio, negli anni Cinquanta e Sessanta, che io non esito a definire "nefasto", Rodolfo Celletti. Ha iniziato col fare una operazione giusta, ma poi ha distrutto tutto il resto condizionando fortemente la prassi esecutiva. Ha dato, anche a livello di studi, il via alla "Rossini renaissance" senza considerare che il belcanto di Rossini e del primo Ottocento non è quello sviluppatosi poi con Bellini e Donizetti, o viceversa. Il belcanto viene solitamente chiamato in causa quando si parla di questi tre

compositori, ma all'interno di essi esistono delle *nuances* importanti, perché ciascuno di questi autori ha un suo stile. Rossini, a eccezione del *Guglielmo Tell* che apre la strada al romanticismo, richiede agilità e coloratura senza le quali è impossibile ogni ipotesi di approccio, mentre il cantante donizettiano può essere inteso come cantante preverdiano; non a caso il primo Verdi, che affidava le sue opere a cantanti di tradizione donizettiana, arrivò poi a maturare una sua visione che è conseguenza di ciò che lo aveva preceduto. Sarebbe stato possibile, mi domando, fare un'opera come *Ernani* affidando il protagonista a un cantante ottocentesco della scuola di Giovanni Battista Rubini, che fu invece musa ispiratrice per Bellini? Ovviamente no. Quando penso a momenti come "Oro, quant'oro ogni avido" non posso altro che far riferimento a come lo cantava mio padre, con quell'accento infuocato, vibrante e mordente che gli era proprio e che Celletti ha dovuto riconoscere nei suoi scritti. *Ernani* è un eroe romantico, innamorato sì, ma anche un bandito maledetto dal destino. Non si dimentichi che ad Adolphe Nourrit crollò il mondo addosso quando capì che Gilbert Duprez aveva inventato il do di petto nel 1831. L'epoca verdiana segnò per il canto un momento di grandi cambiamenti, che poi condussero al Novecento. Verdi stesso, alla fine della sua carriera divenne quasi "pre-verista", come in *Otello* ad esempio, e la stessa *Gioconda* di Ponchielli, o la *Manon Lescaut* di Puccini risentono di questo clima. Al verismo non si è arrivati di botto, ma con una lenta metamorfosi. C'è stato un passaggio graduale che ha coinvolto anche la prassi esecutiva, ovviamente condizionandola. Dinanzi a tutto questo Celletti si è adoperato per "riscoprire" la cosiddetta epoca del belcanto, ma ha sbagliato nel voler applicare tecnica e stile di quel tempo a cantanti che praticavano un altro repertorio, compreso quello di Verdi e del Novecento come si era configurato ai tempi di mio padre. Quando si è messo ad insegnare canto, Celletti ha "inculcato" in molti l'idea che le grandi voci alle quali si affidava il verismo non fossero adatte a cantare Verdi. Ha violentemente attaccato non solo mio padre, ma anche

altre celebri voci di quel tempo, come Ettore Bastianini ad esempio, definendole appartenenti a quella che lui chiamava la "scuola del muggito". Così facendo, ha calunniato e infangato una generazione di cantanti italiani ineguagliabili, che hanno fatto la storia della Scala e dei più grandi teatri del mondo, idolatrati da tutti i pubblici all'epoca ben più esigenti di oggi, forzando l'idea che per cantare un certo repertorio si dovesse tornare a come lo si faceva ai primi dell'Ottocento, riconducendo tutto a quel tempo. Questo poteva aver un certo senso per Rossini, ma non per Verdi e il verismo.

**Quindi la coloratura e tutte regole che sono proprie al canto rossiniano non possono essere applicabili al repertorio venuto dopo?**

Direi di sì. E lo dico facendo l'esempio di un tenore che ho ammirato molto quando fu baritenore rossiniano, Chris Merritt, anche se, quando avvicinò la parte di Arrigo ne *I vespri siciliani*, batté il naso. Diverso è il discorso per Gregory Kunde, che da tenore rossiniano ha poco per volta trasformato la sua vocalità arrivando ad essere quell'eccellente *Otello* di Verdi che tutti apprezziamo. Ormai gli effetti di quanto sopra esposto vengono applicati senza timori e non stupisce che oggi si ascolti un Radamès cantato da certi tenori che farebbero meglio, per preservare il proprio strumento, ad avvicinarsi a Nemorino ne *L'elisir d'amore*. Ma ormai, per così dire, la frittata è fatta e a Celletti va attribuita una responsabilità per me importante. Attraverso i suoi scritti ha condizionato anche altri studiosi sul come eseguire il nostro repertorio (lo stesso mio amico Sergio Segalini lo assecondava) e la grande tradizione del canto italiano degli anni Cinquanta ha cominciato ad essere "dileggiata" e "delegittimata" nel suo valore da questi "falsi discepoli" del canto moderno. Senza considerare poi il fatto che nel Novecento vi erano dei precursori come Enrico Caruso e Titta Ruffo, che considero i grandi riformatori del canto novecentesco per le loro rispettive corde, di tenore e baritono, e avevano aperto la strada a quelli che sarebbero poi stati i Del Monaco, i

Corelli, i Bastianini, tanto per fare alcuni nomi, ma anche le Tebaldi e i Siepi e chi più ne ha più ne metta. In tutto questo il pubblico non sempre si è allineato, ma la tendenza nel penalizzare le grandi voci a favore delle piccole ha preso piede nell'eseguire Verdi, ma anche Puccini e il verismo. Il risultato di quanto esposto è sotto le orecchie di tutti. Nel nome di un "ritorno filologico" al canto ottocentesco, si ascoltano parti drammatiche affidate a voci liriche non in grado di sostenerle in termini di peso specifico, accento drammatico e altro ancora, anche perché l'orchestra nel Novecento si è progressivamente ingrandita. Lo studioso Celletti, che nella teoria predicava bene, nella pratica non ha saputo mantenere le promesse, anzi direi ha influenzato negativamente una intera generazione di artisti. Altro risultato esemplificativo odierno è che se ai miei tempi la *Norma* veniva cantata dalla Callas e Del Monaco, oggi la si affida alla Bartoli e a tenori come Flórez e i critici scrivono pure che è meglio così, perché secondo loro è più in stile! Non si dimentichi che il primo Pollione fu Domenico Donzelli, che era un baritenore.

**Cosa ha rappresentato e che influenza ha avuto in lei l'eredità lasciata da una figura paterna così importante e, sicuramente, "ingombrante"?**

Forse da lui ho ereditato la personalità combattiva che contraddistingue anche il mio carattere. Certo, mio padre era molto assente per gli impegni che la carriera gli imponeva, ma non ne ho mai fatto un dramma. Fra noi c'era una intesa perfetta, si scherzava, c'era totale complicità e assieme a lui, che era un grande studioso della vocalità, ascoltavo i dischi dei grandi del passato; lui mi ha insegnato la storia del canto applicata alla discografia.

**Al momento in cui è iniziato il percorso che l'ha portato a divenire regista, in che modo suo padre ha contribuito a questa sua scelta, che per di più si è sviluppata non in Italia ma in Germania prima di spiccare il volo a livello**

## **internazionale?**

Ogni scelta agli inizi è stata sviluppata assieme. La carriera di regista prese il via proprio con lui, il 1° luglio 1965, al Teatro Greco di Siracusa con *Sansone e Dalila*. Muovevo in primi passi nel sud Italia e nelle Marche, quando la provincia era una palestra di formazione importante, in teatri che ospitavano ancora artisti di gran nome. Nel 1967 fui ancora a fianco di mio padre per aprire il nuovo corso dello Sferisterio di Macerata, che era rimasto chiuso per diversi anni e lo inaugurammo con l'*Otello* di Verdi. A Macerata sono poi tornato diversi anni dopo, dal 1986 al 1988, come sovrintendente. In quei primi anni cominciai a ricevere pressioni da agenti che per lavorare arrivavano a chiedermi il cinquanta per cento del mio cachet e così capitò ad altri, tanto che in quegli anni uscirono anche articoli sui giornali che additavano come corrotto fosse il mondo della musica lirica, precorrendo i tempi...Con mio padre si decise che era giunto per me il momento di cambiar aria e partì per la Germania, a Berlino, dove iniziai da zero. Sentivo che mi mancava qualcosa che forse l'Italia mai avrebbe potuto darmi in quel momento. Mio padre mi procurò un appuntamento col maestro Lorin Maazel, che all'epoca aveva trentasei anni ed era direttore musicale alla Deutsche Oper. Iniziai lì nel 1966 come aiuto regista e nel frattempo ebbi occasione di sentire e lavorare con artisti come Fischer-Dieskau, anche in opere italiane, che allora a Berlino venivano eseguite in lingua tedesca. Poi la svolta. Assistetti a una *Aida* messa in scena dal nipote di Wagner, Wieland Wagner, che di Verdi credo abbia messo in scena ben poco ed era invece ben noto come regista wagneriano. Rimasi folgorato. Palcoscenico vuoto, luci straordinarie e balletti dramatizzati più che coreografati. Ricordo bene il titolo dell'articolo firmato dal più noto critico tedesco del tempo: "La tarda vendetta di Wagner su Verdi". Questo spettacolo cambiò il mio modo di vedere il repertorio che avevo in mente di fare. Divenni suo assistente, ma compresi da subito che questo stile non avrebbe funzionato in Italia col repertorio italiano. Mi misi così in testa di

voler fondere il rigore tedesco con lo spirito latino.

**Poi dal 1970 è arrivata Vienna e la collaborazione con la Staatsoper, questa volta non come regista ma come assistente del sovrintendente.**

Mi intendevo già abbastanza di teatro, parlavo cinque lingue e avevo una certa dimestichezza con le voci, le sapevo conoscere e valutare. Per di più Rudolf Gamsjäger, il sovrintendente della Staatsoper che veniva dal Musikverein, non era tanto esperto di canto e mi diede carta bianca per stargli accanto e consigliarlo; fu così per tre anni e lo aiutai soprattutto nella scelta dei cantanti per il repertorio italiano. Ricordo che ascoltai a Budapest una giovanissima Eva Marton. Spinsi perché la si prendesse a Vienna, ma Christoph von Dohnányi, che all'epoca era all'Opera di Francoforte, arrivò prima di noi e la assunse nel suo ensemble. La stessa Edita Gruberova faceva a quel tempo ruoli di contorno, ma siccome era bravissima ed era fissa a Vienna, di tanto in tanto le si dava da cantare quella che è poi diventata la sua esemplare Zerbinetta.

**Venne finalmente il momento del definitivo salto di qualità...**

Da regista ero dunque divenuto assistente alla sovrintendenza di Vienna. In seguito, dal 1973 in poi, mi si prospettò la possibilità di andare ad Ulm come Operndirector e capo regista, dove in passato era stato fisso anche Herbert von Karajan all'inizio della sua carriera. La città, posta in una posizione strategica, al centro fra Monaco di Baviera e Stoccarda, ha un teatro che, come spesso avviene in Germania, vive di una doppia anima, la prosa e la lirica, molto frequentato dal pubblico e da diversi critici che cominciarono a parlare più che bene dei miei spettacoli.

**In quegli anni Giancarlo Del Monaco aveva già individuato un suo stile nel mettere in scena l'opera?**

All'epoca ero ancora abbastanza "tedesco" nel modo di concepire i miei spettacoli, in linea con quello che oggi si definisce *regietheater* venuto dopo la lezione di Wieland

Wagner e degli altri miei maestri, Günther Rennert e Walter Felsenstein. Ad Ulm firmai in tre anni ben quindici nuove produzioni, da Haydn fino a Wagner, ma prima ancora avevo realizzato diverse altre regie nella fantastica provincia tedesca di quel tempo.

### **Quando la carriera internazionale spiccò il volo?**

Finita l'esperienza a Ulm ricevetti una telefonata, risposi e un signore si presentò dicendo di essere Christoph von Dohnányi. Inizialmente credetti non fosse vero e lasciai cadere la cosa, ma lui insistette e mi propose di andare a Francoforte per partecipare a un nuovo allestimento del *Trittico* di Puccini che, secondo le sue intenzioni, avrebbe dovuto essere messo in scena da tre registi diversi, quelli che secondo lui erano i migliori giovani attivi in Germania. Io avrei dovuto occuparmi del *Gianni Schicchi*, mentre Hans Neuenfels di *Suor Angelica* e il figlio del direttore d'orchestra Ferenc Fricsay del *Tabarro*. L'unico a firmare il contratto fui io e gli altri si ritirarono. Così venne affidato tutto a me. Sei mesi dopo ero a Stoccarda e nel 1978 approdai all'Opera di Monaco con *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*; sulla scena c'erano Placido Domingo, Teresa Stratas, Leonie Rysanek, Wolfgang Brendel e, come Mamma Lucia, una stratosferica benché anziana Astrid Varnay. Dirigevo Nello Santi. Fu un trionfo. La sera stessa mi chiesero altre cinque regie per Monaco, poi vennero ancora Stoccarda, Amburgo e Berlino. Dopo questa prima divenni sovrintendente e direttore artistico dell'Opera di Kassel, per l'opera, la prosa e il balletto. A quell'epoca avevo trentasei anni ed ero il più giovane sovrintendente mai stato nominato in Germania. Quel teatro, relativamente di provincia, produceva all'anno più di quattrocento recite. Insomma, la carriera in Germania procedeva a gonfie vele.

### **Come arrivò l'aggancio col Met?**

Mi trovai a lavorare in Germania con grandissimi nomi che erano anche di casa al Metropolitan di New York. Con i



cantanti, forse per ragioni legate al fatto di essere stato figlio del leggendario Mario Del Monaco, ho sempre avuto un ottimo rapporto. Parlarono bene di me a James Levine, ma nel frattempo si era sparsa la voce che ero bravo ma con un carattere difficile. Il mio agente per gli Stati Uniti era a quel tempo Bruce Zemsky, che lavorava per la Columbia, mentre Hilbert mi rappresentava per la Germania, insomma i migliori di quel tempo. Grazie a un fortunato caso riuscì al volo ad assicurarmi la regia de *La fanciulla del West* dopo un diverbio avuto da un mio collega coll'allora direttore del Met, Joseph Volpe, che si ritirò lasciando libero il campo per il mio debutto. Ricordo che nel luglio del 1991 morì mia madre e io debuttai tre mesi dopo. Fu un trionfo, che mi aprì molte porte, anche quella della sovrintendenza a Bonn per cinque anni, dal 1992 al 1997; all'epoca Bonn era la capitale della Germania e riceveva molte sovvenzioni dallo stato. Quella *Fanciulla* venne ripresa per diverse stagioni e poi portata in tutto il mondo, anche in Italia, all'Opera di Roma e a Torino. A New York feci ancora *Simon Boccanegra*, *Stiffelio*, *La forza del destino* e *Madama Butterfly* con cast stellari. Dirigevo James Levine e cantavano Vladimir Chernov, Kiri Te Kanawa, Placido Domingo e Robert Lloyd per *Simone*; ancora Levine, Domingo, Chernov, Sharon Sweet per *Stiffelio* e così per *La forza*. Catherine Malfitano e Richard Leech per la *Butterfly* diretta da Daniele Gatti, che mi piace ricordare realizzammo facendo venire un architetto di giardini dal Giappone, così da ricostruire l'autentico spirito nipponico.

**Crede di essere un artista poco apprezzato in Italia in proporzione ai meriti di una importante carriera internazionale che l'ha vista negli anni guadagnarsi riconoscimenti ufficiali quali solo ai grandi è dato di avere?**

In un certo senso sì. Alla Scala fui chiamato solo per volontà di Wolfgang Sawallisch per *Die Liebe der Danae* di Richard Strauss in *tournée* con la Bayerische Staatsoper, ma non sono più tornato. In Francia, dove ho ricevuto il riconoscimento della Legion d'onore, ho lavorato molto, anche a Parigi, dove

all'Opéra Bastille ho firmato le regie di *Francesca da Rimini*, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* e *Andrea Chénier*. Mi piace ricordare che io e Massimo Bogianckino siamo stati gli unici due sovrintendenti italiani in Francia. Sono diventato sovrintendente all'Opéra di Nizza dal 1997 al 2001. Il mio primo spettacolo fu *Falstaff*, con Ruggero Raimondi, Daniela Dessì, Patrizia Pace e il debutto di un ancora sconosciuto Juan Diego Flórez come Fenton. Ma in Italia, non so perché, vengo sempre visto con sospetto. Tuttavia l'eco degli spettacoli realizzati a Nizza giunse nella vicina Italia e Mario Dradi, l'agente che mi seguiva a quel tempo fece il mio nome al maestro Tangucci, allora direttore artistico dell'Opera di Roma e realizzai la messa in scena di un mio fortunato allestimento de *Les contes d'Hoffmann* al Teatro dell'Opera di Roma, dove tornai per *Wozzeck* e *La fanciulla del West* e, finalmente, cominciai a lavorare abbastanza in Italia. Un altro spettacolo che mi è caro fu *Mefistofele* a Palermo, del quale esiste anche un dvd. Sono tutti allestimenti che ho amato, sempre diversi l'uno dall'altro perché mai ho voluto che si distinguessero per uno stile figurativo scenografico riconoscibile, bensì per un modo di fare regia che fosse autentico teatro. Per capire se uno spettacolo ha il mio taglio registico si deve aspettare un po' dopo che il sipario si è alzato, ma chi ben mi conosce finisce per coglierne presto l'*imprinting*.

**Non ritiene che l'attuale modo di far regia d'opera sia spesso riflesso della autoreferenzialità di alcuni registi?**

Tutto si può fare, purché ci sia il rispetto di musica e testo. Io ad esempio studio sempre le opere seguendo non lo spartito ma la partitura, perché è molto importante sapere quali strumenti suonano in un preciso momento drammatico e quali accompagnano le voci. Io mi considero un innovatore, ma nel segno della tradizione e, ci tengo a dire, non della convenzione. Posso dire che per me l'opera è come una grande quercia con profonde radici nel passato, con un grande tronco e tanti rami che producono fiori sempre nuovi. Oggi questi

fiori sono un po' rinsecchiti perché siccome una pianta ha un passato, un presente e un futuro – così come nella nostra tradizione di cinquecento anni di teatro d'opera – ci vuole un filo conduttore che lo faccia comprendere. Diversamente il regista realizza solo un suo personale capriccio.

**Sono stati citati nel corso della nostra conversazione diversi cantanti. Quali invece i direttori d'orchestra con i quali ha avuto un bel rapporto di collaborazione?**

Se dovessi citare tutti i cantanti che ho scoperto o quelli più celebri che hanno preso parte alle mie principali produzioni farei torto ad alcuni piuttosto che ad altri. Fra i direttori vorrei ricordare Giuseppe Sinopoli, col quale feci all'Opera di Berlino un bellissimo *Simon Boccanegra* con protagonista Renato Bruson. Riccardo Chailly è stato il direttore di ben due nostri allestimenti di *Manon Lescaut*, prima a Monaco di Baviera con Placido Domingo e poi a Lipsia; abbiamo lavorato assai bene ed è un grande direttore che ama le voci, quelle vere. Anche con Daniele Gatti ci siamo trovati in sintonia quando realizzammo assieme al Met *Madama Butterfly*. Con Wolfgang Sawallisch feci *Die Liebe der Danae* di Richard Strauss alla Bayerische Staatsoper, che come ho già ricordato portammo alla Scala.

**Alla luce dei fatti torinesi e della situazione in cui verseranno in futuro i teatri d'opera italiani, già sofferenti prima della pandemia del Covid-19, ci sono ricette per la salvezza futura della lirica in Italia e non solo?**

La crisi dei teatri italiani inizia già negli anni Settanta, quando le sovrintendenze divengono cariche politiche. Ma all'epoca c'erano ancora gli enti autonomi sovvenzionati dallo stato, che provvedevano a far quadrare i conti. I veri guai sono esplosi quando i teatri sono diventati fondazioni, senza aver garanzie che le risorse private fossero sufficienti a coprire eventuali buchi di bilancio. Bisognerebbe avere la possibilità di azzerare tutti i debiti e tornare a essere enti autonomi; ma in questo momento mi pare pura utopia.

## **Chi è oggi Giancarlo Del Monaco se si guarda allo specchio dopo anni di gloriosa carriera?**

Il prossimo luglio festeggio cinquantacinque anni di attività. Se mi guardo allo specchio mi dico che ho settantasei anni ma ne dimostro sessanta o sessantacinque al massimo. Grazie al Cielo ho ancora la salute che mi sostiene, una memoria fenomenale e poi tanta voglia di fare teatro, con la grinta e la determinazione di sempre.

## **Quali sono i progetti futuri?**

Gli spettacoli più recenti che ho realizzato sono stati *Un ballo in maschera* al Grand Théâtre di Ginevra, *Tosca* a Torre del Lago e *Don Carlo* al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, diretto da Zubin Mehta. Nel futuro mi aspettano *La vida breve* di Manuel de Falla al Teatro della Zarzuela di Madrid ed *Elektra* di Strauss in Germania.



