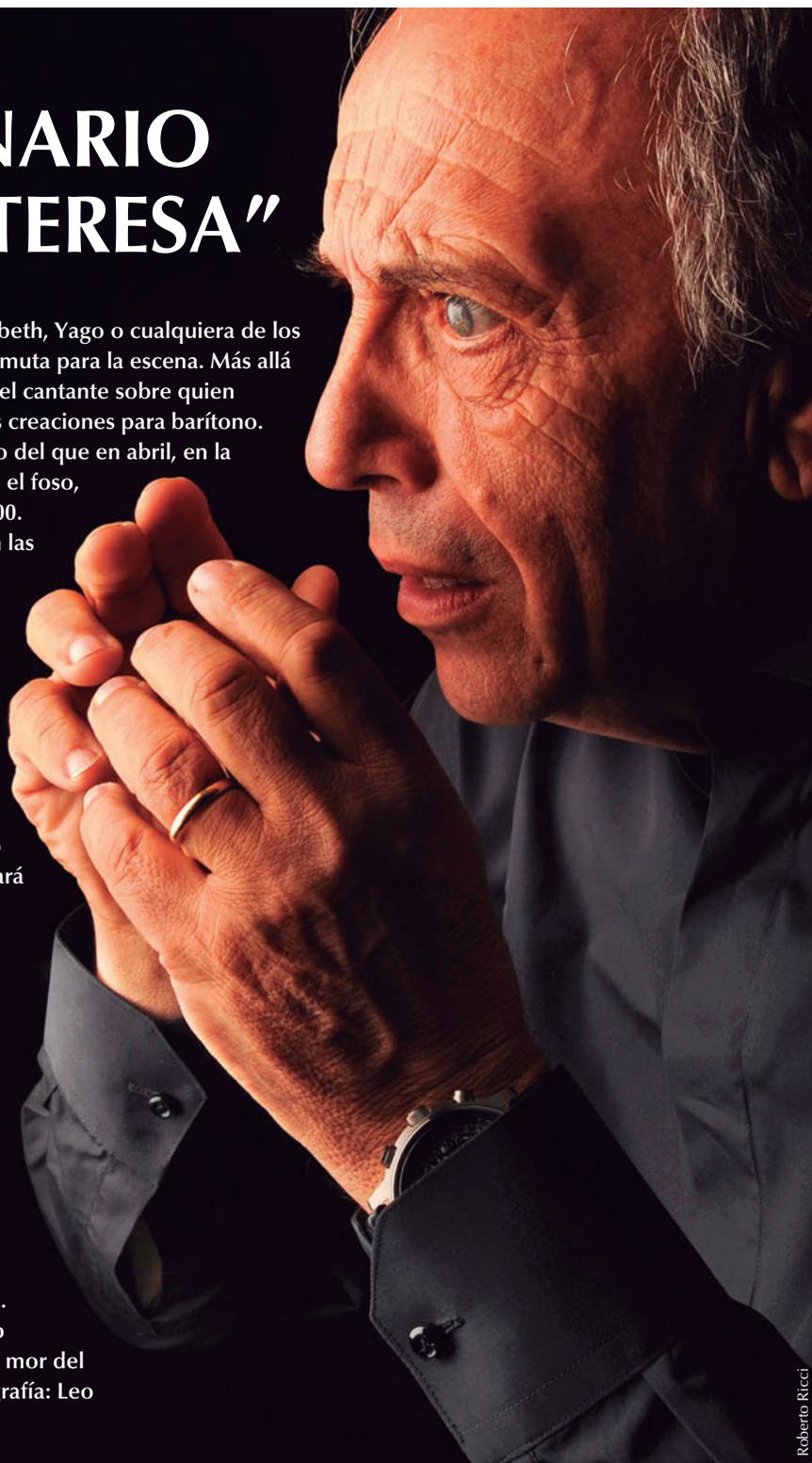


## LEO NUCCI: “LO RUTINARIO NO ME INTERESA”

**D**icen que es Nabucco, Macbeth, Yago o cualquiera de los personajes en que se transmuta para la escena. Más allá de todo eso es Leo Nucci: el cantante sobre quien Verdi habría modelado sus creaciones para barítono.

Sobre todo al dar forma a ese *Rigoletto* del que en abril, en la Ópera de Viena y con López Cobos en el foso, Nucci se anotará su función número 500.

Antes, lo habrá paseado por Japón con las huestes de La Scala y habrá sentado cátedra con él en la temporada bilbaína, donde lo interpreta este mes. La entrevista tiene lugar en su hotel de Verona, a pocos pasos del anfiteatro romano donde, pocas horas más tarde, frente a los veinte mil espectadores de una Arena a rebosar, encarnaría una vez más —bis incluido— al jorobado bufón. Un largo encuentro, al que *in media res* se sumará su esposa, la soprano Adriana Anelli, con quien compartió veladas gloriosas. En la distancia corta, Nucci cautiva con el calor y el color de una voz bien modulada. Pero, sobre todo, con esa superlativa vehemencia a la hora de ensalzar a sus colegas o de relatar el desencuentro con algún responsable escénico. Como aquel por el que estuvo 22 años sin dejarse ver en teatros alemanes. Todo, por defender la pureza en la filología de la fe verdiana, en la que profesó tras encontrar en ella la verdad de la ópera. En ese templo oficia desde hace medio siglo, a pesar de haber llegado a él por mor del azar, como anuncia el título de su biografía: Leo Nucci, un barítono por casualidad.



Roberto Ricci

Hay quien, cada vez que las interpreta, anota al dorso de las partituras el nombre del director y la orquesta junto al lugar y la fecha.

Yo lo hacía en el pasado. En algunas de las óperas tengo escrita la fecha del debut. En ciertos casos incluso añadí sucesivas interpretaciones. Ya no, aunque mi esposa y mi agente me suelen decir que anote los directores y los

cantantes con los que comparto programa. Porque pienso que, aunque ahora las voces son muchas y muy buenas, algunos de aquellos con los que canté en el pasado ya han muerto. Así que con quien canto, canto. No importa quien sea.

**¿Cuál sería la emoción mayor de su trayectoria profesional?**

Una de las más importantes, tal vez

la que más, el debut de *Rigoletto* el 10 de mayo de 1973 en Legnago, una pequeña localidad cerca de Verona, donde nació Salieri, por lo que el teatro lleva el nombre del músico. Lo canté junto a Adriana, embarazada de seis meses de nuestra hija. Para mí suponía volver a cantar, porque después de debutar en Spoleto en 1967 con un *Barbero de Sevilla*, dejé todo en 1970.

Regresé porque me lo sugirió un señor mayor, de la edad de Gigli, haciéndome ver que ya tenía una voz grande. Aun cantaban Tito Gobbi, Piero Cappuccilli, Robert Merrill... “¿qué puedo hacer con un panorama de voces como éstas?”, le dije, pero insistió en que debía intentarlo. Nunca antes había cantado con Adriana, ni siquiera en concierto, y ni uno ni otro habíamos hecho *Rigoletto*. Triple debut: Adriana en Gilda, yo en Rigoletto, y la circunstancia de cantar juntos. Fue un éxito increíble. Desde aquel momento comenzó una carrera que me parece increíble.

#### ¿Cómo se hace una carrera?

Hoy, y no sólo en la ópera: en ningún aspecto de la sociedad y de la vida se puede improvisar. La improvisación es el problema. Ahora todo el mundo es ingeniero informático, pero ninguno sabe cómo nace un pollo. El huevo no sirve sólo para hacer una tortilla. Del huevo puede también nacer un pollo, para lo que es preciso que exista el gallo... Hay que descubrir de dónde y cómo vienen las cosas. También en la ópera. Esto es algo que deben entender los jóvenes. Que no se trata de cantar la *pira* ante el público y aprovechar un respiro para ir tras la cortina a beber agua para hacer el do. Eso es una actitud *antiatlética*. La *pira* requiere otra preparación. Pero la vida ha dado muchas vueltas, y hoy nadie sabe cómo va a hacer una carrera.

#### ¿Se ha opuesto a solicitudes de algún director musical?

Normalmente me he opuesto a imposiciones de los directores de escena. Todo el mundo lo sabe. Con el director orquestal algunas veces lo he hecho, pero como tengo una gran pasión por la música, siempre acabo replegándome ante la idea de llegar a un acuerdo. Un ejemplo reciente lo tengo con el pasaje en que Rigoletto dice “Mia figlia è impagabile tesoro”, cuando a uno le comenté: donde dice “figlia”, Verdi introduce la madera. “El fagot”, me respondió. Y yo: “nada de fagot, toda la madera”. Entonces comprobé... “también aquí está el clarinete y... Pues es verdad”, me contestó. “¿Cómo que es verdad?”, pensé. Si está ahí está para mirarlo. No sé cuántas funciones he cantado con Muti, y a él le gustan mucho estas cosas que digo. Buscar el significado en cada pausa y que cada vez sea un descubrimiento es un placer increíble.

**El maestro Mackerras comentó que “lo estúpido de muchos montajes y el modo en que a veces productores y directores escénicos cambian los argumentos arruinan los resultados de la obra”.**

Yo soy aun más cruel que Mackerras y digo que si tomamos la música de Verdi, de Wagner o de quien sea para

un espectáculo y en el programa especificamos que se trata de una propuesta “con música de”, me parece bien. Pero si ponemos *Rigoletto*, de Verdi, debe ser el *Rigoletto* de Verdi. Que no sea una cosa estúpida. Una frivolidad no cuesta nada, y las producciones de las que estoy hablando cuestan demasiado dinero. Para colmo, dinero público.

#### Así les va a los teatros, financieramente hablando.

Ese es uno de los problemas. La ópera es demasiado cara y para hacer una cosa cara, creas museo. Y no quiere decir que un museo sea algo muerto. Ni que la ópera debe ser un museo, porque es un arte vivo que hay que respetar en su concepto. Imaginemos entrar al Museo del Prado, y garabatear *Las Meninas*. No es posible. Ni hay por qué explicar el punto de fuga y el significado del cuadro. Frente a una obra de Velázquez, sobran explicaciones. Sin embargo, con la ópera se hace. Se plantean por qué Rigoletto dice “No es el momento aun”; qué significa “viva sangre” o cómo es que en cinco minutos tropiece con la escalera y no se dé cuenta de nada. Pero Verdi ha previsto hasta el último detalle y eso es lo que tenemos que hacer. En caso contrario, no es arte, sino un delito. ¿Cómo se puede acabar con esto? Yo lo sé, o creo saberlo, pero por supuesto que no se lo voy a decir al director de escena.

#### Decía que se ha negado a aceptar alguna dramaturgia.

Mil veces [*Adriana, que se ha incorporado a la conversación, ríe asintiendo*]. Se me considera el mayor enemigo de los directores de escena. Como soy creyente, pienso que tal vez Alguien lo haya decidido así. Los grandes directores de orquesta siempre han contado conmigo, pero en 1986 en un *Rigoletto* de Hamburgo, empezó mi lucha contra los directores escénicos con un gran escándalo que se produjo con Johannes Schaaf. Que le pregunten a Isabel Rey, que lo presencié. La tensión que me produjo aquel momento se me reflejó en el estómago y tuvieron que ingresarme en un hospital. Pero el director escénico salió de allí.

#### A los que dicen que la música de Mozart es medicinal para la voz, ¿con qué virtud de la de Verdi les contratacaría?

Verdi, que recurre tan frecuentemente al intervalo de novena, no escribe bien para la voz. Escribe bien para el teatro. Por esa razón es tan difícil cantarlo. A un joven le resulta más fácil cantar a Mozart. ¿Por qué todos los grandes cantantes mozartianos quieren cantar Verdi? Porque es más difícil. Quizá técnicamente más difícil también que Bellini. No por nada Caballé y Callas han sido tan grandes bellinianas. Por Verdi, no por Mozart, que es un buen

compositor para formarse, pero hablamos de un concepto distinto. Cantar *Madamina, il catalogo è questo* es una cosa. Cantar *Cortigiani, La vendetta* o el *Exultate*, otra. Lo garantizo.

#### De ahí su apoyo al Instituto Académico del canto verdiano, ¿cómo y para qué se creó?

A partir del Concurso Verdi, con Busseto y la Fundación Ater de Reggio Emilia para la formación de jóvenes, con el apoyo del gobierno italiano a través del Ministerio y la Comunidad Europea. No funciona sólo por mí. Cuando no estoy se responsabiliza otro. El proyecto se ubica en la Villa Palavicini de Busseto, cuyos trabajos están casi terminados, y la Academia está concebida como un *college*, con residencia para 22 jóvenes que deben justificar al menos 653 horas de lecciones al año. Estamos hablando de una iniciativa absolutamente seria en la que, en el entorno de la historia de la música, todo se centrará en el canto verdiano.

#### Además cuenta con un Concurso de voces verdianas. Con Bergonzi como presidente honorario y usted presidiendo el jurado. Alguien que en su momento concursó, ¿cómo ve ahora la materia prima?

Creo, y así lo manifiesto en contra de mis intereses, que hay demasiados concursos, y el concurso no debe ser la finalidad de un cantante. En dos años trabajando en éste, sin experiencia previa alguna, he visto que llegan todos de distintos países —muchos coreanos y de aquellas latitudes— y con excelentes currícula. Pero, sin descender al detalle, te das cuenta de que son todos profesionales del concurso. Y eso a fin de cuentas no aporta nada. Pura fachada, ¿para qué sirve?; ¿qué finalidad tiene?: ninguna. Este año he cambiado algunas cosas. Sugerí una selección previa, que realizamos en abril. En julio se presentaron los 54 seleccionados para los que impuse la doble aria obligatoria de nuestra elección... Un desastre. Todos cayeron en la segunda. Se especializan en un aria y en otra que eligen libremente, y ya está. Tanto es así, que no entregamos un primer premio y el segundo y el tercero se adjudicaron exaequo. Se apuntan a todos los concursos en lugar de formarse en verdaderas escuelas o de asistir a clases magistrales como algunas espléndidas que he visto dictar a Teresa Berganza o Montserrat Caballé. También es verdad que después de esos dos o tres días, ahí se queda todo. No saben sacar partido. Quien tiene una voz debe empezar a trabajar sus condiciones seriamente y seguir utilizándola cincuenta años después. Para conseguirlo deben acumular experiencia, subiéndose peldaños poco a poco. Yo llegué a la Scala en 1977 para cantar un *Barbero de Sevilla* que cantaba en las funciones alternas Teresa Ber-

ganza con Hermann Prey. Llevaba diez años cantando el papel. Desde aquella primera ocasión que lo hice cabeza abajo y con los pies para arriba. Y ahora hay quien debuta directamente en la Scala. Eso no es posible. Sus únicas credenciales consisten en ser guapos, hablar inglés muy bien, contar con una buena esponsorización... Todo lo que quieras, pero no son cantantes. Son voces.

**¿Es capaz de ser cada día un Rigoletto distinto?**

Cada vez que se canta, debe ser diferente. Claro que sí. En caso contrario, no es verdadero arte. Sin intentar ofender a nadie, sin criticar a ninguno. Lo digo yo, que no vendo sesenta millones de discos ni me interesa: vivo muy bien así. Ocurre incluso con la música de hoy. El otro día escuché en Italia a un gran artista del rock, y cantaba una canción exactamente igual que lo hacía treinta años atrás. Porque muchas veces lo que se hace es repetir lo que está grabado. La música clásica, como todo en el mundo clásico, si es arte, no puede ser así. Cada vez tiene que aportar algo nuevo. Lo mismo que sucede leyendo un libro. La base de la cultura está en la palabra escrita, no en la música ni en la escultura. Un libro al que regresamos después de treinta años, nos parecerá nuevo, porque hemos acumulado por nuestra parte esos mismos años de experiencias. Leí el *Quijote* de Cervantes con veinte años y si lo vuelvo a abrir ahora, con cincuenta más de vida, no sólo es diferente: también más actual. Esta es la magia del arte: ser actual. Nada de rutinas. Lo rutinario a mí no me interesa. Ni en el teatro ni en la vida. Adriana y yo llevamos juntos 43 años, y casados 41 y en nuestra vida nunca ha entrado la rutina.

**¿Hasta qué punto crea?**

Yo nunca pienso en hacer el personaje. De verdad. No digo esto para que aparezca en una entrevista. Entro al escenario y me olvido completamente de lo que he hecho con anterioridad, para ponerme en la tesitura de lo que Rigoletto —o el personaje de que se trate— puede experimentar en ese momento. Cuando entra, Rigoletto sospecha de todos. Al escuchar la maldición de Monterone, aunque intenta pensar que va dirigida al duque, se conmueve en sus adentros... Vive en una angustia continua del personaje. Yo entro y no me preocupo de lo que piensa. Me preocupo sólo por vivir lo que piensa. Todo lo que Rigoletto sufre... Lo mágico es que cada noche puedes encontrarte en un nuevo teatro, con una producción nueva, un director nuevo, un duque nuevo, otra Gilda... Y también un público que entiende aquello y, por tanto, participa de un modo diferen-

te. Siempre. Canté la primera representación de esta tanda en La Arena hace cuatro días. Hoy es la segunda. Por medio he vivido un domingo magnífico, increíble, lo comentaba con Adriana según llegábamos. Como es sabido, siempre estoy pedaleando en la bicicleta y hacía dos semanas que, con otros compañeros, descubrí junto a Lodi, donde vivimos, un pequeño santuario. Un lugar increíble. El domingo le propuse a Adriana ir a conocerlo juntos. Sin saber que al llegar coincidiríamos con la misa, llena de gente. Fue una emoción increíble, y esa vivencia, traducida en inspiración, se la aportó hoy al personaje. Quiero decir con esto que cada función, si es verdadero arte, tiene que ser nueva. Verá. Después de la experiencia, nos fuimos a comer con el coche —una vieja Giulietta: una tartana; una cafetera, como nosotros decimos— y caímos en un restaurante magnífico. Mientras decidíamos el menú, llamó nuestra hija para decir que regresaba de unos días en el mar y estaba a cien kilómetros de donde nos encontramos. Calculamos que tardaría una hora u hora y cuarto y la esperamos para almorzar juntos... Las cosas las concibo así. “Sin programa”, añade Adriana. Porque eso es la vida, asiente Nucci: sin programa. Lo mismo, el teatro. De nada sirve decidir en qué punto exacto vas a cargar la emoción. Eso no es arte sino rutina de computadora, y la ópera no es una computadora. Un ordenador está muy bien para guardar documentos y fotos, pero el teatro es otra cosa.

**¿Por dónde anda esa idea de hacer teatro en prosa?**

Me lo preguntan muchas veces, y siempre respondo que no se gana bastante dinero.

**Pero sí pensó en alguna ocasión hacer el Falstaff shakespeariano en el Teatro Globale de Gigi Proietti.**

Como veo, ¡todo se acaba sabiendo, por callado que lo tengas! Al final no salió adelante, pero era un proyecto que de verdad me interesaba mucho.

**¿Y si le propusieran otro Shakespeare? ¿O el Rigoletto de Victor Hugo?**

¡Ah! Eso sería un sueño. Hay muchas obras de teatro que me gustan, aunque a estas alturas, con mi edad... También diré que, comparándolo con el Rigoletto de Hugo en *Le roi s'amuse*, me parece más interesante el de Verdi. Y conozco ambos muy bien. Pero *El rey Lear*, *Ricardo III*... son papeles maravillosos. También me apetecería representar en teatro a Don Quijote. *Mamma mia, che personaggio!* Porque, como se deduce de lo que cuento, soy un poco Quijote, en continuo combate con molinos de viento.

**Con él nos trasladamos a esa España que**

**conoció muy pronto.**

Muy pronto. Fuera de Italia, el primer país donde canté fue España. Concretamente en La Coruña.

**A partir de ahí, a acumular éxitos, medidos ahora por bises. En el Teatro Real de Madrid, el primero desde su reapertura. Y lo mismo, en el Maestranza de Sevilla. En una ciudad donde no ocurría otro tanto desde que su querido Kraus lo hiciera 25 años atrás...**

Y en este caso tampoco fue en el mismo teatro, que se abrió para la Expo. Y olvida el bis en La Coruña el año pasado con la cabaleta de *Nabucco*.

**Está claro que guarda buenos recuerdos.**

¿De España? Muy buenos. También Adriana, que cantó en Barcelona, Bilbao, Oviedo... Siempre recuerda el Rigoletto que hizo...

**...con Kraus...**

...pero antes ya lo había hecho con el famoso Gedda y con Manuguerra. Allí estaba ella. Además de haber cantado con Alfredo *L'elisir d'amore* y *La fille du régiment*... Adriana y yo tenemos un afecto especial por España por tantos momentos increíbles. Todo el mundo lo sabe: no es algo que ahora diga por cumplir. Nos acordamos que cuando ella cantaba en el Liceo, con Pàmias y su mujer siempre venía Victoria [*de los Angeles*] ¡Qué persona tan extraordinaria! Nuestra carrera empezó en España. En mi caso, en La Coruña, como Paolo; Silvio con prólogo de *Pagliacci*; *Butterfly*... y después tantas cosas en Bilbao, en Oviedo, Barcelona... El primer *Barbero* en la historia de Sevilla lo canté yo allí, y luego en Barcelona.

**A Barcelona vuelve ahora.**

Pero sólo para dos conciertos. Luego canto en Bilbao, y creo recordar que me han dicho que me dan no sé qué premio.

**A propósito de Bilbao, donde le adoran, hay quien dice que no hay dos sin tres, recordando los bises de sus dos últimos Rigolettos.**

Ya comprendo.

**Otros se preguntan si a la tercera irá la victoria, recordando las dos últimas veces que los dejó esperando: para *Die Foscari* en 2008 y en el *Nabucco* del pasado año.**

En el caso de *Die Foscari* la razón fue el problema que desde hace tiempo me causan las piedras en el riñón. En cuanto al *Nabucco*, que creo que se trataba de una sola función no llegó a haber nada en firme. Para el *Rigoletto*, estaré de todas todas. ¡Aunque sea muerto!

**Porque usted no es hombre de hacer cancelaciones.**

Nunca cancelo. Jamás. Si en alguna ocasión me he visto últimamente obligado a hacerlo ha sido por razones de salud, nunca por problemas vocales. Nunca he visitado a un especialista.

Soy el único cantante activo actualmente que nunca he aportado una baja de un otorrino.

**Los españoles somos muy cabezotas...**

Yo también.

**Quería decir con esto que en Bilbao seguro que le reclaman su bis.**

No sería la primera vez que lo doy allí. Y esta vez, si todo va bien ¿por qué no? Incluso un tris.

**Cuando se lo piden y lo hace, ¿qué sensación experimenta?; ¿la de cumplir con una obligación?; ¿la de un halago?**

Para nada una obligación. Es una liberación. Yo siempre... a ver... todos los teatros del mundo, como en Sevilla recientemente, saben que detesto, porque me parece un disparate, cuando los responsables del coliseo, o el director de escena comentan eso de "sin aplausos". "¿Sin aplausos?", respondo yo [*¡me marchol!*, dice de fondo Adriana con voz tonante, evocando alguna situación vivida, similar a la descrita]. Después del primer acto, a telón echado —me han sugerido en alguna ocasión—, se puede hacer un bis para corresponder al público. ¿Para corresponder? Esa gente pseudointelectual, o intelectual-chic, que a saber luego cuáles son sus conocimientos, parece ignorar que el público de la ópera paga dinero y viene para ser protagonista. El teatro tiene cuatro pares: tres son del escenario, la otra es el

público. Hace unos días, en Orange, como dos años antes, volví a hacer un tris. Esas cosas dependen de si la soprano está de acuerdo en seguirte, porque también ella tiene que cantar: no estoy solo.

**¿Cómo fue el primer bis que le pidieron?**

Muy emocionante. En el debut con Adriana aquel 10 de mayo de 1973 ya nos pidieron.

**¿Esta noche, no falla!**

En los cien años de historia de La Arena de Verona, de *Rigoletto* se han presentado quince producciones, de las que he cantado diez. Y en cada una de las representaciones he hecho el bis.

**En España diríamos que sale "con el bis incorporado". ¿Lo refleja en el caché? ¿específica: con o sin bis?**

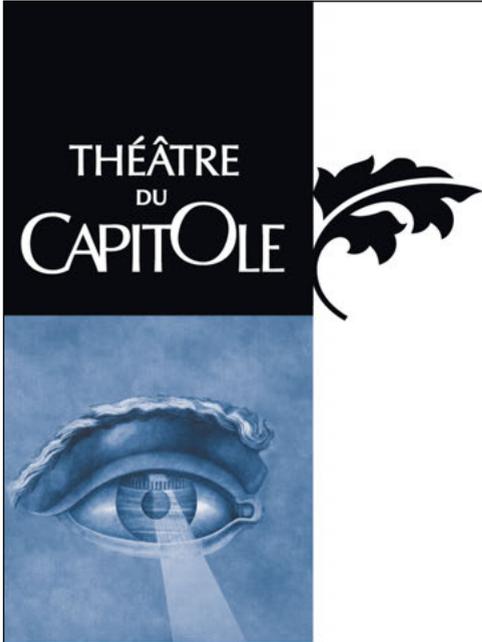
No. El bis no lo cobro.

**En Madrid está programado para mayo en un concierto verdiano del Ciclo de Lied ¿Cómo lo plantea alguien a quien le importa tanto el aspecto teatral?**

"Chiedo la parola scenica", dice Verdi, a quien le interesa el lado actoral más que las voces bonitas. Para Lady Macbeth pide una voz fea; en el caso de Simon Boccanegra escribe: "no quiero una voz hermosa; busco la de un hombre maduro que conozca la vida". El concierto de Madrid, que he titulado *La palabra escénica*, obedece a esa idea. Lo haré con el grupo que he formado

—piano, violín, viola, violonchelo y arpa— para el que, junto con mi maestro de los últimos 40 años, en lugar de arreglar hemos reconstruido toda la instrumentación. Allí donde había un oboe puede sonar ahora el violín o el arpa... La primera parte arranca con un Verdi anticlerical, que no antiespiritual, teniendo en cuenta que su última producción son las *Piezas sacras*. Junto a dos obras de 1858 *La oración del poeta* y *La Oración fúnebre* del Adelchi de Manzoni que he descubierto —de una tengo la copia autógrafa— y la conocida *Adolorata* de Goethe —con las palabras adaptadas al italiano— hemos hecho una sola pieza. Después viene un fragmento de ópera, y cierra la primera parte el conocido *L'esule*, de 1838, donde ya encontramos a Verdi al completo: recitativo, arias, cabaletta... Todo lo que será desde ese momento hasta 1853. La segunda parte serán arias que encajan en el concepto de palabra escénica. Cuando lo hicimos en Osaka y Tokio, una redactora de televisión me dijo. "Maestro Nucci. Ayer nos descubrió músicas bellísimas de Verdi". Se refería a las que siempre había escuchado, pero interpretadas en otro formato. Al no estar los recitativos ligados a la ópera, las convertimos en arias camerísticas.

**Juan Antonio Llorente**



www.theatreducapitole.fr  
+33 (0)5 61 63 13 13

Mairie de Toulouse  
www.toulouse.fr

Ministère de la Culture  
France musique

*Óperas*

**Manon** Massenet - septiembre  
**Orlando** Haendel - noviembre  
**Hänsel et Gretel** Humperdinck - diciembre  
**La Favorite** Donizetti - febrero  
**Cavalleria rusticana / Paillasse**  
Mascagni / Leoncavallo - marzo  
**Les Pigeons d'argile** Hurel - abril  
**Les Deux Foscari** Verdi - mayo  
**Daphné** Strauss - junio  
**Le Petit Ramoneur** Britten - junio

*Recitales y conciertos*

**Stéphane Degout**  
**Midis du Capitole**  
**Chœur du Capitole**  
**Cycle Présences vocales**

Temporada

13  
14