

Riccardo Muti racconta i suoi progetti musicali

«Ecco i miei Mozart»



Riccardo Muti

MILANO. «Amo la musica. Mi piace anche il rock, soprattutto quando si tratta di musicisti innovatori e preparati, come ai loro tempi sono stati i Beatles. Apprezzo meno la musica leggera italiana, perché mi sembra superficiale». «Lacoste» rossa, pantaloni bianchi e scarpe da tennis candide, il maestro Riccardo Muti sembra momentaneamente smentire l'immagine totalmente assorbito dalla restituzione scrupolosa e appassionata dei valori musicali del passato, e degli amatissimi Verdi, Mozart e Gluck. Ma è solo un attimo e subito riprende il tono serio riservato alle cose importanti. Alla vigilia della ripresa scaligera di *Le nozze di Figaro*, di Mozart e Da Ponte, nell'edizione andata in scena nel 1981 con la regia di Strehler, Muti ricorda con emozione quell'esperienza cruciale della sua carriera artistica: «Era la prima opera che dirigeva alla Scala, la prima opera di Mozart, che avevo già eseguito a Firenze qualche anno prima, e soprattutto la prima collaborazione con Strehler».

Una collaborazione, quella con Strehler, destinata a dare frutti importanti. Si, sembra un po' la storia di due innamorati. Prima di *Le nozze di Figaro* ci siamo avventurati a distanza, e da molto tempo desideravano lavorare insieme. Quando poi questo è accaduto la stima si è trasformata in amicizia profonda. Spes-

Tornano martedì alla Scala «Le nozze di Figaro» di Mozart con la splendida coppia Muti-Strehler. Un'occasione per ripercorrere con il direttore d'orchestra le tappe di una collaborazione artistica che ha ottenuto risultati di riguardo. Ma in questa intervista l'attuale direttore artistico della Scala

parla anche di sé, dei suoi progetti. Che comprendono un'ulteriore collaborazione con Strehler per il «Don Giovanni». La celebre opera mozartiana inaugurerà l'anno prossimo la stagione scaligera. E intanto si prepara anche «Cosi fan tutte» per una trilogia mozartiana.

PAOLA RIZZI

so, da quando la regia è divenuta prevalentemente sul momento musicale, il regista e il direttore sono come una tesi e un'antitesi senza possibilità di sintesi; molti insuccessi dipendono da questa incomunicabilità. Nel nostro caso invece si è creata una fusione immediata, nel rispetto di quell'unità di musica e parola dovuta a Mozart. Strehler dava indicazioni registico-musicali e io musical-registiche. Da questa unità di intenti è discesa l'ottima risultato di *Le nozze di Figaro*, che mi ha spinto a continuare la collaborazione con Strehler anche per il *Don Giovanni*, che aprirà la prossima stagione scaligera.

Un «Don Giovanni» attesissimo a Milano, dove manca dal 1964. Quale sarà la vostra lettura del seduttore mozartiano? È troppo presto per dirlo, ci siamo ancora lavorando. Posso comunque anticipare che nel 1989 per un mese e mezzo la Scala diventerà il teatro di Mozart e Da Ponte.

Di seguito dirigerò *Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, che ho eseguito due anni fa a Salisburgo con la regia di Hempel e ho poi portato a Milano. Un'immersione totale del pubblico milanese nell'atmosfera mozartiana? In effetti è una programmazione abbastanza strana per la Scala, di solito identificata con il repertorio italiano. D'altra parte è un fatto che Mozart debba molto alla nostra musica, sia in campo operistico che non operistico. Sarà quindi un tributo al compositore, ma soprattutto alle sue radici italiane.

La sua prima stagione come direttore musicale del teatro milanese sta per concludersi. Può fare un bilancio rispetto agli obiettivi che si era ripromesso: migliorare il coro e l'orchestra e costituire un centro di formazione per cantanti preparati sul repertorio italiano? Sono molto soddisfatto del

coro e dell'orchestra, nei quali ho riscontrato una fortissima attitudine professionale, una volontà e un impegno eccezionali. E per quanto riguarda la scuola di canto? Purtroppo per ora non se n'è fatto nulla. Con il sovrintendente Carlo Maria Badini e con il direttore artistico Cesare Mazzonis siamo quotidianamente impegnati su questo fronte, ma ci siamo scontrati con lentezze burocratiche. Quale dovrebbe essere la funzione della scuola? Bisogna insegnare ai cantanti uno stile adatto al nostro repertorio. Le voci ci sono, ma si bruciano rapidamente, perché sono malamente sfruttate. Una scuola abbinata al teatro costituirebbe invece un vivaio per la programmazione. Inoltre ci sarebbe piaciuto riportare alla Scala la trilogia verdiana di *Rigoletto*, *Traviata* e *Travatore* con voci nuove. Ma se non le trovo la farò lo stesso con interpreti già collauda-



Un momento de «Il ritorno di Ulisse»

Musica «Il ritorno di Ulisse» Monteverdi versione Henze

MARCELLO DE ANGELIS

Tra i recenti avvenimenti capaci di suscitare interesse e curiosità nel mondo musicale dobbiamo ricordare l'edizione salisburghese de *Il ritorno di Ulisse in patria* di Clemente Monteverdi. La singolarità dell'evento (1985) era dovuta alla libera ricostruzione che aveva fatto Hans Werner Henze, in felice e provocatorio vena di ipotesi. La provocazione consisteva nell'aver abbordato il penultimo capolavoro del grande maestro di Cremona (andato in scena, ormai dovrebbe essere noto, a Bologna nel 1640 e non a Venezia l'anno successivo) in chiave attualizzante e, forse, irrispettosa dei sacri numi del passato.

Ferma restando la linea vocale, pressoché scritta, il maestro aveva il sempre riguardo la strumentazione, lasciata libera per gli organici del tempo. I quali erano, ovviamente, tutt'altra cosa da quelli indicati nella rivisitazione di Henze che comincia, per esempio, col «spingere» dalla famiglia degli archi i violini, preferendo i colori scuri di viole, violoncelli e contrabbassi. Quindi arricchisce la tavolozza strumentale di una miriade di accattivanti percussioni (gonghi cinesi, tamburo militare e via dicendo) dalle quali zampillano gli strumenti incalzati dalle voci, effetto desueto, del mandolino, banjo tenore, chitarra (anche elettrica), fisarmonica ecc. Con che aveva il benemerito salisburghese è rimasta in piedi solo la musica. Tutto il resto a Firenze era nuovo di sana pianta: cast vocale, direttore, scenografo, regista. Ma con le forme sono cambiati i risultati, divenuti qui più seriosi e solenni di quanto la bizzarra operazione contropelo voluta da Henze potesse suggerire. Una sfasatura d'impianto

che dava la sensazione di un certo distacco tra palcoscenico e platea e conseguente, difficile, coinvolgimento nei fatti. La forza magnetica della partitura monteverdiana, scolpita a dovere da Bruno Bartoletti, impegnato fino allo spasimo, tendeva a perdere di vigore nell'ampio boccaccesca del Teatro Comunale, tanto bello (a tratti) da vedere, quanto alla fine poco funzionale al rapido susseguirsi dei noti eventi mitologici, introdotti, tra l'altro, da comitati e fastidiosi cambi di scena.

La «meraviglia» barocca che lo scenografo Ulisse Santicchi pensiamo volesse ottenere, rimaneva così ingrippata nella macchinosità dei costumi e personaggi - diretti da un regista di sicura esperienza qual è Giulio Chazalletes - di conseguenza si muovevano a passi troppo lenti e rituali all'interno delle alte pareti tappezzate da specchi bruniti. Dalla omogenea e cupa scacchiera cromatica occhieggiavano parziali visioni di un mascherone oracolare, oggetto, nella seconda e decisamente più mossa e spettacolare sezione del melodramma, di venerazione per aspirare il pronto ritorno dell'eroe greco a Itaca. La prontezza di Bartoletti nel ricattare le ossa languenti del dramma, permissiva di non perdere i vitalissimi succhi musicali espressi da Monteverdi. La compagnia di canto potrebbe essere elencata in blocco se non fosse giusto isolare dal contesto la sicura classe di Julie Hamara (Minerva), la nobile presenza di Richard Stilwell (Ulisse), la delicatezza di Martina Dupuy (Penelope), la forte caratterizzazione data al ruolo comico di Iro da Sergio Bertocchi, l'inconfondibile professionalità di Elena Zilio (Melanio). Quindi citiamo James King (Giulio), Alessandro Verducci (Nettuno), Horst Labenthal (Telemaco), Naiale De Carolis (Antineo), Luca Canonici (Pisandro), Mario Bolognesi (Anifomo), Diego D'Auria (Eurimaco), Paolo Barbacini (Eumete). Al termine delle oltre tre ore e mezzo di spettacolo, una buona dose di meriti applausi hanno premiato il lodevole spazio di tutti.

Dall'Est il cinema della trasparenza

Parla il capo del Goskine
«Abbiamo fatto tanti errori, ma ora abbiamo bisogno di film»

GIOVANNI BUTTAFAVA

«Est Europa 80. Gli schermi di Gorbaciov» è il titolo di un volume pubblicato dalla Mostra del Nuovo Cinema (editore Marsilio) che contiene contributi, analisi e approfondimenti. Pubblichiamo in anteprima l'intervista che Giovanni Buttafava ha fatto al nuovo presidente del Goskine, Aleksandr Kamsalov.

Quali sono gli elementi di novità e quali quelli di continuità rispetto alla gestione precedente? Non vogliamo certo buttar via quello che di buono ci ha dato il cinema degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta. Ci sono sempre stati nel cinema sovietico momenti di fioritura e momenti di stasi. C'è stato il grande cinema rivoluzionario della seconda metà degli anni Venti e dei primi anni Trenta, e c'è stato il momento del cinema che «verniciava» la realtà, tempi difficili per il cinema

sovietico sono stati gli anni Cinquanta, poi alla fine degli anni Cinquanta c'è stata di nuovo una fioritura. Il periodo anni Settanta-anni Ottanta non potrei definirlo in modo univoco: ci sono stati film vari di artisti diversi: proprio in questo periodo hanno trovato la loro maturazione registi come gli Sengelaja, Eldar e Georgij, Gleb Panfilov, Elem Klimov, Nikita Michalkov, Tolomus Okeev, Bolot Samsiev, Chodzakuli Nariev. È la nostra storia, non possiamo rinviarla: per andare avanti dobbiamo conoscere bene la nostra storia, conoscerne le tendenze positive e negative. In tal senso la continuità è necessaria, ma non potrà e non dovrà ripetersi. Di ciò sono profondamente convinto. Quello che è avvenuto verso la metà degli anni Ottanta, quando effettivamente c'è stato un ristagno in ogni campo del cinema: nella drammaturgia, nella regia, nel campo tecnico, persino nel campo

della recitazione, anche se abbiamo sempre avuto un'ottima scuola d'attori. Non dovrà ripetersi quel periodo, in cui in letteratura, nel cinema, nell'arte agivano soprattutto misure amministrative. Questa tendenza al «potere amministrativo» è dannosa anche nell'industria, nell'agricoltura, ma in misura minore rispetto all'arte.

Dove e come, soprattutto, si manifestava questa «malattia amministrativa»?

Negli uffici del Goskine, come tra i dirigenti dei vari stabilimenti di produzione, regnava incontrastata l'*aravulovka*, il «livellamento»: si metteva sullo stesso piano il talento e la mediocrità, e l'artista faceva la fila col più grigio mestierante per ottenere la possibilità di lavorare. E c'erano altri ancora, arrivati sudorati, che a forza di gomitate sapevano farsi largo fra tutti e ottenere questa o quella regia. Così si faceva largo anche quel grigiore contro il quale oggi si indirizza la *perestrojka* che si manifesta nel nostro cinema. È questa l'essenza della *perestrojka*: garantire a chi ha talento una strada aperta nel cinema. Occorre saper scovare i molti talenti che ci sono nel nostro paese, quindi aiutarli a svilupparsi e a creare opere degne. Certo quello che conta è poi quello che si vedrà sullo schermo. Si può discutere fin

che si vuole sui metodi e sulle modalità della *perestrojka*, nel cinema l'ultima parola sarà sempre quella dello spettatore, che giudicherà il prodotto finale, sullo schermo. E qui non posso assolutamente essere d'accordo con tutti quelli (e sono moltissimi) che sostengono essere di prima necessità anzitutto il rafforzamento e l'unità di questa coincidenza e unità di questi processi possono apparire sempre opere degne. Una volta definito questo principio (non possiamo guardare con indifferenza l'orientamento sociale dell'artista), la funzione della direzione dello Stato nel cinema è solo quella di creare le condizioni migliori, finanziarie, tecniche, ecc., per garantire all'artista di talento la possibilità di creare opere di talento. Per non tornare ai metodi amministrativi del passato recente, dobbiamo inoltre fare in modo che gli artisti stessi si occupino non solo dell'«organizzazione dell'arte», in limiti ragionevoli però, poiché se oggi tutti i nostri maggiori registi che sono stati eletti negli organi direttivi dell'Unione dei Cineasti al congresso di maggio dello scorso anno si metteranno d'ora in poi a contar soldi, a occuparsi di economia cinematografica, invece di far film, sarà un disastro. Tuttavia dovranno essere gli artisti stessi a decidere le sorti della propria arte. (Mosca, aprile 1987)

razzata *Potomkin*; due anni dopo, nel decennale della Rivoluzione del 1917, Eizenstein abbandonò gli altri progetti che aveva, l'aspirazione a celebrare il decennale della Rivoluzione del 1917 da parte dello Stato coincide con quella dell'artista, e nacque *Otobro*. Sulla base di questa coincidenza e unità di questi processi possono apparire sempre opere degne. Una volta definito questo principio (non possiamo guardare con indifferenza l'orientamento sociale dell'artista), la funzione della direzione dello Stato nel cinema è solo quella di creare le condizioni migliori, finanziarie, tecniche, ecc., per garantire all'artista di talento la possibilità di creare opere di talento. Per non tornare ai metodi amministrativi del passato recente, dobbiamo inoltre fare in modo che gli artisti stessi si occupino non solo dell'«organizzazione dell'arte», in limiti ragionevoli però, poiché se oggi tutti i nostri maggiori registi che sono stati eletti negli organi direttivi dell'Unione dei Cineasti al congresso di maggio dello scorso anno si metteranno d'ora in poi a contar soldi, a occuparsi di economia cinematografica, invece di far film, sarà un disastro. Tuttavia dovranno essere gli artisti stessi a decidere le sorti della propria arte. (Mosca, aprile 1987)

Lo schermo di Gorbaciov
Da domani a Pesaro in rassegna le pellicole liberate dalla «glasnost»

Con il sottotitolo «Gli schermi di Gorbaciov» la mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro si propone di offrire un esauriente panorama della cinematografia nei paesi dell'Est. La curiosità maggiore è rappresentata dai titoli provenienti dall'Urss, dove sono stati «scongelati» recentemente molti film prima bloccati dalla censura. Alcuni di questi avranno la loro prima mondiale a Pesaro. Ad esempio «La patria dell'elettricità», un mediometraggio di Larisa Septik, tratto da un racconto di Platonov e girato una ventina di anni fa. «Una fonte per chi ha sete» di Jurij Ilenko e la «Barca di Ivan» di Mark Osepjan. Sono invece già visibili in Urss «Breve incontro» e «Lunghi addii» di Kira Muratova che sono rimasti fermi per circa venti anni. Da dieci anni era invece bloccato il secondo tentativo di Viktor Kroschin di Igor Sesukov. Novità sono quelle prove-

nienti dalla Georgia «Il volo dei passeri» di Babujan e «Stupen» di Aleksandr Rechivavili. La rassegna dedicata all'Urss, quindi, si muove sul doppio versante dei film vecchi (finalmente visibili) e di quelli nuovi. Ampia la presenza della filmografia cecoslovacca, rumena, ungherese, polacca, bulgara, della Rdt. Accanto alla rassegna vera e propria, nel corso della mostra ci saranno due iniziative: un omaggio a Mielès con sette programmi di film e la pubblicazione delle sue memorie e un «Tutto Rossellini» che comprende 45 titoli del grande regista italiano, alcuni dei quali inediti. Inoltre un convegno internazionale su Rossellini articolato in cinque seminari condotti da Gian Piero Brunetta («Roma città aperta»), Giorgio Tinazzi («Il neorealismo»), Gianni Rondolino («Gli anni della Bergman») e Edoardo Bruno («L'India» a «Il labirinto»), Ivano Cipriani («La televisione»).

RAI SPECIALE ELEZIONI

Le tre reti televisive, le reti radiofoniche e Televideo daranno in diretta i risultati continuamente aggiornati. Proiezioni, commenti, interviste e spettacolo.

RAI RADIO TELEVISIONE ITALIANA