



«La clemenza di Tito» diretta da Riccardo Muti inaugura il festival mozartiano di Salisburgo



Un'opera molto complessa che trae spunto da un testo «imperiale» di Pietro Metastasio

# Il sogno neoclassico di Mozart



Riccardo Muti ha diretto «La clemenza di Tito» al festival di Salisburgo

La clemenza di Tito di Mozart ha inaugurato mercoledì il Festival di Salisburgo: il nuovo allestimento, accolto da un successo senza riserve, ha il suo punto di forza nella direzione di Riccardo Muti e nella sua felice collaborazione con l'Orchestra Filarmonica di Vienna e con una compagnia di canto di buona omogeneità. Sicuramente, la parte meno interessante dello spettacolo riguarda la regia di Peter Brenner.

PAOLO PETAZZI

SALISBURGO. A lungo trascurata anche nella mozartiana Salisburgo, *La clemenza di Tito* ha inaugurato quest'anno il Festival in un nuovo allestimento affidato alla direzione di Riccardo Muti e alla regia di Peter Brenner: un segno anche questo della rinnovata fortuna dell'ultima opera italiana di Mozart. *La clemenza di Tito*, rappresentata a Praga per l'incoronazione di Leopoldo II il 6 settembre 1791 (pochissime settimane prima del *Flauto magico*) si basa su un fortunatissimo libretto di Metastasio (scritto per Carlo Vi di Asburgo nel 1734), profondamente rielaborato, anzi come scrisse Mozart, «ridotto a vera opera» da Caterino Mazzola. La rielaborazione era necessaria per adeguare il testo al gusto operistico di mezzo secolo dopo: le vecchie strutture metastasiane (con la semplice alternanza di recitativi e arie) sono aggiornate soprattutto riducendo il numero delle arie per far posto a duetti, terzetti e altri pezzi di insieme, con una ristrutturazione radicale e assai accurata, che conserva meticolosamente l'eleganza e del fascino del dettato metastasiano e che appare compiuta in stretta collaborazione con il musicista.

Anche per questo (ma esistono altre prove) gli studiosi mozartiani oggi rifiutano la inverosimile tradizione secondo cui l'opera sarebbe stata composta in pochi giorni. Si era soliti considerare *La clemenza di Tito* una affrettata opera occasionale perché pareva impossibile che l'autore del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro* recuperasse e facesse rielaborare un testo come quello metastasiano, concepito più di mezzo secolo prima, con personaggi privi della consistenza psicologica di quelli dei capolavori precedenti, con la celebrativa esaltazione dell'assolutismo illuminato nel 1791, a due anni dalla presa della Bastiglia. Doveva apparire inattuale l'immagine nobile e solitaria dell'imperatore Tito, che a tutto rigore, che perdonava anche il tradimento dell'amico più caro, Sesto, indotto a nefandezze a lui stesso ripugnanti dalla troppa tenerezza amorosa per Vitellia. Il mondo della *Clemenza di Tito* appartiene ad una dimensione aliena da ogni realismo e di ciò la musi-

ca sembra tenere conto, facendo del ritorno a Metastasio il vagheggiamento di un ideale utopico, irrimediabilmente remoto. Metastasio serve a Mozart per definire accenti rarefatti e sublimi, la cui marmorea compostezza, la cui stilizzata bellezza si velano a tratti di quel senso di dolorosa lontananza, di arcana malinconia che hanno le cose ultime del salisburghese. In una dimensione enigmatica, sospesa, nella assoluta perfezione formale di un linguaggio di rara concisione. A distanza di più di mezzo secolo la finta romanità di Metastasio sembra vista alla luce dell'ideale neoclassico della «nobile semplicità e tranquilla grandezza», e il suo messaggio sublime sembra vagheggiato con nostalgia pessimisticamente consapevole, in un'aura di sospesa, arcana mestizia, che può coesistere, tuttavia, con tensioni drammatiche di inquietante, demonica violenza, con accensioni intensissime, come quelle dei pezzi che concludono il primo atto.

L'interpretazione di Muti pone in luce con partecipazione intensi diversi aspetti della partitura: così ad esempio l'atmosfera di desolata tristezza che circonda il personaggio di Sesto riceve una definizione struggente, in perfetta collaborazione con l'intensa Delores Ziegler. I colori dell'orchestra mozartiana risuonano con levigata finezza, ma anche con un calore e una tenerezza affascinanti, e pagine come il sublime terzetto del secondo atto «Se un'aura mai ti senti» si collocano tra momenti culmi-



Una scena di «In punta di cuore» di Ugo Chiti

## Teatro. Novità di Ugo Chiti Giulietta tra zie e balie

AGGEO SAVIOLI

FIESOLE. In un'Italia nella quale esplodono di nuovo, e anche con violenza, i particolarismi regionali e provinciali, è confortante che, almeno nel campo del teatro, i dialetti si diano invece una mano. L'un l'altro. Nella rassegna settembrina di Benevento, riservata appunto alla scena vernacolare, avrà il suo spazio una piccola «personale» di Ugo Chiti, autore toscano, anzi fiorentino, dunque abbastanza remoto, a veder le cose in superficie, dalla lingua e dalla cultura («alta» o «bassa» che questa sia) dell'antico regno di Napoli.

Qui, a Fiesole, giocando in casa, Ugo Chiti ha ottenuto da un pubblico folto e attentissimo consensi senza riserva. Proponeva il suo lavoro inedito *In punta di cuore*, il cui sottotitolo suona «tragedia in commedia dedicata a Giulietta», e rimanda pertanto, senza perifrasi, al famosissimo testo di Shakespeare; che, del resto, ha le sue fonti nella novellistica rinascimentale del nostro paese. La vicenda dei due giovani, sventurati amanti è però rivissuta e ricreata nella cornice d'un grosso borgo o cittadina di queste parti, tra fine Ottocento e primo Novecento; personaggi e situazioni (diciamo di quelli più diversificati, o inventati, rispetto all'illustre modello) rinviano infatti, in più d'un caso, a un filone narrativo rintracciabile, «in zona», nello stesso periodo storico. Si guardi alle figure, delineate con tripido segno, dalle due zie di Giulietta (inesistenti in Shakespeare), almeno appena trentenni, che già si sentono vecchie, ma non fanno da non partecipare all'avventura passionale dell'adolescente nipotina; la cui fuga con Romeo esse, anzi, favoriscono, in accordo con la balia-governante (sullo sfondo rimangono per contro, o non compaiono, per nuclei, i profili dei genitori sia di Romeo, sia di Giulietta).

Nel clima d'una fida di villaggio che si trascina stancamente, tanto che sembrano essersene ormai perdute le ragioni prime, il risalto più inquietante (e decisivo nel far precipitare gli sviluppi del dramma) lo ha tuttavia quel Tebaldo, cugino di Giulietta,

che Chiti ripulsa originariamente, portandolo a grado a grado, dall'amore infelice per la fanciulla, all'odio verso il rivale, al furore omicida, trasferendolo infine in uno di quei «mostri», degli insieme di orrore e pietà, dei quali di quando in quando ci raccontano ancor oggi le cronache della provincia profonda.

In punta di cuore intreccia i modi d'una scrittura (o riscrittura) sofisticata, nutrita, come si accennava, di apporti letterari, con le cadenze della rappresentazione popolare, e si avvia addirittura con lo scorcio d'una festa di fine estate, ripresa da un patrimonio folclorico tuttora vivo. L'interesse antropologico, a vari livelli, è elemento costante nell'opera di Chiti, drammaturgo e animatore della compagnia Arca Azzurra. Qui, a momenti, esso tende a debordare. I vicini che le zie e la bella cercano di trarre, circa l'avvenire di Giulietta, dai fondi di caffè e poi dalle carte, si dilungano troppo, ad esempio, in rapporto all'economia di un'azione che, nel secondo tempo dello spettacolo (si va comunque, intervallo incluso, oltre le due ore), si vorrebbe più serrata, più incalzante. Ma, in tale linguaggio di ritmo, ha un ruolo, forse di un ruolo espressivo, alla sua maniera, la parlata toscana (o, per esser più precisi, chiantina), divagante di propria natura. Con quel lessico e quell'accento, ben coordinati dalla regia dello stesso Chiti, si destreggiano bravamente tutti gli attori. Fra di essi andranno citati, con Andrea Costagli e Maria Daddi che sono i protagonisti, l'ottimo Dimitri Frossali che è Tebaldo; Manola Coccheri, Lucia Socci, Patrizia Corti (zie e balie), Massimo Salviani, e Mercurio di buon peso, anche se ridotto alle dimensioni d'un buontempono paesano, esperto in «zingarata» (colla *Amici miei*), nella sostanza un fallito.

Del successo si è accennato all'inizio. Prova che anche le platee estive sono disponibili a qualcosa d'altro, di meno scontato, dei soliti e veneratissimi classici. E che con lo stesso Shakespeare ci si può prendere qualche libertà (lui, che se ne prendeva tante, di certo non si offende).

Il Bolscoi è in tournée in Italia. Parla il direttore, Juri Grigorovitch, da 25 anni al posto di comando

## Il tutù non ama la perestrojka

MARINELLA GUATTERINI

MILANO. Piccolo, nervoso, un volto affilato dai lineamenti aristocratici, Juri Grigorovitch sembra scomparire col suo giubbotto di cotone nella grande hall di un albergo milanese. Quattro settimane fa aveva visitato il Corpo di Ballo della Scala per il quale allestirà, nel febbraio prossimo, *Raimonda*, la sua versione «fedelissima all'originale», dice, del celebre classico del 1898 che il pubblico italiano potrà vedere il 2 agosto a Bologna nell'interpretazione «perfetta», sono sempre le sue parole, del Bolscoi. Intanto, il Bolscoi apre oggi a Venezia la sua tournée italiana che chiederà al Festival nazionale dell'Unità di Firenze il 18 e 19 agosto. Ma si tratta davvero della maggiore e più qualificata delle compagnie sovietiche?

«Non c'è ombra di dubbio», risponde quasi piccato Grigorovitch. «Da quando dirigo questa compagnia non ho mai notato, né avuto sentire che ci fosse un abbassamento di tono, un calo di qualità. Tanto è vero che l'anno scorso, al Concorso americano di Jackson, son stati premiati Andris Liepa e Nina Ananiashvili. E un mese fa è stato il tartaro Irek Muchamedov, che considero uno dei nostri maggiori solisti, ad essere premiato in Danimarca come miglior danzatore del momento. Il Bolscoi è ancora un numero uno. Non mi posso lamentare».

Eppure, la sua posizione come direttore del complesso non sembra, almeno agli osservatori esterni, troppo solida. Si è parlato di un referendum indetto dalle maestranze del suo teatro che vorrebbero un ricambio alla direzione del balletto. Non solo. Da tempo sia Maja Plietsakaja che Vladimir Vassiliev aspirano a prendere il suo posto. In più, lei oggi viene apertamente attaccato da giornali come «Komsomolskaja Pravda». Che cosa le viene rimproverato? Una cosa semplicissima, cre-

do. Il fatto che voglio dare spazio alle nuove generazioni e che desidero un totale ricambio della compagnia. Io credo molto nei giovani. Ma da noi ci sono vecchie «leve inattive» che vorrebbero continuamente danzare. Non è bastato il pensionamento - e tra i pensionati c'è persino mia moglie, Natalya Besmertnova, perché lo sono giusto - a placare le loro smanie. Ed è un vero peccato. Vladimir Vassiliev e Ekaterina Makimova, per esempio, si sono completamente dimenticati di quando erano giovani. Io stesso, nel 1964, cioè quando arrivai al Bolscoi, diedi loro tutte le chance per emergere.

Ciononostante è per lo meno strano che un direttore resti in carica per un tempo lungo ventisei anni. Lei non si sente stanco?

Stanco? Anzi, superattivo. Dirigo tre concorsi di danza internazionali, a Mosca, Helsinki e Varna. Sono professore al Conservatorio di Leningrado dove tengo lezioni ai futuri coreografi. Per di più continuo a creare balletti, anche se purtroppo l'attività burocratica e i problemi contingenti hanno impedito la messa in scena del mio ultimo balletto, il *Buffone* e l'inizio delle prove del *Maestro* e *Margherita* con la musica creata appositamente da Penderecki.

Inomma lei impeta allo scoglio creato attorno al suo nome, fuori e dentro la sua troupe?

In parte sì. Intendiamo, però, lo sono molto felice che il mio paese discuta e abbia iniziato a discutere di delicate questioni artistiche come la direzione di una compagnia di balletto. Ma non tutti quelli che polemizzano sono competenti. Per di più si scontrano troppe fazioni, ci sono troppi interessi personali. Così, un mare che sembrava diventato finalmente trasparente rischia di intorbidirsi: molti agitano la sabbia per nulla.

E lei cosa vorrebbe fare per migliorare la situazione o per convincere i suoi oppositori?

Ritengo, come ho già detto,

che in questa fase vanno protetti soprattutto i giovani. Si deve proseguire sulla strada del rinnovamento coreografico, del resto facilitato dal fatto che finalmente si sono aperte le frontiere. Noi, per esempio, abbiamo allestito un balletto di Roland Petit, *Cyano di Bergerac*, e continueremo ad offrire spazi agli stranieri. Ma tutto questo non deve e non può mutare la vera natura del Bolscoi.

E cioè?

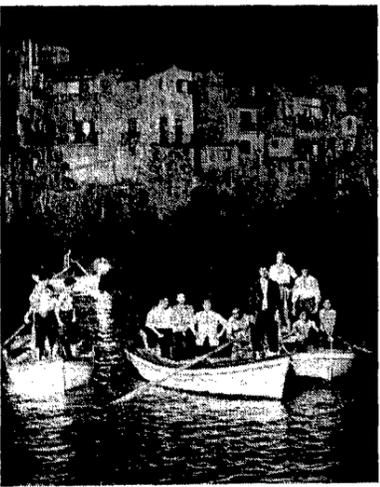
Essere e restare una grande troupe tradizionale. Che sa conservare e sviluppare le sue caratteristiche come l'espressività e la forza ginnica, tipiche dello stile moscovita, oltre che il repertorio per il quale è diventata famosa nel mondo.

Dunque, una compagnia che si basa sul repertorio dell'Ottocento e sulle sue coreografie, le uniche, del resto (sono brani da «Spartaco», «Leggenda d'amore», «L'età dell'eroe») a comparire anche in questa tournée italiana...



Juri Grigorovitch, direttore del Bolscoi

Non sono mai stato l'unico coreografo del Bolscoi. Mi vanto di aver dato molte chance anche ai giovani coreografi. Un trentenne, Andrei Petrov, ha per esempio già firmato quattro balletti per noi. E altre nuove coreografie, non mie, sono in via di allestimento. Si tratta comunque di opere adatte alla compagnia: il Bolscoi non è una troupe che può permettersi di fare esperimenti. Noi viaggiamo in tutto



Un'inquadratura di «Nuovo cinema Paradiso»

## Un Paradiso in Sicilia. Ma è solo un cinema

ROMA. A Palazzo Adriano, in provincia di Palermo, ci sono ragazzini di dodici anni che non hanno mai visto una sala cinematografica. Sanno tutto di televisione, dei suoi programmi e personaggi più noti, ma assolutamente niente di cinema. Tre mesi fa, in questa colonia greco-albanese dell'entroterra siciliano, si è installata una troupe cinematografica. I ragazzini hanno presentato e talvolta partecipato alle riprese (come comparse o generici) con entusiasmo: puntuali, curiosi, pronti a collaborare. Ma quando, un giorno, il regista ha pensato di proiettare in città un film e di invitare la cittadinanza (puntando sul grande richiamo spettacolare di E.T.) nessuno c'è andato. «La sala cinematografica è qualcosa di totalmente estraneo a questi ragazzi; un luogo che non appartiene alle loro abitudini, al loro quotidiano».

Giuseppe Tornatore parla con disincantato stupore. Lui il cinema, la sala, li ha amati da sempre. Ha soltanto trent'anni e non ha fatto in tempo a vivere l'epopea degli anni cinquanta e sessanta, «che ho però conosciuto attraverso i racconti di quelli più adulti di me», dice. La sua opera seconda (che segue il sottovalutato *Camorrista*) si intitola *Nuovo cinema Paradiso* ed è proprio la storia di una sala cinematografica. Un po' come *Splendor* che Ettore Scola sta girando in questi giorni; ma chi ha letto entrambi i copioni dice che i film non si assomigliano e in ogni caso, taglia corto Franco Cristaldi che del film di Tornatore è il produttore, «certe idee sono nell'aria. Si tratta solo di una coincidenza». Del cinema «Paradiso», una sala parrocchiale gestita da padre Adel-

lo (Leopoldo Trieste), è letteralmente innamorato il diciassettenne Salvatore (Marco Leonardi). L'altro suo amore è Elena (Agnese Nano). Quando entrambi, siamo negli anni cinquanta, lo tradiranno lui se ne andrà. Il film racconta questo doppio tradimento e la verifica che Salvatore (Jacques Perrin) avrà trent'anni dopo, rivedendo Elena (Brigitte Fossey) e il «Nuovo Cinema Paradiso» rilevato molti anni pri-

a Roma. Il titolo è *Nuovo cinema Paradiso*, ne è produttore Franco Cristaldi e conta su un cast italo-francese di tutto rispetto: Jacques Perrin e Brigitte Fossey, Philippe Noiret e Pupella Maggio, Leopoldo Trieste e Enzo Cannavale accanto a due giovanissimi poco più che esordienti.

DARIO FORMISANO

Ma, dopo un incendio, da un napoletano (Enzo Cannavale).

«Una storia che parla così esplicitamente di cinema avrebbe forse avuto la sua ambientazione naturale a Roma». Ma Tornatore ha pensato subito ad uno di quei paesi piccoli, dove il cinema per anni ha rappresentato l'unica evasione, l'occasione di aggregazione e di socialità. Il suo paese è immaginario, un mo-

strambi, fondamentali però al racconto. Il proiezionista Alfredo ad esempio (Philippe Noiret), un analista che parla soltanto attraverso i dialoghi del film e conosce a memoria le «sue» pellicole, si tratti di *Catene* o di *La terra trema* con la madre Maria (Pupella Maggio e, da giovane, Antonella Attili); il maniscalco che va al cinema soltanto per poter dormire in pace (Tano Cimarosa); l'attaccchino dei manifesti (Leo Gullotta); il matto del villaggio che apre e chiude la piazza del paese, ogni giorno, come fosse un negozio (Nicola Di Pinto).

Molti attori come si vede, italiani e francesi (essendo il film una coproduzione tra Cristaldi e Les Films Ariane, con la collaborazione di Raitre), tutti, almeno apparentemente, soddisfattissimi. Se Brigitte Fossey «ha accettato la parte non appena ho conosciuto personalmente Tornatore», Jacques Perrin, che nella vita è anche produttore e regista, saluta con entusiasmo «un film nato, come oggi accade sempre più raramente, da discussione e dal confronto fra un produttore ed un regista entrambi appassionati al proprio lavoro». Pupella Maggio il copione non lo ha letto nemmeno, solo i dialoghi che la riguardano, ma il regista le ispirava «fiducia, comunione di intenti». Ma avrebbe potuto una storia del genere nascere come serie destinata alla televisione anziché alle sale? «Non diciamo sciocchezze», è la pronta e corale risposta. Nessun diritto di replica per quei ragazzini siciliani che a domanda «che cos'è il cinema» rispondevo tranquillo: «Una televisione. Solo molto più grande».