

A Firenze, l'opera allestita da Ronconi e Pizzi

Walkirie in casa Wagner

Riproposto con alcune varianti il famoso spettacolo scaligero del 1974 - Il regista privilegia i temi dell'intimità, esaltando il carattere autobiografico del ciclo nibelungico - Un'impostazione che fa discutere - Ha diretto Zubin Mehta

Dal nostro inviato

FIRENZE — Dopo lo stupido Oro del Reno dello scorso anno, è giunta al Comunale fiorentino la Walkiria, seconda giornata dell'Anno wagneriano, realizzato da Ronconi e Pizzi. Molto attesa dal pubblico, se è lecito dirlo, dal sottoscritto, questa Walkiria ripropone con alcune varianti l'ormai famoso spettacolo che scandalizzò La Scala nel marzo del 1974. Trasferita a Firenze sei anni dopo, l'opera è stata accolta con vivo successo, coronata all'una di notte da lunghi ed intensi applausi.

Tutto bene, quindi. I critici che si permisero svariati riserve nella lontana serata scaligera, dovrebbero ora criticarsi. Non ho difficoltà a riconoscere che parecchie cose appaiono irritanti in passato, si rivelano ora giustificate. I tempi passano ed anche i critici maturano. E tuttavia non tutti i dubbi, per quanto mi riguarda, sono andati: continuo a trovarli almeno in parte, riduttiva una concezione registica che chiude tra le pareti di un salone alcune tra le situazioni più aperte e vaste del colossale ciclo. A Ronconi, s'intende, non mancano le buone ragioni.

All'interno del quattro giornate del ciclo nibelungico (cui Wagner lavorò per un terzo di secolo dal 1845 al 1876), il regista coglie le affinità ma anche le differenze. Nel prologo celeste e sotterraneo dell'Oro del Reno egli vedeva al lavoro le forze della natura: le ordine custodi del mito oro che dà al possessore il dominio sul mondo, i Nibelunghi che lo conquistano e lo forgiavano, gli dei capeggiati da Wotan che se ne impadroniscono e lo perdono a loro volta, allargando al mondo la maledizione del potere. Lo stupido ponte-anello lanciato da Ronconi e Pizzi come un arco baleno simboleggiava in modo incomparabile lo scontro fra cielo e terra.

Con la «Walkiria», la vicenda prosegue e cambia. Qui dominano gli uomini cui Wotan ha affidato il compito di riconquistare l'oro: compito che essi possono realizzare soltanto in piena libertà, sottraendosi alla volontà del dio. Alla forza delle leggi e dell'avidità di conquista si contrappongono perciò la potenza dell'amore che unisce i due gemelli Sigmund e Sieglinde e rende ribelle Brunilde, la walkiria alata, figlia anch'essa di Wotan ed esecutrice dei suoi voleri.

La rottura delle sacre leggi — si trasforma in un contrasto di passioni che travolgono i personaggi: Sigmund e Sieglinde in preda all'amore incestuoso, Brunilde e lo stesso Wotan che, investiti dalla violenza dei sentimenti umani, si spogliano degli attributi sovrumani.

Ronconi ha quindi un'ottima ragione nel privilegiare i temi dell'intimità. Al posto della costruzione aperta dello stupido ponte appaiono le stanze in cui il quartetto amante combatte la battaglia del cuore. E queste stanze sono, in realtà, quelle della dimora dello stesso Wagner dove il musicista si identifica con i suoi personaggi. Questa è la seconda buona ragione di Ronconi: l'esaltazione del carattere autobiografico del ciclo nibelungico. Wagner, secondo una teoria ben nota, protetta se stesso nelle proprie creature: Wotan, il Padre-Dio, Sigmund, l'amoroso eroe, la stessa walkiria che realizza, tra i credenti, la volontà divina; lo sconosciuto drammatico, a ben vedere, ripete sublimato quello di Wagner con se stesso e con le donne della propria vita: Minna, Matilde, Cosima, la moglie, l'amante ideale, la custode della casa, e via dicendo.

Perché non sono arbitrari (e sottile) i vari «atti» di un'ambiguità di uno splendore stile impero nella casa degli Dei, in cui la tragedia ha luogo, al pari dei costumi teatrali in cui si mescola un fasto Ottocento e il guardato roba di Eleonora Duse. Accento prezioso, quest'ultima, la sognosa decadenza in cui Wagner ama avvolgere se stesso e l'arte.

Queste sono le tre buone ragioni di Ronconi e Pizzi che essi chiariscono ulteriormente nell'esecuzione fiorentina spiegando il primo atto di tale opera con i simboli che dell'edizione scaligera (anche gli artisti maturano) e accentuando il gioco personale dei personaggi.

Ronconi. Abbiamo sempre riconosciuto il maestro nel chiarire quanto esiste all'interno dell'opera d'arte: il particolare, la psicologia, le corrispondenze psicologiche e storiche. Ma in questa esaltazione dei sentimenti privati rischia di sfuggire un aspetto fondamentale di Wagner musicista, la dimensio-



La «Walkiria» al Comunale fiorentino

ne smisurata delle passioni umane. C'è che in gioco (lo vedremo poi nel Sigfrido e nel Crepuscolo) non sono soltanto le sorti degli eroi, ma i destini del mondo. Wotan non scatenò le fiamme dell'universo per proteggere la virtù della figlia ribelle: l'immane torrente della musica — uno dei momenti massimi del gigantismo sinfonico wagneriano — non lascia dubbi: le passioni hanno una dimensione cosmica e lo scontro è ancora tra la terra e il cielo.

Nel dramma musicale, in-

sonna, la morte di Sigmund non avviene nel salotto buono, il colle delle walkirie non si riduce ad un geniale museo di immagini neoclassiche e di macchine teatrali; l'incantesimo del fuoco non si limita al riflesso luminoso su un angolo di tenda. Intendiamo: Ronconi fa bene a cancellare il vetusto ciarpane ottocentesco, e la sua maniera, sorretta da una inesaurita fantasia, raggiunge momenti visivamente stupendi. Ma è pur sempre una maniera, un po' stretta per un fatto musicale di dimensioni universali.

Chiedo s'usa al lettore di aver insistito tanto sull'elemento visivo. Ma, in effetti, è questa la parte di gran lunga più interessante di una serata che, nella realizzazione musicale, non si stacca dalla buona media che i tempi consentono. Viviamo in momenti di scarsità internazionale di cantanti wagneriani e il Comunale offre, in sostanza, quel che può: un Sigmund gradevole ma non eroico (Wolfgang Neumann); una Sieglinde (Marita Napier) che ha i suoi momenti più belli nella dolcezza appassionata; una Brunilde di classe, ma talora affaticata dalla lunga attività (Gwineth Jones); un Wotan drammatico (Sigmund Nimsgern) senza quella pievezza che ci si attende dal personaggio. E ancora: Bengt Rundgren, imponente Hunding; Carol Wyatt incisiva Ericka; e un buon coro delle walkirie.

Sul podio è riapparso Zubin Mehta, direttore di grande statura che tende a privilegiare la preziosità della scrittura wagneriana, dando all'ensemble un movimento più nervoso che grandioso. Tentativo, s'intende, delle possibilità dell'orchestra che regge assai bene lo sforzo, ma che raggiungerà una completa precisione nelle successive repliche. Nel complesso, uno spettacolo di livello pregevole che il pubblico, come abbiamo dettato, ha giustamente apprezzato e applaudito.

Rubens Tedeschi

Al Teatro dell'Opera di Roma

La grande Marilyn canta un'epoca dai mille simboli

Inconsueta proposta di Lorenzo Ferrero



Federico Troiani ed Emilia Ravaglia provano «Marilyn»

ROMA — Il Teatro dell'Opera è sottoposto a una prova, ancora in palcoscenico, un sotto e un sopra: c'è Marilyn Monroe che continua a furorciagare, si prende le rivincite, continua a far notizia e diventa persino protagonista di un'opera a lei intitolata.

Con un piccolo slittamento — doveva rappresentarsi ieri — andrà in scena domani sera — ed è una «prima» assoluta — Marilyn-Scene nel cui lavoro di teatro in musica, di teatro con musica, fa intervenire nello spettacolo soprattutto attori. C'è anche un cantautore, Federico Troiani, che interpreta nell'opera la figura del poeta Allen Ginsberg.

A cantare sono soltanto in tre: Emilia Ravaglia che rievoca la figura di Marilyn; Mario Basola (il protagonista dei Diavoli di Loudun) nei panni del generale McArthur; Robert Duménil che interpreta la figura di Wilhelm Reich, lo psicanalista austriaco, perseguitato dal nazismo e poi anche in America dove morì rinchiuso in un penitenziario.

La prova ricomincia: Gelmetti, con le battute, e c'è tacca con quattro prima di Domodossola. In partitura, le battute si raggruppano secondo le lettere dell'alfabeto. E quindi la musica riprende quattro battute prima della lettera D. D. come Domodossola.

La regia è di Francesca Siciliani Marilyn è un'opera che si direbbe fatta per lei, capace di dipanare le invase più imbrogliate. Pensiamo al Boribolla di Camillo Formigoni, qualche tempo fa, nello stesso Teatro dell'Opera. Il palcoscenico è stato diviso, orizzontalmente, in due sezioni. Sotto, tra specchi, l'immagine di Marilyn, si svolge la vicenda dell'attrice, come se l'occhio fosse appoggiato a una scatola magica, si spalancano i fatti della storia. Una soluzione difficile, alla quale il Teatro sta dando impegno e generosità partecipativa.

Poi scappa, Lorenzo Ferrero (e giovanissimo, le prove dell'opera sono intense, i problemi infiniti, ma nulla sembra turbato), per chiedere qualcosa che serve ancora in palcoscenico — un circuito televisivo — per collegare il

gesto del direttore d'orchestra al movimento scenico. Il direttore è Gianluigi Gelmetti, un protagonista di «prime» importanti, che intanto dialoga con l'orchestra: stabilisce le intese per dati giusti, tutti insieme, certi «fendenti» di suono. La partitura è fitta, ed è essa stessa teatro, come dice Gelmetti: Scatta dal suono il gesto scenico, il teatro, e non per nulla Ferrero (invece che opera, preferisce definire Marilyn un lavoro di teatro in musica, di teatro con musica), fa intervenire nello spettacolo soprattutto attori. C'è anche un cantautore, Federico Troiani, che interpreta nell'opera la figura del poeta Allen Ginsberg.

Erasmus Valente

«Il maestro e Margherita» in scena al Teatro Alberico di Roma



Ponzio Pilato tra bene e male

Il romanzo di Bulgakov trascritto da Roberto Cimetta. Alcuni filmati di Ricki Tognazzi. Il rapporto tra realtà e favola. La buona prova degli interpreti.

ROMA — «...Che cosa vuol dire? Sono una parte di quella forza che desidera eternamente il male e compie eternamente il bene». Quest'affermazione del Faust di Goethe, Michail Bulgakov ha voluto premettere al suo più famoso e discusso romanzo: Il Maestro e Margherita. All'interno di una complessa storia d'amore, quasi come in un romanzo, nel romanzo, l'autore sovietico, morto nel 1940, ha voluto esplorare le relazioni che esistono tra il bene ed il male, nell'essere umano precisamente nell'uomo Ponzio Pilato tra Jeshua Hanozri, Gesù lo straniero, e Woland, Satana.

Roberto Cimetta, nella sua riduzione teatrale dell'opera di Bulgakov, presentata in questi giorni dal gruppo «Il Guasco» all'Alberico, ha voluto privilegiare, sulla vicenda amorosa, proprio il minuscolo studio delle relazioni che legano il bene al male, il

positivo al negativo. Anziché la questione particolare e privata, dunque, viene rappresentata quella generale e «pubblica».

Stordito da un incontro con Satana, che saprà predire la reale e vicina morte dell'amico Berliz, il poeta Berdomyjs finisce in manicomio. Qui conosce un Maestro, autore di un bersagliato e sfortunato romanzo sulla vicenda umana di Ponzio Pilato, e dalle sue teorie viene presto affascinato, tanto che quando il Maestro, insieme con la sua amante Margherita, partirà mediante l'aiuto di Satana, per un viaggio verso l'immortalità, egli si nominerà persecutore degli studi intrapresi da quello.

Sulla scena dell'Alberico, come nel testo narrativo, la vicenda si sviluppa su un doppio piano: da una parte gli amanti, rappresentati teatralmente, dall'altra i due poli opposti della vita umana, e

sprezzi da un insieme di filmati che sviluppano l'intreccio del romanzo del Maestro. Estremamente onirico il primo, in bilico tra il surreale e il realistico i secondi. Il Maestro e la sua amante Margherita si muovono tra streghe, maghi e visionari; Pilato e Jeshua dialogano in mezzo al cemento e alle automobili. Sul fondo, in entrambi i casi troneggiano alcuni dipinti di Marc Chagall, che meglio di altri simboleggiano il rapporto tra realtà e favola.

La scelta testuale di Roberto Cimetta, insomma, appare estremamente appropriata, e la progettazione registica, dello stesso Cimetta, sa adeguarsi con giusta precisione all'indirizzo globale dell'operazione.

Con felice scorrevolezza lo spettacolo si svolge per circa un'ora e venti, senza che mai sia troppo drastica la frattura tra azione teatrale e azione cinematografica. Gli

ottimi filmati di Ricki Tognazzi, con Antonio Obino pregevole protagonista nelle vesti di Pilato, nella sobria e sottile poetica del bianco e nero, si pongono anzi come indispensabile compendio di una messinscena che sfrutta appieno l'intera scala cromatica, pure culminando, giustamente, nella supremazia del bianco, somma di tutti i colori.

Le scene determinate in una appropriata cornice di vetri sono di Liana Di Tullio, che ha disegnato anche i costumi, gli interpreti, tutti particolarmente capaci, sono Mariangela Colonna, Ario Mariani, Grazia Ghetti, Maffeo Pantaleoni, Alba Bartoli e Nando Senesi.

Nicola Fano

Nella foto: Una scena del «Maestro e Margherita» di Roberto Cimetta

Il pianista democratico Estrella si rifugia in Francia

PARIGI — Il pianista argentino Miguel Angel Estrella ha chiesto asilo politico alle autorità francesi dopo essere giunto a Parigi, proveniente dall'Uruguay. In questo paese, Estrella è stato imprigionato per due anni e mezzo ed infine espulso; l'accusa era di aver incontrato un amico accusato d'esser membro di una organizzazione argentina definita «sovversiva».

Estrella ha ringraziato pubblicamente a Parigi tutti coloro che hanno consentito, tramite sforzi di vario tipo, che l'Uruguay lo liberasse.

La Lulù di Pabst integrale a Parigi

PARIGI — È uscita a Parigi la versione integrale del film Lulù di Georg Wilhelm Pabst, simbolo della Berlino degli anni Venti. Quando venne realizzato, nel 1929, il film non piacque alla censura dell'epoca e fu necessario cambiare il finale e diverse circostanze dell'azione. Ora, grazie a un paziente lavoro di ricerca nelle cineteche tedesca, francese, inglese e svizzera, il pubblico sarà in grado di ammirare l'opera integrale, di una sorprendente bellezza plastica, che già mezzo secolo fa andava contro tutti i tabù.

Nuova Citroën GSA.



Più di prima.

Di bene in meglio, ecco dalla GS la nuova GSA, un'auto che riprende e migliora uno dei più rivoluzionari concetti automobilistici degli ultimi dieci anni.

La linea della nuova GSA oggi è ancora più filante e aerodinamica; e il nuovo motore da 1300 cc. le consente di raggiungere i 160 Km/h e percorrere il chilometro da fermo in 36".

La quinta marcia rende ancora più economici i costi di esercizio di quest'auto che a 120 Km/h consuma solo 8,9 litri x 100 Km. Tutti i comandi nella nuova GSA sono centralizzati: raccolti nei due satelliti ai lati del volante evitano qualsiasi distrazione dalla guida.

Un quadro controllo indica costantemente lo stato delle diverse parti meccaniche della vettura.

La quinta porta posteriore facilita l'accesso al bagagliaio che da 435 dmc. passa a ben 1400 dmc. con il sedile posteriore abbassato. Silenziosità e confort, tradizionali caratteristiche Citroën, nella nuova GSA si sono ulteriormente evolute.

Le famose sospensioni idropneumatiche, che hanno rivoluzionato il concetto stesso di tenuta di strada, sono state adeguate alla maggiorata potenza del motore, e completano l'eccezionalità di questa nuova Citroën.

Nuova, 1300cc., 5 marce, 5 porte.