

Trionfo alla Scala per «Il Conte Ory» Nel libretto di Eugène Scribe uno dei lavori giovanili di Rossini la satira contro lo spirito bellico Le imprese di un nobile e del paggio Applausi agli interpreti impeccabili per conquistare il cuore di una dama diretti da Bruno Campanella

Amore all'ombra delle Crociate

Lo scintillante *Il Conte Ory*, nell'edizione ereditata da Pesaro a Venezia, ha entusiasmato il pubblico della Scala. Infallibile la trama musicale ed eccellenti gli interpreti. Gli applausi più vibranti sono toccati a Mariella Devia, una Contessa di impeccabile nitore, e Cecilia Bartoli nei panni del furbo Isolier e al tenore William Matteuzzi, impegnato in acrobatiche prodezze.

RUBENS TEDESCHI

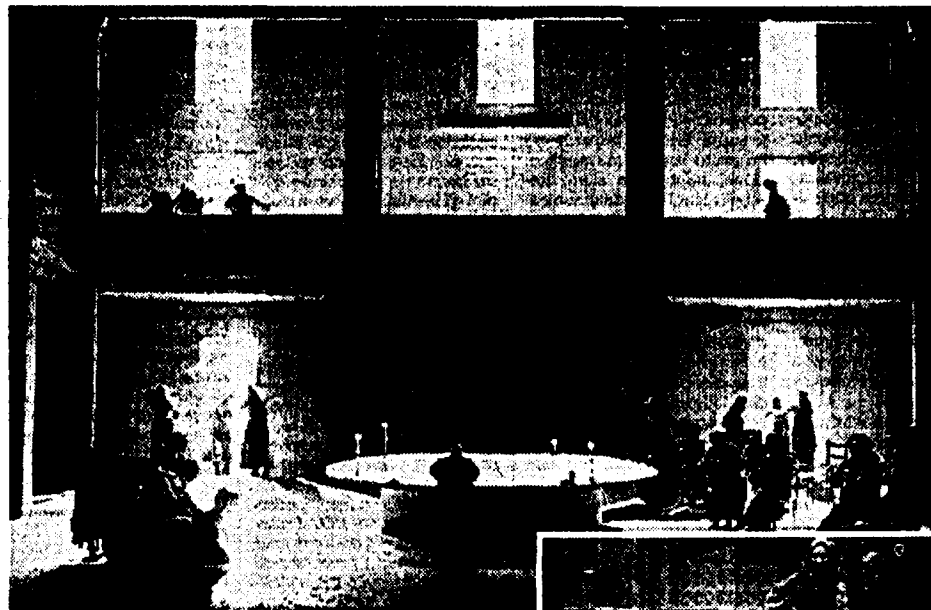
MILANO. Esagero magari, assieme al pubblico scagliero che si sbaccia ad applaudire, ma *Il Conte Ory* mi sembra la più gustosa fra le trentanove opere di Rossini. D'accordo: *I barbiere* è più geniale, *La Donna del Lago* e *Guglielmo Tell* aprono nuove strade alla musica romantica, la *Semiramide* è il culmine insuperabile dell'opera seria. Ma la brillantezza, l'arguzia, l'ambiguità del *Conte Ory* sono uniche. D'altronde, se vogliamo restare con i piedi nella storia, anche questa opera, scritta a Parigi nel 1828, un anno prima del *Tell*, annuncia un'epoca nuova: quella della satira in musica, destinata a trionfare, una trentina d'anni dopo, con Offenbach.

La parodia, la caricatura avevano, s'intende, illustri precedenti. Ma nessuno tanto pungente e attuale. Occorre un genio come Rossini, capace di rinnovarsi restituendo se stesso, per assorbire con tanta finezza lo spirito francesco, aprendo una strada su cui i francesi stessi marciarono fino al termine del secolo.

In questa direzione si muove per primo il libretto di Eugène Scribe, energeticamente ritoccato dallo stesso Rossini. Siamo attorno al Mil-

leduecento, all'epoca delle crociate, ma senza mistici rapimenti. Al contrario, mentre i martiri purgano la Terra Santa dal sangue saraceno, le mogli vengono insidiate dal sacrilego Conte Ory e dal suo paggio Isolier. Tra le bellezze rimaste al castello di Formoutiers, i due concupiscono la casta Contessa che ha fatto voto di virtù sino a quando il fratellino non torni dalla crociata. Il santo proponimento non disarma il Conte che, per raggiungere la bella, si traveste da anacoreta. Smascherato, torna alla carica, camuffato questa volta da donna. Quando però riesce a intrufolarsi nella stanza della dama, si trova ad abbracciare il paggio che, dal canto suo, confonde la Contessa. La situazione è risolta dal ritorno dei guerrieri che, liberando la signora dal voto, confermano la vittoria dell'imberbe innamorato.

Siamo, come si vede, in un gioco di equivoci risalenti alle classiche farse della giovinezza rossiniana. Ma con parecchio sale in più. Nel gioco dei travestimenti entra la satira contro la nuova voga dei soggetti romantici. La crociata - posta in scena da Meyerbeer quattro anni prima - diventa il pretesto per un'indovolata successione di canzo-

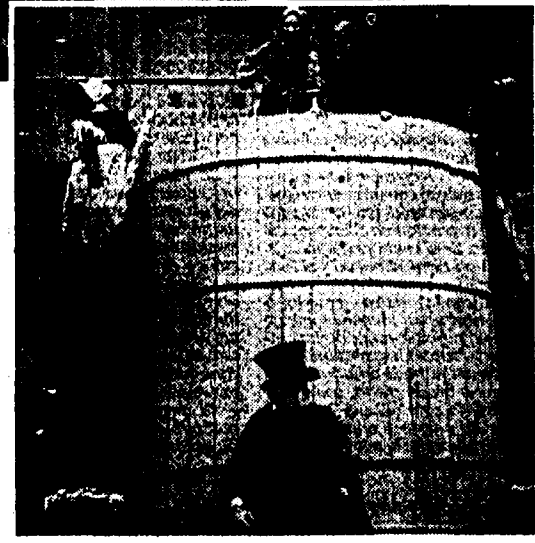


Qui accanto, l'allestimento di «Il Conte Ory» in scena a Milano. In basso Claudio Desderi in un momento dello spettacolo

ni, di danze, di marce ridicole e marziali. La dissacrazione dello spirito bellico si accoppia a quella del bigottismo e della falsità smascherata del terzetto finale: qui, tra il Conte che abbraccia il paggio credendo di stringere la Contessa e il paggio che ne approfitta per stringere a sé l'amata, l'equivoco trionfa. È la parodia anticipata dell'enfasi melodrammatica che andava corrompendo il classico equilibrio caro a Rossini. Ma, nel medesimo tempo, è la visione ironica e distaccata di quell'equilibrio che Rossini per primo aveva intaccato. Vissuto tra la Rivoluzione e

la Restaurazione, terrorizzato dalle scellerataggini perpetrate in nome del progresso, il pesarese si difende con lo scherzo tagliente. Stando di tutto, compreso se stesso, fa ridere anche noi, eredi di vizi immutati: l'ipocrisia, il fanatico bigotto e, per concludere, l'abilità di spedire i minchioni alla crociata per occuparne i letti. Come fa il paggio Isolier, dimostrando più furbo del furbo maestro, e come fanno i nostri governanti, inutilmente colti con le mani nel sacco.

La morale, come si vede, è sempre attuale, rinverdisca dalla prodigiosa invenzione di Rossini che, smontando col riso la seriosità dei guai in



arrivo, non ci concede un attimo di sosta. Il meccanismo dello spettacolo, nato cinque anni or sono a Pesaro e poi ripreso a Venezia, serve perfettamente allo scopo. Per la verità l'allestimento di Pier Luigi Pizzi, ambientato in un clima ottocentesco, attenua la satira antiromantica, ma in compenso la regia (ripresa da Ugo Tessitore) accentua il clima buffonesco e offebacchiano, seguendo il ritmo inδιavolato della musica.

È questa ad avere la meglio, anche se, grazie alla pronuncia del testo francese, non si capisce una parola. Non staremo a lamentarci eccessivamente, visto che i cantanti sono fin troppo impegnati a superare le terribili difficoltà imposte dal belcantismo del pesarese. Qui la palma tocca a Marcelia Devia che prodiga, nei panni della Contessa, tesori di voce, di sensibilità e di tecnica. È assolutamente perfetta: limpida, soave, con una punta di arguzia e di malinconia incantevoli. Accanto a lei Cecilia Bartoli è un eccellente Isolier, con tutto lo spirito e la puntualità della parte. William Matteuzzi resta l'insostituibile Conte Ory, un po' danneggiato dall'eccessiva spaziosità della Scala, ma capace di superare tutte le vertiginose difficoltà del suo ruolo. Pietro Spagnoli (ottimo Pretore), Claudio Desderi, Ewa Podlies completa, con Mariella Laureza e Ernesto Gavazzi, la pregevole compagnia. Tutti, assieme all'orchestra e al coro, guidati con leggerezza e vivacità da Bruno Campanella, rossiniano impeccabile. E tutti accolti con tonanti ovazioni dal pubblico foltoissimo.

Arrivano i Litfiba Il rock del '91 è tutto italiano

ROBERTO GIALLO

MILANO. Forse è un segno, forse soltanto un caso. Fatto sta: la prima vera uscita in concerto del rock in questo 1991 è targata Italia e dimostra, se ancora ce n'era bisogno, che tutte le lacrime versate su una presunta latitanza del rock nostrano dal panorama musicale sono versate invano. Ecco allora che Piero Pelù e Chigo Renzulli, i due Litfiba originari, con l'aggiunta degli altri musicisti del palazzetto milanese al Palatrussardi (oltre 8.000 spettatori) e confermato di avere, insieme a belle idee ben sviluppate in chiave rock, anche un seguito fedele, capace di seguire in coro le evoluzioni di Pelù, di riconoscere le canzoni dalle primissime battute, di sporsare in pieno, mani gambe e cervello, la linea melodico-aggressiva del gruppo.

Dieci anni e più di storia, del resto, danno alla formazione fiorentina un'identità sicura, una ricetta musicale che è diventata con il tempo duttile ma anche inconfondibile, una specie di firma vocale che la voce di Piero (e il suo incessante agitarsi sul palco) pone sotto ogni sfumatura. La chiave è senza dubbio il ritmo, modificatosi già nell'album precedente (*Pirata*), verso orizzonti latini. In più, a sostenere la tensione musicale e l'impatto scenico, ci sono i testi, scritti nel linguaggio diretto che la platea del Litfiba, giovanissimi ma non solo, apprezza.

Il concerto si apre con *Tex* e prosegue, già toccando buoni livelli di tensione, con *Proibito*, uno dei brani trainanti dell'ultimo disco. E Pelù, sempre seguito in corsa sfrenata dalla chitarra di Renzulli, affronta temi che la cultura giovanile conosce bene, al contrario di quella adulta, capace di muoversi soltanto per divieti. Il saluto a Gianni Rivera e a Rosa Russo Jervolino (il riferimento alla legge sulla droga è più che trasparente) introduce la canzone, che mette a fuoco i due estremi del problema: la voglia di repressione dell'«Statomamma da una parte, la trappola idiota delle droghe pesanti dall'altra. Del resto non è un tasto nuovo per i Litfiba quello delle piccole grandi libertà individuali, gesti di aperta insolenza per controlli e sottomissioni che si sentono anche in *Apapozia*, il cui ritornello urtato («rispetta le mie idee») viene scandito senza sosta dalla platea del palazzetto milanese. Accanto ai temi insoliti, sembra di intravedere una consolidata matassa compositiva: i vecchi fans del Litfiba rimpiangono forse l'incendere tenebroso della musica del gruppo, vagliano con occhio attento differenze ed evoluzioni. Ma porta freschezza il nuovo approccio a rock, evidente soprattutto nella ponderosa sezione ritmica (Candelo Cabeza alle percussioni, Roberto Terzani al basso e Daniele Trabusti alla batteria).

Aumentano l'intensità del concerto tanto l'esecuzione di vecchie canzoni del gruppo quanto i frequenti monologhi di Pelù, che irride spesso e volentieri, magari con qualche spruzzo di retorica ribellista, i giochi di guerra comuni del potere, le piccole angosce di tutti i giorni.

Si continua così, passando per *El Diablo*, *Cuore di petro*, *Resisti*. E arrivando, vero clou espressivo del concerto, a *Eroi nel vento*, un classico del gruppo, eseguito in duetto da Pelù e Renzulli, voce a briglia sciolta e una chitarra sporca e cattiva a ricamarci sopra. Poi, *Cangaceiro* e *Tequila*, omaggi dovuti al ballo e al corpo. Applausi a valanga e ulteriore conferma che il rock italiano ha ormai in mano una carta importante da giocare. Il giro continua ora fino all'inizio di febbraio, passando anche per Roma (il 19 gennaio) e chiudendo (1 febbraio) davanti al pubblico fiorentino.

A Firenze il capolavoro di Richard Strauss messo in scena in forma ridotta

Salome, l'opera diventa un concerto

Sotto la bacchetta di Yuri Simonov, *Salome* di Richard Strauss, data in forma di concerto, apre la stagione lirica fiorentina 1991. Tagli spietati dei contributi finanziari dello Stato, inagibilità e inadeguatezza delle sedi teatrali: questi i motivi di una stagione piccola piccola. In febbraio e marzo *Sonnambula* e l'accoppiata di *Cavalleria rusticana* con *La jara* di Casella, direttore Giannandrea Gavazzeni.

ELISABETTA TORSELLI

FIRENZE. Il Teatro Comunale chiuso per inagibilità, i contributi finanziari dello Stato tagliati all'osso: questi i motivi che hanno fatto sì che sabato scorso si aprisse al Teatro Verdi una delle stagioni liriche più modeste che la storia dell'Orchestra che il Maggio Musicale fiorentino ricordi, con la *Salome* di Richard Strauss data in forma di concerto, perché il Verdi non ha una buca sufficiente ad ospitare la grande orchestra straussiana. Al Teatro Comunale di corso Italia, infatti, diverse cose sono fuori norma, a cominciare dall'impianto elettrico per finire con la dispersione di fibre di amianto cancerogene dagli impianti tecnici. Solci per oscurare i testi: il sindaco di Firenze Giorgio Morassut, che è anche presidente del consiglio d'amministrazione dell'Ente autonomo Teatro Comunale, caldeggia ovviamente la soluzione della bonifica e recupero dello stabile di corso Italia; per cui è lecito aspettarsi un periodo di quelli politico-sanitari a colpi di perizie e controperizie in crociera, visto che sull'effettiva pericolosità dell'amianto il parere sono contrastanti.

E così, intanto, la *Salome* è

stata data al Verdi in forma di concerto, mentre in regolare forma scenica saranno dati i due prossimi titoli in febbraio e marzo: *La Sonnambula* e l'abbinata *Cavalleria rusticana* più *La jara* di Alfredo Casella, affidati alla bacchetta di Giannandrea Gavazzeni. Se si eccettua la solita infrazione di balletti per gonfiare il bordo (tra l'altro, la ripresa del *Cappotto* da Gogol con Rudolf Nureyev), è tutto: ed è molto poco, ma evidentemente la Firenze della lirica, a differenza di Milano e di Roma, non ha santi in paradiso.

È questa *Salome* fiorentina? Risentita delle ambiguità interpretative che possono nascere da un lavoro bello quanto si vuole, ma storicamente anfibio. In fondo, quando Strauss componeva *Salome*, dov'erano i precedenti musicali attendibili in materia di giovanette proclivi all'eros assassino e necrofili? Per un uomo ancora così saldamente radicato in una concezione teatrale ottocentesca com'è lo Strauss di *Salome*, temi simili sembrano rimanere in quella zona d'ombra psicoanalitica che prima

della cultura del XX secolo solo i grandissimi mitologi riuscivano a «bucare». Per ora Strauss funzionalizza immancabilmente a melodia inebriante - e dunque, altrettanto immancabilmente, assolve - la passione amorosa anche più perversa e funesta, e non sembra capire tanto bene che razza di inquietante amesse psicologico ha per le mani. La stessa categoria di decadentismo gli diventa un guardaroba di cose da guardare e toccare con l'occhio, come nella descrizione del gioielli di Eròde, tutta bagliori e brillii strumentali, che proviene direttamente dallo scricchiolio del *Floressas des Esclintes* di A. Rebours di Huyssmans, vulgata del decadentismo europeo a cui guardava Oscar Wilde con la sua *Salome* ripercorsa poi da Strauss. L'opera, insomma, rimane in un punto talmente imprecisato di un arco operistico ideale, tra esotismo, estetismo e psicoanalisi, che diverse letture possono esserne fatte, da quella modernista a quella, alla von Karajan, risolta in chiave di mollezze e preziosismi strumentali.

Certo, Yuri Simonov interviene sulla partitura con qualche oncia di troppo vigore e di enfasi - pensiamo alla *Danza del Sette Veli* - come se stesse concertando un bel quadro orientale alla Rimski-Korsakov e ha comunque portato in fondo il tutto con l'efficienza di un tantino *leitmotiv* del buon conoscitore. Anche Janis Martin è un'esperta del ruolo del titolo, e tuttavia non sembrava del tutto a suo agio negli stupori e nella pseudo-innocenza di una *Sakome* lirica e bambina, a causa di una vocalità un po' appuntata soprattutto negli acuti da soprano quasi drammatico sotto sforzo. Per il resto, è intelligente e corretta. Ottimo nel suo ruolo di Kniut Skram e sicuro Narnboth di Barry Busse, come tutti i comprimari. Ma i veri colpi d'ala interpretativi venivano da Eròde e Eròde: la sempre stupenda Brigitte Fassbender e Ragnar Ulflug, inventore di gesti e inflessioni da satrapo schizofrenico e merognellante come in un kolossal del cinema muto. Successo caloroso e repliche il 15, 17, 20, 23 gennaio.

Al teatro Verdi di Milano lo spettacolo della compagnia del Buratto

Minestra, uova e un po' di «Paneblu»

MARINELLA QUATTERINI

MILANO. *Paneblu* è il titolo del nuovo spettacolo allestito dal Buratto di Milano dal Teatro del Buratto. Per chi, come noi, non ha seguito l'iter creativo di questa compagnia di animazione, *Paneblu* appare come una deliziosa collezione di citazioni: dal Teatro di Praga ai Mummenschanz, passando attraverso l'evocazione di immagini note dell'arte visiva che gli animatori del Buratto guidano dentro uno spazio necessariamente nudo e nero.

La pièce si discioglie sopra una grande scatola di minestra, tipico segno visivo della Pop Art americana, che una gigantesca chiave si impegna per l'appuntato ad aprire. Da qui in poi si rincorrono uova con la

bocca da cui fuoriescono strisce di lycra che debitamente allungate prendono la forma di pupazzi fuori taglia. La stoffa tirata al limite della sua sopportazione rivela, più avanti, la sagoma dell'uomo che la manipola. Ritornano alla mente degli appassionati di danza certe figure enigmatiche che il coreografo Arwin Nikolais faceva danzare sulla musica.

Anche *Paneblu*, come le coreografie di quella fondamentale esperienza della danza americana anni Cinquanta, non si basa su di un racconto preciso, non svela l'anima dei suoi protagonisti. Le forme, gli oggetti, appaiono e scompaiono, si trasformano, talvolta in allegria, gioccherellando sulle

sostenuta da una colonna sonora (di Carlo Cludio Capelli, già collaboratore di Gaber) che non si interrompe mai.

Siamo abituati, nella danza del già citato Nikolais, a scoppiettanti rumori elettronici, e nel gioco trasformativo del Mummenschanz, al silenzio assoluto. Il Teatro del Buratto ha scelto invece una colonna sonora significativa: le forme ridono o incutono tensione proprio perché la musica dà loro un inconsapevole supporto drammatico. Inoltre, tutto ciò che si crea e si distrugge davanti ai nostri occhi dichiara sin dall'inizio la sua provenienza. L'accorgimento salva lo spettacolo da eventuali critiche sull'opportunità di percorrere strade già battute. Tra le luci, callibratissime, si mettono

in mostra tante bocche rosse, ancora in stile Pop Art, e un omino con testa e pallone rimbombante alle incongruenze di Magritte. Ecco alcune tra le parti più riuscite di un collage che scrupolosamente riasuma, e a suo modo reinventa, quanto è già stato inventato. Ne gioiranno i bambini, a cui questo spettacolo è in parte rivolto, e i grandi che non si preoccupano di storizzare il teatro. Tanto più che lo spettacolo, coordinato da Stefano Monti e allestito dall'intera compagnia milanese, è inappuntabile sul piano della resa. Peccato che non si possa vedere ciò che sta dietro le forme che ci vengono presentate: si suppone che il lavoro degli animatori nel buio assoluto sia teatro dentro il teatro.

IL PREZZO DELLA LIBERTÀ

'91 L'Unità	
TARIFE ABBONAMENTO '91	
	ANNUO 6 MESI 3 MESI 2 MESI 1 MESE
7 NUMERI	295.000 150.000 77.000 51.000 26.000
6 NUMERI	260.000 132.000 67.000 46.000 23.000
5 NUMERI	225.000 114.000 57.000
4 NUMERI	185.000 93.000
3 NUMERI	140.000 71.000
2 NUMERI	98.000 49.000
1 NUMERO	48.000 25.000
SOLO DOMENICA	35.000 35.000
TARIFE SOSTENITORE L. 1.200.000 - L. 600.000	
TARIFE BLOCCATE PER CHI SI ABBONA ENTRO IL 15 GENNAIO '91	