

# Alla Scala un'applaudita edizione (senza didascalie) dell'opera di Prokofiev diretta da Chailly L'Angelo è di fuoco. E parla in russo



Sergej Leiferkus nell'«Angelo di fuoco» di Prokofiev

L'Angelo di fuoco di Sergej Prokofiev è tornato a splendere alla Scala in un'applaudita edizione magistralmente diretta da Riccardo Chailly con la regia di Giancarlo Cobelli e le scene di Paolo Tommasi. Caldo il successo. Qualche perplessità per la lingua russa senza didascalie sul boccascena, rigorosamente vietate dallo snobismo provinciale del gran teatro. Sabba diabolico con monache finte nude.

## RUBENS TEDESCHI

MILANO Alla Scala L'Angelo di fuoco è poliglotta. Alla sua prima apparizione, nel 1956, parlava italiano. Quando tornò, quattordici anni dopo, si era convertito al francese. Ora, al terzo incontro, canta in russo con cantanti russi, ma con un direttore e un regista italiani. Filologia e internazionalismo, con qualche difficoltà supplementare per lo spettatore, spinto dalla regia all'eroticismo magico e felicemente trattato dalla direzione musicale fra le coordinate del rigore intellettuale e della finezza sonora. Le difficoltà, comunque, non abbassano il pregevole livello dell'insieme, ma confermano l'ambiguità dell'opera, nata all'incrocio di correnti stilistiche diverse nella prima metà del nostro secolo.

All'inizio sta il romanzo pubblicato attorno al 1908 da

Valenij Brusov un romanzo gotico, dove - fingendo di trascrivere un manoscritto del XVI secolo - si racconta la storia di Renata, innamorata di un angelo fiammeggiante, napparo poi in vesti terrene e scomparso tra le strade di una Colonia medioevale. Qui la donna, aiutata dalle arti magiche e dall'ingenuo soldato Ruprecht, lo cerca, lo ritrova, lo perde nuovamente, per finire condannata al rogo dopo aver introdotto il diavolo in convento.

Prokofiev si innamorò del racconto nel 1919, durante l'esilio americano, e vi lavorò per una decina d'anni, concentrandolo in sette quadri e, soprattutto, correggendone il misticismo con l'ironia razionalista di un musicista del Novecento. Il risultato è un capolavoro dalle multiple facce - ro-

manca, simbolista, novecentista - che, a quell'epoca, sembrò fuori moda rifiutato dai teatri, giacché ignorato per un trentennio sugli scaffali polverosi di un editore parigino.

Oggi appare semmai problematico. Va da sé che, all'incrocio di tante strade c'è per gli esecutori il rischio di non arrivare tutti assieme all'appuntamento. Vediamo come accade. In scena i percorsi sono segnati dai bozzetti di Tommasi e dalla regia di Cobelli. Il primo sposa il costruttivismo di Tatlin e degli architetti russi nel primo Novecento con il mondo della Colonia medioevale impegnata ad innalzare il suo ciclopietismo. Tommasi disegna, quindi, un'impalcatura di travi squadrate attorno alla torre sghemba della stonca chiesa. Un'impalcatura che rappresenta la costruzione, ma che fa intravedere anche l'aspetto sinistro di un patibolo e che, spostandosi e intersecandosi, serve da ponte, da camminamento, da sfondo e da contenitore alle varie figurazioni registiche.

Cobelli se ne serve con abilità e fantasia riempiendo la struttura di immagini di diversi generi. Il mondo cobelliano, tante volte ammirato, è quello di un erotismo tetro e grottesco, più affine a Brusov che a

Prokofiev. Nella cornice si inserisce Renata come evocatrice di fantasmi informi eclotismi la perseguitano nel buio della stanza, immagini alate dell'angelo, bianco o porpuro, accompagnano i suoi ricordi. Poi, nell'incalzare del dramma, le apparenze si infittiscono acquistando caratteri sinistri e conturbanti. Le formule magiche evocano immagini di supplizi, scheletri appaiono a grappoli, nella spaccatura dello studio dell'astrologo Agrippa, e così via in un crescendo fantastico culminante nel demoniaco invasamento del monastero.

Qui l'archivescovo inquisitore in vesti militari troneggia tra visioni di lussuria e finite nudità di suore che, in preda a follia mistica ed erotica, esibiscono seni e ventri ortopedici. E l'apoteosi di un simbolismo grottesco, racchiuso tra gli estremi opposti della luminosa bellezza di Renata e del grigio realismo di un medioevo straccione.

La matena, come si vede, è eterogenea. È vero che Cobelli, con la ricchezza delle invenzioni, i geniali effetti di luce e il superbo dominio del palcoscenico, tiene saldamente in pugno il racconto. Ma la fusione è imperfetta perché i multipi problemi posti dalla musica e dal testo non trovano una so-

luzione unificante.

In effetti, la chiave dell'opera, magistralmente individuata da Chailly, sta nella mediazione realizzata da Prokofiev Chailly, cioè capisce e ci fa capire come Prokofiev, trovandosi al pendioso incrocio delle tendenze del secolo, sfugga alla scelta conciliando gli opposti. Ed ecco uscire dall'orchestra e dal coro della Scala, dalle voci russe e nostrane, quel mirabile coacervo di asperità espressionistiche e di echi di tenerezza, di preziosità decadentistiche e di rigore geometrico fuso dall'acido di una pungente ironia. Un ingranaggio, insomma, di tante ruote diverse che, calibrate alla perfezione, girano senza il minimo intoppo.

Qui si può soltanto ammirare la bravura della protagonista, Galina Gorchakova, tenera, appassionata, vibrante Renata, l'incisiva prestanza scenica, vocale di Sergej Leiferkus nei panni del soldato Ruprecht: la drammatica aggressività dell'inquisitore (Paata Burchuladze), la doppia presenza di Konstantin Pljunikov (Agrippa e Mefistofele), e poi, via via, Ludmilla Semciuk, Georg Crasnaru, Sergio Bertocchi e la folla di bravissimi comprimari. Tutti, come s'è detto, caldamente e mentalmente festeggiati dal pubblico.



Marina Confalone e Massimo Ventunello in scena a Milano

## Primeteatro. Con Marina Confalone Breve incontro senza parole

MARIA GRAZIA GREGORI

MILANO Lei e lui s'incontrano senza conoscersi in un magazzino in cui resteranno rinchiusi per l'intero week end. Potrebbe essere il solito inizio di un nuovo rapporto a due fra violenza e tenerezza e, in parte lo è. Ma a renderlo diverso ci ha pensato l'autrice, Marina Confalone, che ne è anche l'interprete accanto a Massimo Ventunello e a Gianni Palladino.

La diversità di *La musica in fondo al mare* sta nel fatto che i due personaggi principali sono, entrambi, sordomuti. A loro, dunque, è precluso un rapporto «normale» con gli altri, e per comunicare possono servirsi solo di gesti, di suoni gutturali, di un linguaggio spinto ai limiti estremi della fisicità. Un linguaggio che crea attorno a loro la rete di un mondo appartato che essi vogliono a tutti i costi rompere, superare.

Un modo per farlo è di inserirsi nel lavoro è quello che tutti e due fanno tentando di prendersi un posto di donna (o uomo, nel caso di lui) delle pulizie in un magazzino di una fabbrica di televisori. Solo che vi restano chiusi dentro perché non si accorgono del ritorno del capo magazzino. E qui inizia la loro piccola odissea personale che li condurrà prima ad «annusarsi», poi a farsi coraggio, a sopportarsi, a odiarsi e, alla fine di tutto, ad amarsi.

Ma l'escalation dei sentimenti non è così scontata, e comporta anche, fra i due, la finzione quasi teatrale di creare dal nulla dei comprimari a un sogno che assomiglia, per certi aspetti, a un incubo di costruzioni delle situazioni sostitutive, a cominciare da un pranzo pantagruelico a base di

spaghetti e di robuste bevute di vino e dal ballare insieme la *beguine* seguendo le figure trasmesse dalla televisione oppure praticando lo *zapping* visto che le televisioni non mancano per vedersi senza sentire una parola. *Bellissima* di Vi sconti, di cui anche gli spettatori colgono solo brani di dialogo, non potendo vedere al contrario di quanto succede ai protagonisti, le immagini.

È un gioco al massacro quello di lui e di lei in *La musica in fondo al mare*, ma tenero una scoperta reciproca di se stessi, del proprio carattere delle proprie debolezze, ma anche delle proprie generosità in grado di sconfinare, alla fine, la paura il terrore, quasi dell'ignoto. È proprio su questo gioco che il regista Giampiero Solari ha costruito il senso di una messinscena che non potendo contare sui dialoghi, si struttura attorno all'attività prorompente di Marina Confalone e di Massimo Ventunello, alla loro recitazione quasi interamente gestuale dove i gesti sono quelli del linguaggio dei sordomuti imparato in pazienti sedute in una scuola, ma come scardinato come amplificato per mettere in rilievo la teatralità che cova sotto la quotidianità.

Pur con qualche ripetizione qualche piccola scivolata nel compiacimento, lo spettacolo ha una sua reale forza interna grazie anche all'interpretazione veramente singolare e coinvolgente della coppia Confalone-Ventunello coadiuvati nel ruolo di unico interprete parlante, da Gianni Palladino. Uno spettacolo che è molto piaciuto al pubblico, quasi in terrena composta di giovani, della replica alla quale ho assistito.



Ezio Di Cesare e Max René Cosotti nell'«Barbablù»

## Tournée emiliana per l'operetta di Offenbach Il ritorno di «Barbablù» sei volte vedovo allegro

PAOLO PETAZZI

REGGIO EMILIA. Mai fidarsi dei sicari. Nel *Barbe-bleue* di Offenbach (1866) Barbablù non si sporca le mani uccidendo di persona le mogli, ma le fa avvelenare dall'alchimista Popolani. Così, per sei volte, può piangere commosso e darsi a nuovi amori, finché si scopre che Popolani le ha soltanto addormentate e tenute nascoste prendendosi teneramente cura di loro. Anche il Conte Oscar salva la vita ai cortigiani che Re Moccoco (nell'originale Bobèche) gli ordina capricciosamente di uccidere così l'operetta può concludersi con la resurrezione dei morti che, stanchi della vita nascosta, tornano per vendicarsi e si sposano fra di loro. A Barbablù

resterà la sesta moglie Pallina (Boulette), una contadina dagli appelli vitali e dai modi sbrigativi, una settima coppia è formata dagli innamorati Flourette (che aveva suscitato le brame di Barbablù) e Saphir. Ma con un riassunto schematico non si possono raccontare le molte trovate che il libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy mise a disposizione di Offenbach, in un'operetta che, pur non collocandosi forse tra i culmini assoluti del suo teatro, presenta caratteri singolari e molti motivi d'interesse, tra i quali, ambiguità e giochi allusivi a diverse situazioni musicali. «Illustra» La scena in cui il Conte Oscar insegna ai corti-

giani come inchinarsi davanti al re fu oggetto dell'attenzione e rielaborazione di Karl Kraus. Nei decenni scorsi fu considerato esemplare un *Barbablù* in tedesco con la regia di Felstein, che si vide anche in Italia al Comunale di Bologna. Ora il teatro bolognese collabora a un nuovo allestimento, frutto della riproduzione del Teatro di Reggio Emilia e Piacenza, e a Reggio è iniziato con un buon successo di pubblico il viaggio in Emilia del *Barbablù* nella scorrevole traduzione italiana di Gioacchino Lanza Tomasi. L'impresa è delle più ardue: la leggerezza e la deliberata fatuità di Offenbach svelano il loro significato soltanto se nulla fa inceppare il meccanismo di precisione musical-teatrale costruito dal

compositore e dai suoi librettisti. Altrimenti c'è il rischio che venga in mente una stupida battuta di Wagner, che in Offenbach sentiva il calore di un mucchio di letame su cui tutti i porci d'Europa potevano rotolarsi. La regia di Lorenzo Mariani sembra evocare il mondo del musical più che quello dell'operetta, e purtroppo non brillava per leggerezza, spirito ed essenzialità. La pesantezza della concezione generale gravava anche sulle scene di Pasquale Grossi, inferiori ad altre sue prove. Peter Maag mancava di brillantezza e di tensione, appiattendosi i contrasti così ad esempio Barbablù appariva più credibile nei momenti patetici e lacrimosi che nei panni

del vedovo felice e in questo modo gli ironici contrasti, gli inverosimili paradossi della musica di Offenbach si velavano di una coltre di sopore. Nel corso delle numerose repliche può darsi che Maag (a capo dell'Orchestra del Comunale di Bologna) trovi una vena più spigliata, ed è probabile che la compagnia di canto raggiunga una maggior scioltezza e disinvoltura, superando più compiutamente la fatica con cui un cantante italiano recita (non sarebbe stato meglio scegliere la lingua originale e interpreti francesi?). Da citare comunque Daniela Mazzuccato (Pallina), la più disinvolta, Ezio Di Cesare (Barbablù), Armando Anostini (Oscar), Stefano Antonucci (Popolani), Max René Cosotti (Re Moccoco).

22 e 23 GENNAIO  
WEEKEND IN SEAT  
PROVALA  
DAL TUO CONCESSIONARIO SEAT

# SEAT IBIZA NUOVA GAMMA '94. LA SVOLTA TOTALE, ANCHE NEI PREZZI.

Cambia il modo di pensare l'auto. Seat Ibiza una gamma nuova, completa, innovativa, ecologica, sicura.  
Da 1.000 a 2.000 cm<sup>3</sup>, benzina e diesel. Una gamma che nasce nella fabbrica di auto più moderna e automatizzata d'Europa, lo stabilimento Seat di Martorell  
E oggi si presenta con uno dei migliori rapporti qualità-prezzo nella sua categoria

**LA SVOLTA TECNOLOGICA**

- Linea giovane e originale design Giugiaro
- Abitacolo spazioso e confortevole
- Mecanica affidabile e silenziosa
- Servosterzo
- Alzacristalli elettrici anteriori
- Chiusura centralizzata
- Tergicristalli con temporizzatore variabile
- Autodirad con RDS e 6 altoparlanti
- Computer MFA

**DA L. 14.950.000\***

**LA SVOLTA SICURA**

- Scocca rinforzata a deformazione programmata
- Barre in acciaio nelle porte
- Profili di rinforzo sotto i finestrini
- ABS Mark IV sulle 4 ruote
- EDS (controllo elettronico trazione)
- Cinture regolabili in altezza
- Volante ad assorbimento d'urto
- Piantone sterzo collassabile
- Integrità del circuito del carburante
- Effetto "anti-dive"

**LA SVOLTA ECOLOGICA**

- Climatizzatore con filtro antipolline
- Vernici ad acqua
- Eliminazione dell'amianto
- Materiali riciclabili al 90%
- Marmitta catalitica con sonda Lambda
- Limitazione nell'uso del PVC

Motori cm <sup>3</sup>	CV	Allestimento	Dotazioni dei principali modelli (Disponibili anche 1.3 Freeway 1.8 GLX 1.9 TurboD GLX e GT)	Prezzo a partire da
1.050	45	CL	Orologio 2 retrovisori esterni regolabili dall'interno Predisposizione impianto radio con antenna Cinture sicurezza anteriori regolabili in altezza Cristalli atermici - lavatergicristallo - Tappo carburante con chiave	L. 15.120.000
1.300	55			L. 15.600.000
1.050	45	FREEWAY	Come CL e in più Alzacristalli elettrici anteriori Chiusura centralizzata porte Coprinuote integrali	L. 15.700.000
1.300	55	CLX	Come CL e in più Piantone a spegnimento ritardato Contagiri Alzacristalli elettrici anteriori Chiusura centralizzata porte Sedile posteriore sdoppiato	L. 16.600.000
		GLX	Come CLX e in più Tergicristallo con temporizzatore variabile Leggimappa Cassetto con luce e serratura Mobilieto centrale Chiusura centralizzata completa Bocchette aria sedili posteriori	L. 17.750.000
1.600	75	CLX	Come 1.300 CLX e in più Servosterzo	L. 17.750.000
1.900 Diesel	64			L. 18.750.000
1.600	75	GLX	Come 1.300 GLX e in più Servosterzo	L. 18.850.000
1.900 Diesel	64			L. 20.350.000
2.000	116	GT	Come 1.600 GLX e in più Freni anteriori a disco autoventilanti Fori fendinebbia Sedili sportivi Sedile guida regolabile in altezza Autoradio con 6 altoparlanti Spoiler posteriore	L. 25.250.000