SERGEJ PROKOFIEV

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE

Dopo aver trascorso in Russia gli anni della prima guerra mondiale e i momenti tumultuosi della Rivoluzione d'Ottobre, nel 1918 il giovane Prokofiev si era proposto di conquistare i palcoscenici degli Stati Uniti con le sue doti trascendentali di pianista aggressivo e virtuoso, che gli erano valse l'appellativo di "Chopin cosacco della generazione del futuro", e con l'impeto "modernista" delle sue composizioni.
Come ricorda il compositore nella propria autobiografia, infatti, gli spettatori che nel 1921 assistettero alla "prima" americana dell'*Amore delle tre melarance* si sentirono assieme felici e scandalizzati per aver assistito ad una "prima modernista"; ma l'origine della polemica rimontava già a tre anni prima.
Mentre l'abilità dell'esecutore alla tastiera era tale da potersi accattivare facilmente le simpatie di qualsiasi pubblico, ben diversa era stata l'accoglienza riservata alle sue musiche, nelle quali i critici scorgevano i pericolosi germi del contagio della sovversione "anarchica e bolscevica".
E anche se in qualche misura Prokofiev si presentava davvero quale ambasciatore della nascente Russia sovietica (il viaggio oltreoceano era stato incoraggiato anche da Gor'kij e da Lunacarskij), l'effettiva sua "rivoluzione" era di marca prettamente musicale e da sola ben sufficiente a suscitare il più ampio degli scandali nel mondo dell'opera, così come quella di Stravinskij si era indirizzata con pari veemenza "barbarica" contro le convenzioni del balletto.
S'intuisce perciò quanto coraggio vi fosse nella scelta del direttore dell'Opera di Chicago, l'italiano Cleofonte Campanini, nel commissionare una creazione allo "Chopin cosacco" già nel 1918, poco dopo il suo arrivo.
Da parte sua Campanini accolse con entusiasmo la proposta del compositore, che da qualche tempo pensava ad un soggetto fiabesco ricavato da Gozzi; nel lungo ed avventuroso viaggio dalla madrepatria

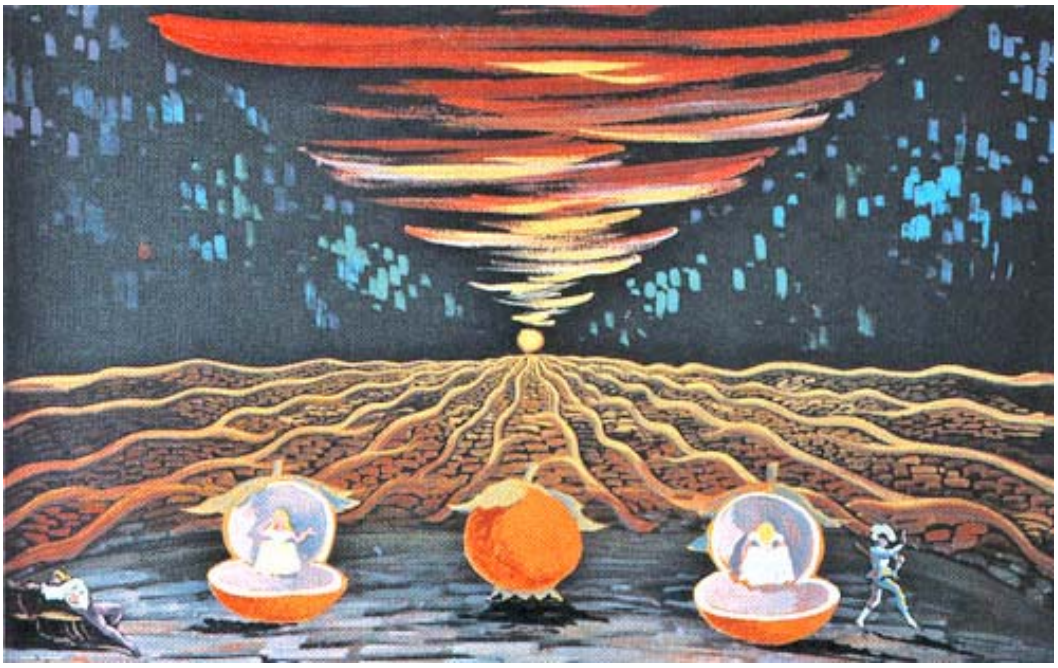
Prokofiev aveva avuto modo di abbozzarne a mente le linee fondamentali.
Al mondo della fiaba, alle maschere e alle grottesche parodie della commedia dell'arte ideate da Gozzi, il compositore era giunto attraverso l'essenziale mediazione del drammaturgo e regista d'avanguardia Vsevolod Mejerchol'd.

BOZZETTO

Nel generale clima di quegli anni, segnato da una ventata di reazione ai debordanti languori tardoromantici e al sentimentalismo verista, il teatro fantastico di Gozzi assumeva il valore della rivolta antinaturalista libera da ogni costrizione - *Arlecchino* di Busoni o *Petruska* di Stravinskij.
Nel pieno della sua riscoperta del mondo delle maschere, nel 1914 Mejerchol'd pubblica dunque una versione dell'*Amore delle tre melarance* che cattura l'attenzione del compositore: il soggetto gli è caldamente raccomandato e stimola la sua fantasia tanto da non fargli dimenticare di portarne con sé una copia negli Stati Uniti, dalla quale trarrà la versione francese utilizzata nella " prima" americana.
Nell'ottobre del 1919 l'improvvisa morte di Campanini offrì all'Opera di Chicago il pretesto per rinviare il debutto di una stagione.
Dopo il successo di Chicago del 1921 sotto la bacchetta del compositore medesimo e la ripresa di New York dell'anno seguente, un momento cruciale sarà rappresentato dall'entusiastico successo della produzione del 1926, a Leningrado.
Per la prima volta in lingua originale, essa permise di apprezzare l'arguzia e i giochi di parole del testo russo, che Prokofiev l'aveva ripreso da Mejerchol'd e che da entrambi erano stati concepiti in modo specifico per le scene sovietiche.
Con questo suo primo e sofferto successo teatrale Prokofiev creò una partitura in grado di rispecchiare alla perfezione l'ironia tagliente e disincantata del testo di Gozzi-Mejerchol'd.
L'antisentimentalismo del conte veneziano, che con le sue inverosimili fiabe indirizzava altrettanti strali contro l'eresia della commedia di Goldoni, basata sull'osservazione realistica dei caratteri e delle situazioni della vita quotidiana, si salda in felice armonia con quello che si suole definire lo "stile da circo" delle avanguardie russe e parigine.
Lo sberleffo e la caricatura delle convenzioni del consunto melodramma ottocentesco è la cifra che percorre l'opera da cima a fondo.
Il ricco catalogo delle garbate irriverenze va dalla melopea di marca mussorgskiana del lamento del re, nel primo atto, all'evocazione quasi-wagneriana di Farfarello da parte del mago Celio nel terzo, od ancora alle inflessioni pucciniane (cantano come Mimi in *Bohème*, notava Mila) escogitate per l'apparizione delle tre principesse-melarance.
E d'altra parte non mancano nemmeno degli attimi di vera commozione, come nel duetto d'amore di Tartaglia e Ninetta, che costituisce un'eccezione al prevalente trattamento della voce e lascia presagire il più

acceso lirismo del balletto *Romeo e Giulietta*.
Del resto l'opera ha molti punti di contatto con il balletto anche nelle sue linee generali, tanto da essere talvolta intesa come una sintesi ideale tra queste due grandi ed inconciliabili opere teatrali.
Come in un balletto, la voce assolve infatti ad un compito di evocazione timbrica e decorativa che lascia il passo alla potenza gestuale dell'orchestra, al suo vibrante impeto ritmico.
Non a caso i brani più popolari delle *Tre melarance* sono i momenti di maggior fulgore orchestrale - la Marcia e Interludio e lo Scherzo - spesso eseguiti all'interno di una suite sinfonica tratta dall'opera già nel 1922.
A questi pregi va ad assommarsi l'efficace trovata del prologo in cui sono contrapposte le diverse fazioni degli spettatori (prologo che si deve per intero a Mejerchol'd).

BOZZETTO ATTO II



Trovata che ha un esito nient'affatto intellettualistico e che risulta tanto più funzionale nei casi degli interventi degli spettatori nell'azione, che si susseguono senza snaturarne lo svolgimento ed anzi conferendole il tocco di un ulteriore straniamento fantastico.

LA TRAMA

PROLOGO

Impersonati da diverse sezioni del coro, i Tragici, i Comici, i Lirici e le Teste vuote disputano sullo spettacolo che sta per iniziare, reclamando intrecci eroici e sentimentali.
Ma intervengono gli Originali (nei quali si coglie la proiezione del compositore nella sua lotta contro le convenzioni teatrali) a proclamare che l'autentico teatro è quello che ora si rappresenta, "l'amore delle tre melarance".
Per tutta la durata dell'opera, i vari gruppi corali resteranno in scena collocati su due alte torri con balconate ed intervenendo nell'azione, talvolta in modo risolutivo.

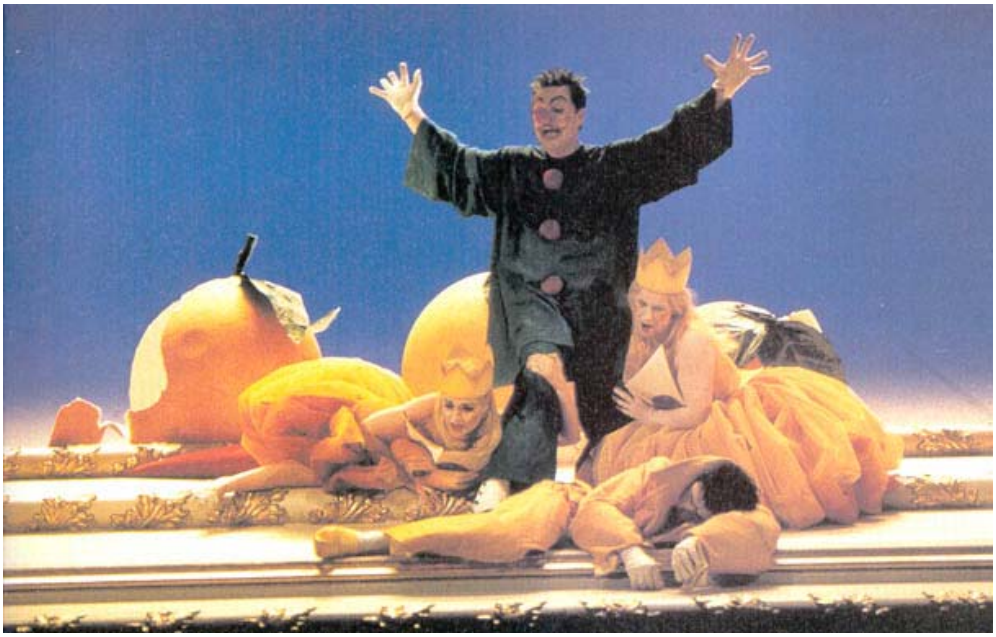
ATTO I

Nel palazzo del re di Coppe, i medici di corte pronunciano il loro verdetto sull'ipocondria che affligge il principe Tartaglia: guarirà solo se riuscirà a ridere. Il re è afflitto dalla prospettiva della perdita del figlio e dell'ascesa al trono della detestata nipote Clarissa; Pantalone propone allora che si proclamino feste e mascherate per risollevare l'animo di Tartaglia.
"Scena infernale", fiamme e fumo: il mago Celio gioca a carte con la fata Morgana la sorte del principe, ma ne è sconfitto.
Intanto Clarissa e Leandro tramano contro il principe e si accordano per succedergli al trono come regina e principe consorte.
Per sopprimere Tartaglia, Leandro propone di aggravare la sua ipocondria con un metodo che reputa infallibile: dal momento che il principe andrebbe curato a colpi di allegria, gli toglierà ogni speranza di sorriso inondandolo di prosa ampollosa, tragica ed antiquata.
Ma la trovata suscita l'ironia degli Originali e di Clarissa: meglio, obietta la perfida nipote, ricorrere al veleno o ad una pallottola.
Alla loro congiura si unisce Smeraldina.

ATTO II

Il principe Tartaglia è in preda all'ipocondria. Il menestrello Truffaldino lo invita inutilmente a prender parte ai festeggiamenti in suo onore finché, esasperato, getta tutti i medicinali dalla finestra.
Truffaldino ha infine convinto il principe ad assistere alle feste di corte. (Marcia e Interludio). Sopraggiunge Morgana, travestita la vecchia signora.
Truffaldino la riconosce e si adopera per scacciare l'indesiderata intrusa. Messa in guardia, la fata inciampa e cade a gambe levate, suscitando le sospirate risa di Tartaglia.
Ma presto l'allegria è raggelata dalla maledizione che la fata lancia contro il principe.
Stregato dall'amore di tre melarance prigioniere della maga Creonta, Tartaglia dovrà liberarle se desidera avere pace.
Il principe accetta la sfida; invano trattenuto dal re, parte alla loro ricerca accompagnato da Truffaldino.

FOTO DI SCENA



ATTO III

Nel deserto, il mago Celio cerca di proteggere Tartaglia e Truffaldino; ma il diavolo Farfarello gli ricorda che essendo stato sconfitto alle carte da Morgana, i suoi poteri sono inefficaci.
Celio appare ai suoi protetti: consegna loro un anello da usare contro la maga Creonta e li ammonisce ad aprire le melarance solo dove troveranno acqua in abbondanza.
Farfarello accetta di portare i due eroi in volo fino al castello della maga Creonta.
Davanti al castello di Creonta, appare la maga sotto le spoglie di una gigantesca cuoca, che è pronta ad uccidere le tre melarance con un colpo del suo cucchiaio da minestra.
Grazie all'anello donato da Celio e mostratole da Truffaldino, la cuoca non si accorge del principe, che s'introduce nella cucina impossessandosi delle tre melarance, ognuna delle quali ha le dimensioni di una testa umana.
I due fuggono dal castello. Tartaglia e Truffaldino sono in fuga da Creonta, nel mezzo del deserto. Truffaldino è tormentato dalla sete; approfittando del sonno del principe, disubbidisce all'ordine del mago Celio e apre una delle melarance, che nel frattempo hanno raggiunto le dimensioni di una persona.
Ne esce Linetta che chiede disperatamente da bere, o per lei sarà la morte. Preso dalla disperazione, Truffaldino apre la seconda melarancia ed appare Nicoletta: entrambe spirano per la sete mentre il menestrello fugge.
Al suo risveglio il principe apre la terza melarancia e ne esce la principessa Ninetta, la più bella delle tre, di cui subito s'innamora venendone altrettanto prontamente ricambiato.
Anche Ninetta sarebbe destinata a morire di sete se in suo soccorso non giungesse l'intervento degli Originali che entrano in scena ed offrono alla principessa un provvidenziale secchio d'acqua.
Ninetta e Tartaglia si abbandonano allora alle effusioni sentimentali di un duetto d'amore in piena regola, suscitando i commenti entusiastici dei Lirici: "Dramma, dramma lirico! Amore romantico!".
Su richiesta di Ninetta, il principe si allontana dall'amata lasciandola sola nel deserto per procurarle le vesti adatte a presentarsi al palazzo del re di Coppe.

Approfittando della sua assenza sopraggiungono la fata Morgana e Smeraldina, gettando nella disperazione gli spettatori che assistono dalle balconate.
Conficcandole uno spillone nella testa, Smeraldina tramuta la povera Ninetta in un grosso topo e prende il suo posto nell'incontro con il re.
Al ritorno di Tartaglia con tanto di corteo regale, l'impostora reclama di essere Ninetta, la sua promessa sposa. Tartaglia naturalmente rifiuta, ma suo padre lo obbliga a rispettare il dovere di inalterabilità della parola regale.

FIGURINO

ATTO IV

Il mago Celio e la fata Morgana s'incontrano di nuovo, scambiandosi accuse ed invettive. Celio sta per soccombere ma gli Originali lasciano i loro posti ed intervengono in suo favore rinchiudendo Morgana nella torre.
Nella sala del trono del palazzo del re di Coppe, giunge il corteo regale e si scopre il drappo che cela il trono riservato alla principessa ma, tra lo sconcerto generale, vi appare seduta Ninetta in forma di grosso topo.
Mentre sta per essere scacciata dalle guardie del re, Celio interviene e con la sua magia le restituisce le vere fattezze umane.
La congiura di Clarissa, Leandro e Smeraldina è allora smascherata: il re condanna i traditori all'impiccagione, ma questi si danno alla fuga e vengono inseguiti invano finché la fata Morgana non interviene a salvarli dalla punizione scomparendo per incanto insieme a loro. Insieme agli Originali, tutti festeggiano in coro il principe Tartaglia e l'autentica principessa.

FIGURINO

SERGEJ PROKOFIEV

IL GIOCATORE

Fin dagli anni di studio al conservatorio, Prokofiev mostrò grande interesse per il romanzo dostovskiano, dal ritmo asciutto, nervoso, incalzante.
Cominciò la stesura nel 1915, e nell'aprile del 1916 l'aveva conclusa: nell'estate completò l'orchestrazione. Come librettista, Prokofiev seguì il testo dostovskiano talora letteralmente, utilizzando interi dialoghi o

singole battute.
L'opera doveva andare in scena al teatro Marijinskij di Pietroburgo l'anno successivo, alla fine di febbraio: ma difficoltà di carattere tecnico e burocratico spinsero la direzione a rimandare la messinscena.
Poi la rivoluzione d'Ottobre e la partenza per l'estero del compositore fecero completamente cancellare dal programma del teatro *Il giocatore*, che, tra l'altro, non era piaciuto alla direzione e neppure ai cantanti chiamati ad interpretarlo.
Nel 1927 Prokofiev tornò in patria per una serie di concerti e riparlò con la direzione del teatro e con il regista Mejerchol'd di una possibile messinscena.
Ma i tempi erano cambiati: l'atteggiamento antimodernistico della cultura musicale sovietica di quegli anni spinse Prokofiev ad accettare l'offerta di messinscena al Theatre Rojale de la Monnaie di Bruxelles.
Incentrato sull'esplosione di energie vitali istintive e negative che travolgono ogni ragionevolezza, incentrato sul gioco d'azzardo che è un'autodistruzione, *Il giocatore* ha un solo grande protagonista: la roulette, che gira con un vitalismo metallico, incessante come incessante è il movimento della ruota.
Culmine drammatico dell'opera è proprio il quarto atto: "Non c'è coro - scrive Prokofiev - il coro è rigido, poco scenico; tuttavia c'è una gran quantità di personaggi - giocatori, *croupiers*, osservatori - e ognuno ha uno specifico carattere. Tutto ciò, unito ad un'estrema velocità e complessità dell'azione, rischia di creare un effetto di confusione: si chiede perciò una grande abilità da parte del regista. Sono sicuro che la scena della sala da gioco è totalmente nuova nella letteratura operistica, sia nell'idea sia nella struttura. E credo di esser riuscito a realizzare quello che volevo".
Nella scena della sala da gioco, mentre la musica mima i vortici della pallina nel piatto (una pagina di straordinaria veemenza ritmica e veloce), i personaggi intorno sono un campionario di macchinette, straniati e rigidi come burattini.
D'altra parte tutta l'opera è intrisa di satira amara sul mondo dei giocatori, un mondo dove tutto è falso, convenzionale, esagitato, inautentico.
Solo il personaggio della nonna si stacca da questo mondo di fantocci: e la musica che la accompagna ha un sussulto di vitalità autentica, di imperiosa, categorica sincerità. Poi, quando la devastante passione divora anche lei, la sua musica si fa inquietante, più pacata, più sorda: un

personaggio potente, che si staglia, sulla fama grottesca dei giocatori e sulla combriccola del generale con un'autorità indiscutibile.

SERGEJ PROKOFIEV

LA TRAMA

ATTO I

Il giovane precettore Aleksej, incaricato di giocare una certa somma dall'amata Polina, figliastra del generale, presso il quale egli prestava servizio, le confessa di aver perso tutto. Nel frattempo giunge il generale, accompagnato da Mademoiselle Blanche, dal marchese e da Mister Astley: sono tutti in attesa di un telegramma da Mosca che finalmente annunci la morte dell'anziana e facoltosa nonna del generale, da tempo ammalata.

Il generale infatti è fortemente indebitato con il marchese e vorrebbe sposare Blanche, di cui è innamorato.
Aleksej, rimasto solo con Polina, le dichiara il proprio amore appassionato, ma la donna, indifferente, per capriccio gli impone di deridere pubblicamente la moglie del barone Wurmerhelm. Aleksej obbedisce e in modo grossolano apostrofa la baronessa, suscitando l'ira del barone.

FIGURINO PER LA FAVOLA "PIERINO E IL LUPO"

ATTO II

Indignato per la bravata di Aleksej, il generale decide di licenziarlo ma alla decisa reazione del giovane, che minaccia un pubblico scandalo, assume un tono di inspiegabile moderazione.
In seguito Aleksej apprende da Mister Astley che il generale non desidera in alcun modo irritare il barone in prossimità delle sue nozze con Blanche, accusata proprio dalla baronessa di aver corteggiato il marito.
Soltanto un biglietto di Polina, consegnato dal marchese ad Aleksej (che lo sospetta amante di Polina), ha il potere di dissuadere il giovane dai suoi propositi.
Del tutto inattesa, con un seguito di valigie e servitori, compare la nonna, più energica che mai anche se portata a braccia su una poltrona: si rende subito conto dello scompiglio provocato dalla sua comparsa, disereda il generale e con l'aiuto di Aleksej si appresta a recarsi alla sala da gioco.

ATTO III

In una piccola sala adiacente alla roulette il generale si aggira sconvolto: la nonna sta perdendo una fortuna. Con l'aiuto di Blanche cerca di ottenere invano l'aiuto di Aleksej, unica persona in grado di distogliere la nonna dal tavolo da gioco.
Ma Aleksej rifiuta. La nonna, dopo aver perduto una somma enorme, riparte per Mosca ed invita senza successo Polina a seguirla.
Blanche, vista la sfortuna del generale, decide di abbandonarlo e si allontana con il principe Nil'skij

ATTO IV

Scena I

Polina compare nella camera di Aleksej e gli rivela di essere stata volgarmente abbandonata dal marchese, che si sta recando a Mosca a riscuotere i suoi crediti con il generale e le ha lasciato una somma di denaro per ripagarla dei favori ricevuti.
Aleksej, indignato, giura a Polina di vendicare l'affronto.

Scena II

In preda ad una febbrile agitazione, Aleksej gioca e vince senza sosta, fino a sbancare il casinò. Un gruppo di accaniti giocatori assiste incredulo alla scena.

Scena III

Aleksej, esausto e pieno di soldi, torna in camera ed offre a Polina la vincita. Ma la giovane rifiuta con violenza il denaro e si allontana.

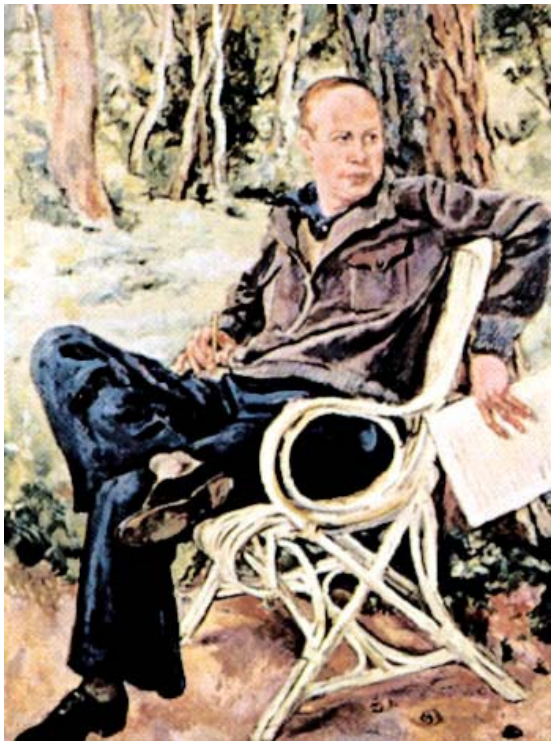
FIGURINO PER LA FAVOLA "PIERINO E IL LUPO"

SERGEJ PROKOFIEV

L'ANGELO DI FUOCO

Diverse e complesse ragioni di ordine biografico, estetico e drammaturgico hanno concorso ad assegnare all'opera, in cui oggi si riconosce uno degli esiti più alti dell'intera produzione teatrale di Prokofiev, una fisionomia ed una fortuna alquanto singolari.
Le circostanze della lunga e travagliata stesura della partitura, il clima decadente e simbolista del romanzo di Brjusov da cui è tratto il libretto e che si trova rispecchiato dalla veemenza allucinata della musica, hanno imposto all'*Angelo di fuoco* l'immeritato sortilegio di una prima rappresentazione postuma, a distanza di ben trent'anni dal suo completamento e a due dalla morte del compositore.

RITRATTO DEL COMPOSITORE



Gli abbozzi iniziali del lavoro, che si protrarrà per sette anni, risalgono al 1919, ossia all'epoca del primo soggiorno statunitense di Prokofiev.
Demoralizzato dalle forti difficoltà che incontravano i suoi tentativi di far rappresentare *L'amore delle tre melarance* e bistrattato dai critici americani che, ricorda nell'Autobiografia, "Irridevano grossolanamente alle innovazioni", reagisce gettandosi a capofitto nel nuovo impegno: "Se un'opera era fallita, ne avrei scritta un'altra. Ecco tutto!".
Ma negli anni Venti pochi presero l'*Angelo* in seria considerazione; tra questi Bruno Walter, che nel 1926 dirigeva la Stadtische Oper di Berlino.
Senonché le trattative con il compositore, che per la progettata messinscena aveva rivisto l'orchestrazione, non approdarono a nulla.
Reputata inadatta dai teatri occidentali, assolutamente impensabile per gli ideologizzati palcoscenici sovietici, la partitura sul testo in versione francese giacque presso l'editore parigino di Prokofiev fino al 1952 (mentre l'autografa stesura in russo, ritenuta persa, verrà rinvenuta a Londra nel 1977).
Seguì la riscoperta postuma: un'esecuzione in forma di concerto al Theatre des Champs Elysées e nel 1955, in apertura del XVIII Festival Internazionale di Venezia, la prima in forma scenica (in lingua italiana) sotto la direzione di Nino Sonzogno e la regia di Giorgio Strehler.
Da allora l'opera è entrata nel repertorio internazionale e italiano; ricordiamo in particolare l'edizione del Comunale di Bologna e le tre edizioni scaligere (1956,1970, 1994), l'ultima delle quali, in lingua originale, diretta da Riccardo Chailly.
Come si può arguire dal concettoso carico di simbolismi dell'intreccio, le responsabilità del "lungo sonno" dell'*Angelo* non possono essere addebitate soltanto alle ciniche esigenze di cassetta ed allo scarso amore per il rischio degli impresari teatrali dell'epoca.
Lo spunto dell'esoterico romanzo di Brjusov aveva lasciato in eredità al compositore un soggetto inconsueto e stimolante, ma anche una serie di nodi drammaturgici di arduo scioglimento.
Se il gioco dell'ambiguità tra realtà e fantasia, che lascia la figura-chiave di Renata costantemente in bilico tra la follia isterica e le visioni mistiche, è funzionale allo spazio del "teatro di idee" suscitato dal romanzo, nell'opera provoca non pochi problemi di equilibrio narrativo e di perplesso straniamento nello spettatore.
Si è portati a dubitare della natura benefica o malefica dell'*Angelo*, dalla veridicità delle rivelazioni di Renata e persino di una metamorfosi

balistica toccata a Ruprecht, che nell'ultimo atto compare, in veste di novello Faust, al fianco di Mefistofele.
Dunque un "dramma etico" assai più che passionale dove si dibatte l'angosciosa sottigliezza dei confini che separano il mondo naturale dal soprannaturale, il bene dal male.
Dall'altro canto il misticismo dell'*Angelo*, prova lampante della saldezza dei mai spezzati legami del compositore con le radici del mondo letterario russo, è temperato proprio dalla sospensione del giudizio che lo caratterizza, dall'impossibilità di offrire risposte certe all'eterno conflitto tra santità e perdizione.

FOTO DI SCENA

Renata e l'Inquisitore rappresentano gli estremi opposti di una medesima furia irrazionalistica; e dal gorgo tenebroso del loro conflitto solo lo scettico Ruprecht - verosimile proiezione del compositore, che nel periodo di stesura dell'opera si era sentito attratto dal movimento religioso "Cristian Scienze" - riesce a mantenere, pur nell'attrazione per ciò che va oltre i limiti della ragione, una salutare distanza.
Gli enigmatici confini del testo trovano ulteriore amplificazione nella musica: rari i tocchi di grottesco umorismo (ad esempio le burle di Mefistofele), mentre balzano in primo piano, quali momenti celebri della più accesa ed allucinata violenza fonica, tanto nelle parti vocali (in evidenza particolare nell'impervia parte vocale di Renata) che nell'orchestra, i grandi quadri del colloquio di Ruprecht con Agrippa e della condanna di Renata nell'ultimo atto.
Le lacerazioni formali consentite dalla radicale modernità del linguaggio di Prokofiev si sposano qui all'eredità simbolista di matrice russa: la figura dell'ostinato ritmico e melodico è il cemento della loro unione.
A differenza della tecnica di sviluppo sinfonico del dramma, attraverso incessanti e complesse trasformazioni dell'impulso motorio dell'ostinato, l'opera si fonda su "temi-reminiscenza" che spaziano dal recitativo al declamato, alla piena espansione lirica.
Un meccanismo di effetto ossessivo, che assieme dà coerenza e differenzia il trascolorare degli stati d'animo dalla calma naturale all'agitazione del delirio, come è nel caso della duplice natura di Renata.
Né è assente, nella tavolozza orchestrale di Prokofiev qui lussureggiante più che mai, la spettrale e deformata ricreazione di contrappunti medioevali, che assume i toni aspri dell'inquietudine espressionista, con particolare evidenza ed efficacia nel grandioso quadro del quinto atto

LA TRAMA

ATTO I

Nella Germania del XVI secolo, nella soffitta di una miserabile locanda.

Sulla via del ritorno dal lungo viaggio nelle americhe, Ruprecht ha preso alloggio per la notte in una sordida stamberga in cui si é trovato a passare. Il suo arrivo è subito turbato da terribili grida femminili che provengono dalla camera vicina alla sua; il cavaliere si precipita in soccorso sfondando la porta sbarrata e vi trova una giovane, Renata, in preda ad un terrore incontrollabile, seminuda e con i capelli scarmigliati.
La donna ringrazia Ruprecht per averla salvata con la sua irruzione delle visioni demoniache che la stavano perseguitando.

PROKOFIV E LA MOGLIE

Quindi gli narra delle apparizioni di Madiel': "Un angelo tutto di fuoco, tutto immerso nella luce, con un abito candido come la neve".
Dall'età di otto anni Madiel', le era stato accanto come un angelo custode con il compito di indirizzarla ad una vita di santità e penitenza. Ma Renata, fattasi adulta, smarrì la via dell'amore celeste restando preda di una passione terrena e carnale per Madiel', rapita dai suoi occhi "azzurri come il cielo e dai capelli sottili come l'oro".
L'angelo si mutò allora in un'irata colonna di fuoco, che svanì lasciandole delle ustioni sul corpo.
Renata si convinse tuttavia di aver ritrovato Madiel' nelle fattezze umane del conte Heinrich, del quale fu l'amante per due anni prima di esserne abbandonata.
Interviene la padrona della locanda ad ammonire Ruprecht: Renata è un poco di buono e si dice che abbia stregato il conte Heinrich, che per colpa sua sì è dato alla magia, all'alchimia e ad altre pratiche diaboliche.
Ruprecht, affascinato dalla giovane, tenta di sedurla ma ne è respinto. Il cavaliere si scusa del suo eccesso passionale e decide di aiutarla a ritrovare Heinrich. Prima che i due lascino insieme la locanda, un'indovina predice a Renata un fosco destino di sangue.

ATTO II

Scena I

Nella casa di Ruprecht e Renata a Colonia.

In questa città Renata "sente" di poter ritrovare Heinrich con perlustrazioni, esorcismi e con la guida di trattati di magia forniti dal libraio Jakob Glock.
Ma tutto è vano; sconfortato, Ruprecht accettò l'offerta di Glock di accompagnarlo da Agrippa di Nettesheim

Scena II

Ma il celebre mago afferma di non saperne nulla di sabba, demoni e segreti alchimistici. Dice di essere solo uno studioso: ma i tre scheletri umani che penzolano ad una parete nascosta a Ruprecht, si lamentano facendo sbattere le ossa: "Menti, menti!", gridano all'indirizzo del mago.

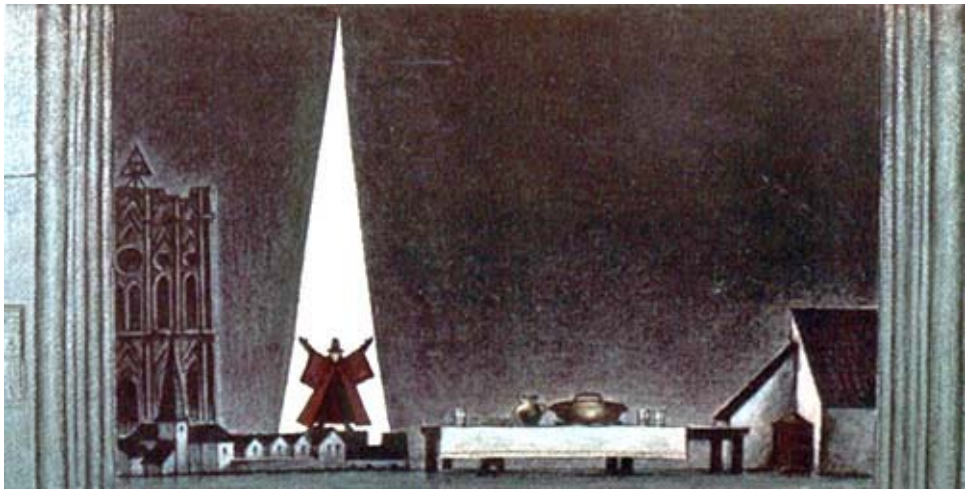
ATTO III

Scena I

Una strada davanti alla casa di Heinrich.

Renata ha infine identificato la casa di Heinrich e chiede a Ruprecht di ucciderlo.
Davanti al suo amore puro, afferma Renata, che in lui vedeva un'incarnazione dell'angelo Madiel', il conte sì è comportato come uno spregevole seduttore, anzi come il peggiore dei tentatori mandatole dal demonio per farle smarrire il cammino della santità.
Convinto dalla versione dei fatti della giovane, Ruprecht decide di sfidare il conte a duello. Intanto questi appare dalla finestra della sua casa, e in lui Renata ravvisa di nuovo la luminosa bellezza di Madiel'.
Ora la giovane si pente dell'impulso vendicativo e vorrebbe trattenere Ruprecht, ma è troppo tardi: l'indomani si svolgerà il duello tra i due uomini.

BOZZETTO ATTO II



Scena II

Nei pressi di un burrone sul Reno.

Il duello sì è appena concluso con il ferimento di Ruprecht. Renata si proclama commossa dal gesto eroico del cavaliere e dichiara di amarlo mentre un coro invisibile commenta con ironia le sue parole.
In preda ai rimorsi, decide di entrare in convento se Ruprecht non dovesse sopravvivere.
Ma Mathias, medico e compagno di studi del cavaliere, riesce a salvarlo.

ATTO IV

Una piazza di Colonia.

Ruprecht è convalescente ed ormai sulla via della guarigione; ma Renata è fortemente convinta che il suo amore per il cavaliere sia peccaminoso.
Ancor prima di incontrare Ruprecht, confessa il suo solo desiderio: quello di ritirarsi in convento. Rifiuta perciò la proposta di matrimonio e fugge da lui con parole "Ipocrita! C'è un diavolo in te!".
Alla parola "diavolo" entrano in scena Faust e Mefistofele; si siedono ad un tavolo della taverna vicino a Ruprecht che, dopo aver cercato inutilmente di inseguire Renata, si accascia affranto su una panca.
Dopo essersi preso gioco del padrone della locanda con i suoi diabolici prodigi, Mefistofele si rivolge allo sconsolato Ruprecht. "La mia anima è come una viola scordata", confessa il cavaliere.
Mefistofele si offre di sollevare il suo umore e di insegnargli il vero modo di essere felici. In cambio Ruprecht farà da guida per la città a lui e al suo amico Faust.

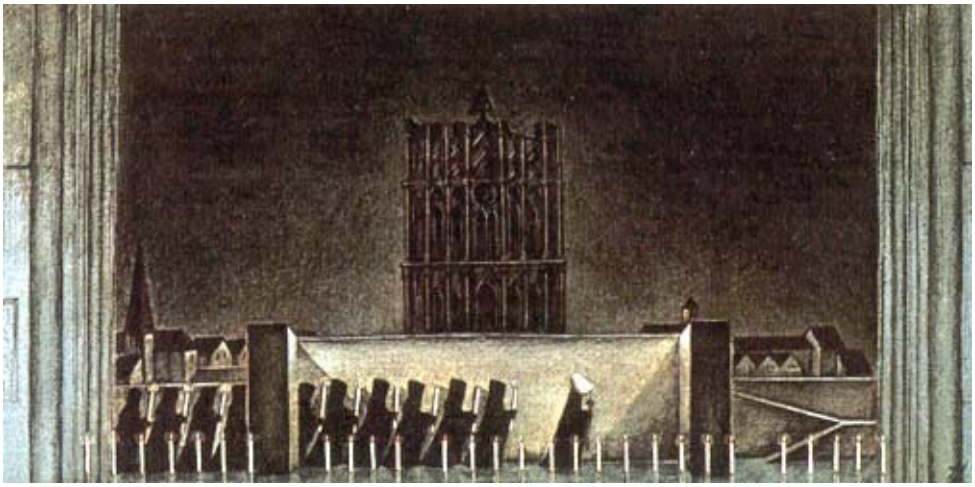
ATTO V

Una cripta sotterranea di un convento.

Da quando Renata è entrata nel convento, lamenta la madre superiora, la pace ne è fuggita. Le suore sono tormentate da segni e rumori misteriosi, da visioni oscure e da terribili convulsioni.

A combattere il peccato e riportare l'ordine è stato chiamato un Inquisitore.
Renata si sente accusata ingiustamente e ribatte di essere lei la perseguitata dal Maligno; inveisce contro l'Inquisitore mentre altre suore, invasate, sono contagiate dai suoi accessi di mistica frenesia e le danzano attorno.
Insieme a Mefistofele, sopraggiunge Ruprecht ad osservare la scena da una galleria sopraelevata. Mefistofele gli addita Renata: "Guarda, non è lei che ha scordato la tua viola?"
A questa vista il cavaliere vorrebbe gettarsi dalla galleria, ma Mefistofele lo trattiene.
Quindi l'Inquisitore pronuncia la sentenza di condanna: la strega Renata sarà torturata e bruciata sul rogo per essersi congiunta carnalmente con il diavolo.

BOZZETTO ATTO III



SERGEJ PROKOFIEV

GUERRA E PACE

Affascinato sin dagli anni Trenta dal capolavoro di Tolstoj, Prokofiev fu spinto all'ambizioso progetto di trasformare in opera *Guerra e pace* dal singolare ed inquietante parallelismo fra gli eventi storici narrati dal romanzo e l'invasione nazista dell'Unione Sovietica, iniziata nel 1941.
Oltre a questo motivo esplicito di intravvedere nella sua scelta la volontà di manifestare il suo patriottismo e la sua solidarietà al regime, nel clima persecutorio dello stalinismo, il libretto e il piano complessivo dell'opera furono completati nel 1941, la versione per pianoforte nell'aprile del 1942.
A dispetto dell'impeto con cui fu creata, questa mastodontica opera andò incontro ad ogni sorta di difficoltà, in parte dovute a problemi sorti con la censura ed alle difficili condizioni in cui versava il paese in piena guerra, ma soprattutto a causa degli ostacoli drammaturgici posti dall'esigenza di rimodellare il soggetto di un romanzo epico trasformandolo in un'opera eseguibile sul palcoscenico.
Ancor prima di andare in scena Prokofiev dovette rimaneggiare il lavoro su richiesta del Comitato per gli affari artistici. In questa prima revisione si avvalse di molti suggerimenti di Eisenstein, con il quale stava lavorando alle musiche per il suo film *Ivan il terribile*.
Le circostanze abnormi della guerra ritardarono fino al 1945 la "prima" dell'opera, già pronta nell'aprile del 1943; tuttavia per la prima esecuzione integrale e provvista di scene si dovette attendere la fine della guerra.
Il regista della versione concertante moscovita del 1945, Samuel Samossud, suggerì all'autore di dilatare, invece di ridurre, l'opera in due serate. La seconda parte di questa versione, incentrata su avvenimenti politico-militari, non venne però mai rappresentata a causa di fondati timori di andare incontro a gravi censure di regime.
Nel 1948, Prokofiev si accinse allora ad approntare una versione drasticamente ridotta di tutte quelle parti che si prestavano a critiche ideologiche, ma neppure questi accorgimenti spianarono la via al

palcoscenico in Unione Sovietica.
L'autore intraprese un ultimo processo di rielaborazione che condusse alla versione, considerata definitiva, in tredici quadri. La ricezione dell'opera avvenne in primo luogo in teatri stranieri (Praga 1948, Firenze, Maggio musicale, 1953); negli Stati Uniti ebbe enorme successo un'edizione che venne anche trasformata in film nel 1957, corrispondente però alla terza ed ormai superata versione.
In Unione Sovietica vi furono due produzioni moscovite nel 1957 e nel 1959, quest'ultima sulla base di una nuova edizione critica del testo, andata in scena a Milano (1965).
L'opera ebbe uno straordinario successo in Cecoslovacchia, durante la Primavera di Praga.

PROKOVIEV E ROSTROPOWICH

Rappresentata negli anni Sessanta in Inghilterra, negli Stati Uniti ed in Germania, ha destato nei due decenni successivi un minore interesse, compassato nel 1991 da un eccellente coproduzione del Covent Garden e dell'Opéra Bastille con il Teatro Mariinskij di Pietroburgo.
L'opera è divisa idealmente in due parti: i primi sette quadri si concentrano sugli avvenimenti del tempo di pace, gli ultimi cinque su quelli bellici.
Fra gli avvenimenti privati della nobiltà moscovita che ruota intorno alle famiglie Rostov, Bezuchov e Bolkonskij, narrati da Tolstoj, Prokofiev sceglie il nucleo principale, legato alle figure di Andrej e di Natasa.
Nei primi tre quadri sono schizzate le tappe che portano al fidanzamento dei due protagonisti. La drastica riduzione del romanzo di Tolstoj nel libretto di una pur monumentale opera conserva l'ambizione di comporre un grande affresco epico in cui la dimensione privata, individuale ed affettiva dei singoli s'intreccia e si risolve nel fiume travolgente della storia nazionale. Non poche sono tuttavia le concessioni alle convenzioni operistiche, come la stilizzazione della morte di Bolkonskij, che spira come un eroe del palcoscenico, ben diversamente da quanto accade con il solenne e crudo congedo dalla vita descritto nel romanzo.
Dal punto di vista drammaturgico e musicale quest'opera si allinea alla tradizione di DargomyzskiJ e Mussorgski del "dramma cantato", ossia di un'opera in cui i personaggi dialogano in prosa declamata, sostenute da melodie orchestrali.
Nel caso di *Guerra e pace* all'orchestra spetta una profusione di motivi, ricorrenti o meno, e di musica descrittiva in cui è inevitabile scorgere, talvolta, il mestiere consumato dell'autore di musica per ballo e da film.
Ma questi abili squarci orchestrali, che s'inseriscono talvolta tra una battuta e l'altra dei dialoghi, sembrano assumere in maniera sorprendente la funzione del narratore, che nel romanzo racconta la verità che si nasconde al singolo, intrecciando il piano individuale con l'universale della storia.
Non stupisce che in quest'opera mastodontica con ben 72 personaggi il compositore sia ricorso agli autoimprestiti: l'introduzione al primo quadro ed il valzer del quarto, l'arioso di Bezuchov nel sesto derivano da frammenti della musica di scena per *Eugenio Onegin* (1936); la danza della contessa Bezuchova con Rostov nel quarto quadro, caratterizzato da uno stile straniato e vagamente grottesco a sottolineare la mellifluità della Bezuchova, proviene dalle musiche per film *Lermotov* (1941); la

tormentata aria di Kutuzov che Prokofiev scrisse e riscrisse fu infine tratta dalle musiche per film *Ivan il terribile*, così come il coro del popolo nel tredicesimo quadro.
Nella seconda parte, dedicata al dramma collettivo del popolo russo, fu introdotta nell'ultima versione l'epigrafe corale che riporta l'opera tra gli avvenimenti della storia sovietica con un massiccio coro di sapore "zdanoviano".
In questa seconda parte l'intento di comporre un altorilievo eroico e patriottico si manifesta nella traduzione della dimensione epica del romanzo in chiave monumentale: lo dimostra l'enfasi del linguaggio, l'uso dei cori di popolo ed anche la stilizzazione di Kutuzov nella grande aria del decimo quadro, nella quale è lecito scorgere un implicito omaggio a Stalin.

BOZZETTO ATTO II

La divisione tra pace e guerra è profonda sia dal punto di vista drammaturgico, sia da quello musicale.
Mentre la prima parte narra in maniera stringente ed efficace le vicende sentimentali di Natasa e dei tre uomini affascinati, in maniera diversa, dalla sua incantevole ed ingenua giovinezza, la seconda parte si configura come una serie di quadri slegati, indipendenti l'uno dall'altro, in cui troppo palesi appaiono le motivazioni ideologiche della scelta: l'idealizzazione dei grandi e piccoli eroi russi, il generale Kutuzov e il contadino Platon Karataev, rappresentati in uno stile musicale enfatico ed altisonante.
Al di là della distanza dal gusto dell'ascoltatore occidentale, questa lettura in chiave sovietica oltre che musicale del capolavoro di Tolstoj - opera, paradossalmente, avversata in patria ne rappresenta tuttavia la realizzazione delle mete dell'ultimo decennio di vita artistica di Prokofiev, dominato da ambizioni operistiche e dal progetto di scrivere una vera e propria epica del popolo russo, di cui l'avvento del regime sovietico doveva apparire come una sorta di degno coronamento.

PROKOFIEV E SHOSTAKOWICH

LA TRAMA

In Russia tra il 1809 e il 1812

QUADRO I

Nell'incanto di una notte di primavera, il giovane principe Bolkonskij ritrova la speranza nel futuro e il desiderio di amore contemplando l'incantevole adolescente Natasa cantare e conversare con la cucina Sonja

QUADRO II

Il primo ballo di Natasa segna l'innamoramento di Andrej; inoltre Natasa suscita grande impressione in Anatol' Kuraghin, il cognato senza scrupoli di Pierre Bezuchov, che incomincia ad accarezzare il pensiero di conquistare la giovane.

QUADRO III

La crisi nell'animo di Natasa sopravviene dopo la partenza di Andrej, costretto a procastinare il matrimonio di un anno dal padre, contrario all'unione con una donna di rango sociale inferiore e la fredda accoglienza del vecchio principe Bolkonskij.

PROKOFIEV E ROSTROPOWICH

QUADRO IV

Si compie la drammatica vicenda di Natasa e Anatol' Kuraghin: durante un ricevimento offerto dalla sorella, Anatol' riesce a sedurre la giovane strappandole un giuramento d'amore e il consenso a fuggire con lui, con la promessa di un impossibile matrimonio.

QUADRO V

Kuraghin non ascolta i consigli dell'amico Dolochov, che dopo averlo aiutato ad organizzare il rapimento della Rostova, tenta di dissuaderlo dalla pericolosa ed infame impresa. Anatol' è talmente travolto dalla passione per la giovane donna, da convincersi che non si tratta di un capriccio, ma del desiderio di una nuova vita all'estero con la propria amata.

QUADRO VI

Mar'ja Achrossimova, che ospita i Rostov nel suo palazzo moscovita, riesce a sventare il rapimento grazie all'aiuto di Sonja.
Anatol' riesce a fuggire, e dopo che Achrossimova e l'amico Pierre Bezuchov l'hanno illuminata sulla sorte di un uomo che è il suo seduttore, Natasa sconvolta, tenta il suicidio.
Nel colloquio con la Rostova, Bezuchov, travolto dalla compassione per l'inesperta ed incantevole ragazza, le confessa il suo umore per lei.

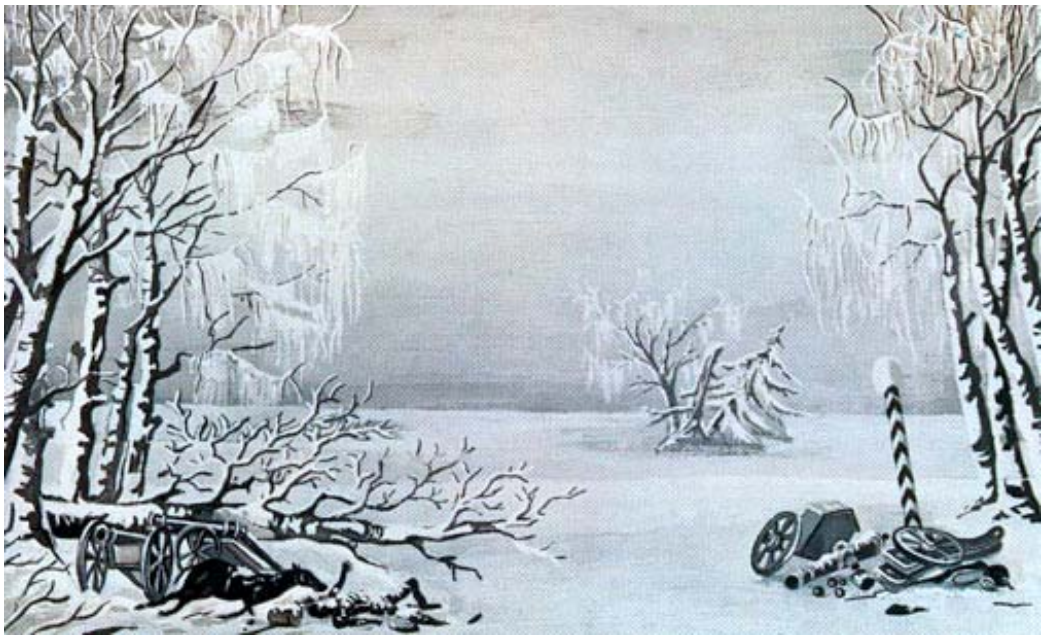
QUADRO VII

Tornato a casa, Pierre convoca nel suo studio il cognato e gli impone di consegnargli le lettere spedite a Natasa e di lasciare immediatamente la città. Rimasto solo, riflette sui suoi sentimenti nei confronti della fanciulla.
Sopraggiunge Ermolov ed annuncia che Napoleone ha varcato il confine russo.

QUADRO VIII

Andrej, amareggiato e disilluso dal tradimento di Natasa decide di affrontare un'onorevole morte in battaglia.

BOZZETTO ATTO II



QUADRO IX

Nel quartier generale di Napoleone, durante la battaglia di Borodino.

L'imperatore dei francesi, sicuro della superiorità della civiltà francese e dell'invincibilità del proprio esercito, si trova di fronte alle notizie che dal campo gli annunciano l'imminente sconfitta.

QUADRO X

In un groviglio di fili, dove si è accampato l'esercito russo ritirato da Borodino, si svolge il consiglio di guerra dei generali russi. Kutuzov prende la coraggiosa decisione tattica di abbandonare al nemico senza combattere la "sacra e vetusta capitale della Russia".

QUADRO XI

A Mosca, occupata dai francesi e rossoreggiante di incendi.

Pierre Bezuchov si aggira con l'intenzione di attentare alla vita di Napoleone. Arrestato con l'accusa di aver appiccato un incendio, gli viene fatta grazia della vita; in prigione conosce il semplice Platon Karataev, contadino e soldato, emblema della vita umana ancora completamente in armonia con i cicli della natura.

BOZZETTO ATTO II

QUADRO XII

In una trincea giace il principe Andrej, mortalmente ferito. Riconosce Natasa e si riconcilia con lei, ma muore fra le braccia dell'amata.

QUADRO XIII

Sulla strada verso Smolensk i francesi battono in ritirata ed uccidono i prigionieri ormai sfiniti: è il destino di Platon karataev.
Un gruppo di partigiani cosacchi libera i prigionieri tra i quali si trova Bezuchov. Appare Kutuzov e l'opera si conclude nel giubilo generale per la vittoria e la pace ormai prossima.