

The sensorial Theatre – Visual and acoustic emotions as the way of feeling Opera

Full Professor Paola Ranzini,
Theatrical Studies, Université d'Avignon et des Pays de
Vaucluse, France

Il ruolo dei sensi in alcune regie contemporanee dell'*Amour des trois Oranges*

La mia comunicazione intende affrontare un discorso critico sulla regia lirica contemporanea come « seconda creazione », nel suo difficile equilibrio fra filologia musicale e libertà nell'allestimento scenico, fra storicità e attualizzazione. Al fine di trattare una materia vicina alla creazione del *Re cervo*, presentata, per la regia di Paolo Bosisio su libretto e musica di nuova composizione (del maestro Angelo Inglese), al teatro Nae Leonard contestualmente al nostro convegno, il *corpus* preso in esame è costituito da alcune recenti messe in scena dell'*Amour des trois oranges* di Prokofiev prodotte da grandi teatri nazionali :

L'amour des trois oranges Prokofiev Parigi, Opéra Bastille 2005 (quindi 2012)
regia di Gilbert Deflo

L'amour des trois oranges prodotto dell'Opéra de Lyon 1989 (direttore d'orchestra : Kent Nagano) per la regia di Louis Erlo et Alain Maratrat, poi presentata Festival d'Aix en Provence.

L'amour des trois oranges di Prokofiev, Londra, English National Opera, 1989
regia di Richard Jones.

L'amour des trois oranges di Prokofiev Parigi, Opéra-Comique 1983 regia di Daniel Mesguich.

Non abbiamo purtroppo potuto vedere e analizzare il recente allestimento del regista italo-sudafricano Alessandro Talevi, *L'amour des trois oranges* rappresentato presso il Teatro Comunale di Firenze (1-7 giugno 2014) nell'ambito del Maggio musicale fiorentino. (Cercherò di aggiungere questa analisi per la versione scritta del mio lavoro).

Delle regie selezionate intendo oggi analizzare in particolare il richiamo alla sensorialità dello spettatore, un richiamo alla sensorialità non necessariamente rivolto, come vedremo, a produrre un effetto di immersione, ma ben al contrario avente un chiaro significato metateatrale di decostruzione.

Sulla metateatralità dell'*Amour des trois oranges* non è il caso di insistere. È noto infatti che Prokofiev, compositore della musica ma anche autore del libretto (con Vera Janacopulos per la versione francese utilizzata fin dalla creazione, a

Chicago il 30 dicembre nel 1921¹⁶) conosce la fiaba gozziana fonte del libretto attraverso Meyerhold.

Meyerhold, ricordiamolo, pubblica nel primo numero della sua rivista, che ha intitolato *L'amore delle tre melarance*, un'azione scenica divisa in tredici quadri scritta a partire da Gozzi. E questa riscrittura è la fonte diretta di Prokofiev. Così, ben al di là del testo utilizzato, è la ricerca stessa di Meyerhold di un teatro « teatrale » che influenza la visione che dell'opera di Gozzi ha Prokofiev e ne ispira la sua riscrittura della fiaba per il teatro musicale. Non a caso nell'*Autobiografia*, pubblicata negli anni 1940, Prokofiev dichiara che la pièce di Gozzi lo ha affascinato soprattutto per quanto essa aveva di teatrale¹⁷. E un teatro teatrale per Prokofiev come per Meyerhold, è un teatro in cui i sentimenti lasciano spazio a peripezie che non hanno bisogno di altra giustificazione se non la magia del teatro. Non dimentichiamo che sono gli anni (1920) in cui, in Russia, Majakovski propone il proprio modello estetico del teatro-circo¹⁸. Del resto Prokofiev compone la musica stessa in funzione del movimento (ben più che delle parole del libretto): continui slanci, concatenazioni rapide, interventi inattesi (anche se è possibile ritrovare alcuni temi musicali che accompagnano costantemente taluni personaggi).

Fatta questa breve premessa, si capisce come la regia sia in primo piano nella creazione di un'opera come *L'amour des trois oranges* che ha una forma particolare, tanto da poter essere definita fantasia lirica, opera-féerie o opera buffa fantastica. La definizione di « opera » è data da Prokofiev che intendeva così inscrivere la propria composizione (libretto e musica) nella tradizione di un genere che egli voleva rinnovare.

Nell'*Amour des trois oranges* troviamo una serie di quadri tenuti insieme da un tenue legame che mettono in primo piano il fantastico e l'inverosimile, denunciando che tutto quanto avviene in scena non è che invenzione e illusione teatrale. La dimensione metateatrale è presente fin dal libretto che prevede due categorie di personaggi, quelli della fiaba rappresentata e quelli dei suoi commentatori, uniti per gruppi a formare diversi cori, fra cui spicca quello dei Ridicoli (o Originali, l'unico ad avere una parte attiva nell'azione stessa)¹⁹.

¹⁶ Commissione dell'Opera di Chicago contratto 1919 ma morte Cleofonte Campanini direttore fa sì che venga creata solo nel 1921, quando direttrice del teatro d'opera è Mary Garden. Stroncata a New York.

¹⁷ Cit. Michel Dorigné, p.211.

¹⁸ A Parigi Stravinski Petruska ballet-foire (1913).

¹⁹ Personaggi:

Il re di Coppe (basso)

Il principe Tartaglia, suo figlio (tenore)

Leandro, primo ministro (baritono)

La principessa Clarissa, nipote del re (mezzosoprano)

Pantalone, cortigiano favorito del re (baritono)

Truffaldino, menestrello di corte (tenore)

Celio, mago e genio protettore del re (basso)

La fata Morgana, maga e genio protettore di Leandro (soprano)

Smeraldina, servitrice della fata Morgana (mezzosoprano)

La maga Creonta, sotto le spoglie di una cuoca (basso)

La musica, che, come ho accennato, si stacca dalla tradizione della musica da opera, accompagna un recitativo declamato (non ci sono arie) o semplicemente le azioni e i movimenti di gruppo (fino alla celebre marcia)²⁰. Comprende una sola sezione lirica, quella del duetto Principe/Ninetta del terzo atto. Del resto, qualche musicologo ha affermato che le musiche dell'*Amour des trois oranges* fanno pensare già alle future musiche per film (muti).

Il fantastico e il metateatro sono gli elementi interni all'opera che paiono dunque assicurare la più grande libertà alla creatività dei registi, e ciò senza alcuna forzatura dell'opera messa in scena. Ma la dimensione fantastica e la metateatralità dell'*Amour des trois oranges* hanno una giustificazione estetica e storica, di cui non sempre i registi hanno tenuto conto.

Nelle tre regie analizzate, ci soffermeremo proprio sulla resa della teatralità dell'opera di Prokofiev, e sull'interpretazione sottesa a una tale resa (teatralità avente una giustificazione storica e filologica vs teatralità intesa come ammiccante gioco con il pubblico). E, come vedremo, determinante è proprio il ricorso alla sensorialità, nello spettacolo che si offre anzitutto quale festa per gli occhi, per destare uno stupore che accompagni la discontinua linea musicale, ma anche nei dettagli olfattivi, disseminati quali segni dell'ideale costruzione di un teatro totale che però pone in derisione la teatralità stessa.

La regia di Daniel Mesguich per l'Opéra-Comique risale al 1983. Interessante all'interno della carriera e della poetica di Mesguich, regista di teatro che si è spesso confrontato con la messa in scena del metateatrale (celebri le sue numerose edizioni dell'*Amleto*, che teatralizzano e mettono in scena anche i dubbi di traduzione di punti controversi del testo shakespeariano). Per *L'Amour des trois oranges*, Mesguich preferisce invece puntare sullo spettacolare come cifra del teatro che si propone come tale, lasciando in secondo piano il metateatro nella sua funzione di commento.

Così, i vari cori appaiono nel Prologo, quando investono rumorosamente il palcoscenico sovrapponendo le loro voci nel proclamare ciascuno quel che vorrebbero che fosse lo spettacolo cui stanno per assistere. Ma poi questa multiforme voce critica esce di scena, e la messa in scena si concentra allora esclusivamente sul fantastico delle vicende che rappresenta. Il passaggio dalla dimensione metateatrale alla dimensione fantastica è segnalato da un'azione che

Farfarello, diavolo (basso)

Linetta (soprano),

Nicoletta (mezzosoprano) e

Ninetta (contralto), principesse delle melarance

Un messaggero (basso)

Il Maestro di cerimonie (tenore)

Spettatori: i Tragici, i Comici, i Lirici, le Teste vuote, gli Originali; *diavoli e diavoletti, medici di corte*

²⁰ A partire dalla musica dell'opera, suite orchestrale in sei movimenti (Op. 33bis): *Le Teste vuote, Il mago Celio e la fata Morgana giocano a carte* (Scena infernale), *Marcia, Scherzo, Il principe e la principessa, La fuga*.

visualizza un trasferimento spaziale : uno spettatore di uno dei cori da un palchetto lancia in segno di protesta un oggetto che un attore sul palcoscenico raccoglie reimpiegandolo in un numero da giocoliere da circo.

Vediamo come è connotato e materializzato il fantastico. Prima osservazione : il palcoscenico è spoglio, il fantastico non giustifica il ricorso a una ricca scenografia. Luci dall'alto (spot) isolano i personaggi o i gruppi di personaggi. Il palcoscenico è avvolto da una luce blu soffusa che crea un'atmosfera onirica. E nel sogno è trasfigurata la vicenda stessa del principe triste, che è presente in scena fin dall'inizio in una figurazione della vicenda di cui sarà protagonista : lo vediamo vestito di bianco, a un lato del palcoscenico, accasciato su un baule da cui esce una figura femminile in abito da ballerina. Il principe e la ballerina mimano una scena d'amore e d'abbandono. Quando il re e Pantalone evocano l'ipocondria del principe (Atto I), questi è sempre in scena tenendo fra le braccia il manto bianco della principessa-ballerina nel frattempo uscita di scena. L'azione dell'intera prima parte si svolge quindi con il principe prostrato a terra sul proscenio.

I costumi sono essenziali. Se qualche tratto rinvia ai costumi tipici delle maschere della commedia dell'arte, essi appaiono come depurati di ogni tratto contingente e connotati da un solo tocco di colore : così un manto blu basta a caratterizzare il re, mentre il bianco prevale come si vede per i costumi del principe e della ballerina-principessa, ma anche per quello di Pantalone, il rosso invece qualifica Farfarello come figura uscita dagli abissi infernali. Un cenno alla tradizione della messa in scena dell'opera barocca è nell'artificio delle botole sul palco che consentono rapide apparizioni e scomparse dei personaggi. Nel secondo atto, le scene dei divertimenti organizzati da Truffaldino per fare ridere il principe e guarirlo dall'ipocondria si avvalgono di una folla di personaggi, bianche ballerine e bianchi pierrots, in un'atmosfera da grande spettacolo da circo con giocolieri, bande musicali e pagliacci.

Mentre il palco improvvisato si innalza a partire da una bassa pedana (altra strizzatina d'occhio al grand opéra o alla pièce à machines). Nel terzo atto alcune scene rinviano alle acrobazie della recitazione da commedia dell'arte, in particolare con gli equivoci per cui taluni personaggi si scoprono l'un l'altro urtandosi o altri cadono rovinosamente inciampando nell'oggetto fatato (la cuoca e il nastro rosso). La scena delle tre melarance non è esplicita : in luogo delle gigantesche melarance, a imprigionare le principesse sono infatti tre scatole il cui interno è foderato allusivamente d'arancio. La scatola-melarancia rinvia alla scena iniziale del sogno, fra incubo e desiderio, del principe (con l'apparizione della bianca ballerina dal baule sui cui è prostrato il principe). Ma è la scena del duetto d'amore ad esplicitare la chiave di lettura registica : in essa i due personaggi appaiono sdoppiati ; due sono le coppie che si muovono in scena specularmente, come se la realtà avesse un doppio nel sogno, o, se si preferisce, come se il sogno (desiderio o incubo) dell'inizio si realizzasse. La dimensione onirica spiega anche alcuni raccourcis per cui, per esempio, il ferimento di Ninetta per mano di Smeraldina non viene mostrato. Nemmeno la trasformazione della principessa in topo è mostrata esplicitamente. Sfumato è anche il finale, con la fuga dei malvagi resa da un gioco

di luci che si rincorrono e che si spengono d'un tratto lasciando la scena avvolta nel buio.

Mesguich realizza dunque una messa in scena lieve, aerea, in cui le visioni oniriche accompagnano il racconto musicale. Il prologo metateatrale funge da avvertimento : tutto può accadere in scena perché si rappresenta una fiaba che è della materia del sogno. Ma allora non importa interpretare Gozzi, e nemmeno Prokofiev. E nemmeno importa al regista connotare i riferimenti a una forma di spettacolo : commedia dell'arte, féerie o circo. Quel che importa è la fiaba, e, come suggerisce la regia di Mesguich, la fiaba è fatta della stessa materia evanescente del sogno.

La più recente produzione francese dell'*Amour des trois oranges* è quella dell'Opéra Bastille di Parigi del 2005 (ripresa nel 2012) per la regia del regista belga Gilbert Deflo²¹. Fin dalle prime scene del suo allestimento si vede come la cifra stilistica utilizzata rimandi all'universo del circo. Il palcoscenico riproduce uno spazio circolare chiuso sul fondo da un tendone rosso (da circo appunto) con al centro strutture praticabili (in verticale e in orizzontale). Se qualche costume rinvia alla commedia dell'arte (per esempio per Pantalone, mentre per il Truffaldino, con bombetta, abbiamo le losanghe arlecchinesche ma riportate su un costume bianco) i personaggi del coro sono clowns da circo in salopette bianca con maschera bianca sul viso.

Se il principe è un bianco Pierrot e la principessa una altrettanto candida Pierrette, tutte le scene di massa evidenziano artisti circensi quali giocolieri con piattelli o birilli, o sputafuoco. Molte delle scene in cui il fantastico entra in azione (es. apparizioni, disparizioni, trasformazioni) sono risolte in veri e propri numeri da circo : Celio il mago (con manto, cilindro e bacchetta da prestigiatore) entra in scena in un gioco d'ombre, Farfarello si materializza passando attraverso un cerchio di fuoco come le tigri al circo, la principessa è trasformata in topo e poi di nuovo in principessa con un tour da illusionista. Truffaldino stesso, vestito da ballerina nel tentativo di far ridere il principe, si improvvisa in un numero da equilibrista. Notevole il volo del principe e Truffaldino, rappresentato concretamente come prodezza da acrobati su corde invisibili.

Qualche scena utilizza le luci da Luna Park, come la scena allusiva al gioco di carte di Celio e Fata Morgana che mostra i due re in due rettangoli di luci (le carte appunto).

L'illusione teatrale è perennemente denunciata come tale : tutto è praticabile, la pedana svolge diverse funzioni ed è smontata e rimontata a vista ; e persino il costume della cuoca gigantesca, che si compone di un ampio telaio di legno che forma la gonna, si presta a farsi scalare da Truffaldino. Il cambiamento di scena, per cui l'azione si svolge nel giardino di Creonta dove sono le tre melarance, è segnalato dal disporsi dei pagliacci bianchi del coro a formare la

²¹ Da Intervista Telerama in occasione sua regia Luisa Miller di Verdi, il regista belga Gilberto Deflo dichiara : **G.D.** : En humble interprète, je sers l'œuvre avant tout. Moi qui fus élève de Giorgio Strehler, je ne comprends pas ce goût pour les actualisations gratuites
Regia del Rigolett alla Scala 2016

scritta « Creonte » (nel libretto Truffaldino e il principe leggono il nome in un'insegna).

Se l'elemento spettacolare è, non senza un riferimento storico al teatro russo degli anni 1920 (ma più Majakovski che Meyerchold), riportato essenzialmente al circo, la regia di Deflo non rinuncia a sottolineare la dimensione metateatrale già presente nel libretto di Prokofiev, come si vede dalla volontà di creare, entro lo spettacolo stesso, lo spazio dello sguardo dello spettatore. Il metateatro si connota anzi come vero e proprio teatro nel teatro, dato che i diversi personaggi dei cori rimangono in scena disponendosi a semicerchio attorno a essa e si fanno spettatori delle vicende del principe.

Nello spettacolo si assiste alla costruzione e, al tempo stesso, alla decostruzione della magia del teatro : come nella scena del duello di Celio e Fata Morgana (Atto IV) a colpi di bacchetta magica da cui fuoriescono scintille di fuochi d'artificio e, soprattutto, la scena dell'acqua salvifica (Atto III). Al secchio d'acqua portato alla principessa assetata così come indicato nel libretto, la messa in scena di Deflo sostituisce una scena poetica ed evocativa in cui un immenso lenzuolo di seta blu suggerisce una distesa d'acqua. Ma l'illusione teatrale della distesa d'acqua è smontata dalla ben visibile presenza dei quattro personaggi-pagliacci bianchi che agitano il lenzuolo blu a mimare le onde.

Funzione di commento, ma questa volta rivolto più alla fiaba che al teatro, ha anche la concezione originale del finale.

Terminato lo spettacolo, è messo in scena il saluto teatrale e, a sorpresa, quando i personaggi si sono già mostrati come attori, costituisce un quadretto familiare facendo apparire accanto al principe-Pierrot e alla principessa-Pierrette un piccolo Pierrot e una piccola Pierrette bambini : un'ironica alusione al vissero felici e contenti con cui terminano tutte le fiabe.

La regia di Deflo non trascura alcun quadro del libretto di Prokofiev, accogliendone e anzi moltiplicandone le potenzialità spettacolari (per esempio l'apparizione delle fontane dell'olio e del vino nella regia di Deflo divengono immense teste di cartapesta da cui escono una miriade di coriandoli colorati). Essa propone una interpretazione unitaria di tale spettacolarità (il circo) e riconduce l'elemento fantastico all'illusione teatrale. Del libretto, essa accoglie altresì gli spunti metateatrali che sviluppa. Una regia insomma che, se non si può dire filologica, nemmeno mira a un'attualizzazione del libretto di Prokofiev. Del resto in più occasioni il regista, vantando di essere discepolo di Strehler, ha dichiarato in interviste di voler servire l'opera da « umile interprete », non condividendo e anzi con comprendendo « il gusto per le attualizzazioni gratuite »²². Come nella regia di Mesguich, grande assente è tuttavia la fiaba gozziana di cui il libretto di Prokofiev è riscrittura e, anzi, in Deflo la fiaba come féerie teatrale è occultata dalla preponderanza dei riferimenti al circo.

²² Da Intervista Telerama in occasione sua regia Luisa Miller di Verdi, il regista belga Gilberto Deflo dichiara : **G.D.** : En humble interprète, je sers l'œuvre avant tout. Moi qui fus élève de Giorgio Strehler, je ne comprends pas ce goût pour les actualisations gratuites

Una lettura decisamente orientata all'evidenziazione del metateatro è invece quella dei registi francesi Louis Erlo e Alain Maratrat nella produzione per l'Opéra de Lyon 1989 (direttore d'orchestra : Kent Nagano), poi presentata Festival d'Aix en Provence²³.

Infatti, non soltanto si assiste alla messa in scena in più spazi (palcoscenico e due ordini di palchetti) delle contese fra i cori fautori delle tragedie, delle commedie o della poesia lirica del prologo di Prokofiev, ma si assiste alla preparazione dello spettacolo stesso con la vestizione degli attori. Non abbiamo più due categorie di personaggi (quelli della fiaba rappresentata e quelli dei cori), ma solo attori che litigano sul tipo di spettacolo da mettere in scena e poi preparano e mettono in scena lo spettacolo.

Strizzatine d'occhio a Broadway (es. gesti dei Ridicoli e loro costumi da jazz band)

Il metateatro prevale anche nell'*Amour des trois oranges* per la regia di Richard Jones (Londra, English National Opera, 1989). Lo spettacolo che si configura quale commento dello spettacolo occupa diversi livelli, in un gioco di scatole cinesi. Oltre al palcoscenico due ordini di palchi divengono area di recitazione non soltanto per i cori, ma anche per i personaggi della fiaba, come si vede alla fine, quando i malvagi fuggiti (Fata Morgana, Smeraldina, Clarissa, Leandro e Farfarello) si rifugiano proprio in un palco.

Accanto ai cori dei tragici, dei comici, dei lirici, dei ridicoli e delle teste vuote (presenti nel libretto di Prokofiev), Richard Jones aggiunge una figura di presentatore che dal palco si rivolge direttamente al pubblico per spiegare come prendere parte attiva allo spettacolo (in particolare come azionare le carte Givenchy distribuite loro per creare gli odori e i profumi dello spettacolo). Tale figura non è nella soglia di passaggio realtà/finzione, rappresentazione/storia rappresentata ma si inserisce a pieno titolo nella finzione facendosi personaggio accanto ai personaggi dei cori, dato che viene ucciso con un colpo di pistola sparato dai palchetti da un personaggio appartenente a uno dei cori appunto. Da questo momento è ai personaggi dei diversi cori, e in particolare ai ridicoli, che vengono affidati il commento metateatrale e l'espressione della presa di distanza dallo spettacolo rappresentato. Certo nel libretto di Prokofiev non è raro che i Ridicoli commentino le azioni dei personaggi della finzione²⁴, ma nell'allestimento di Jones, sono i Ridicoli che alzano o abbassano il sipario presiedendo alla rappresentazione stessa. Per entrare nella vicenda rappresentata si devono dunque passare varie soglie : la figura del presentatore, i Ridicoli sul palco a sipario chiuso, quindi un primo sipario si leva su un nuovo sipario-locandina dello spettacolo, infine, alzatosi anche questo sipario-locandina appaiono i due personaggi –i cui costumi rappresentano mezzi di comunicazione- che accompagnano il re e annunciano la vicenda chiudendo così il prologo (su cui cala di nuovo il sipario-

²³ Vedere l'avant-scène opera 1990 n. 133 In particolare Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold, Prokofiev et l'Amour des trois oranges*, pp. 20-29.

²⁴ (per esempio nell'atto I « Les ridicules observent tout le temps la conduite du Roi craignant qu'il ne se rende grotesque aux yeux du public. RID. « Mais il perdra son prestige royal !/ Sonprestige ! Nous sommes choqués ! »)

locandina davanti al quale rimangono i soli Ridicoli). Anche quando si è nel pieno della rappresentazione della vicenda, la messa in scena predilige una presentazione prospettica su più piani paralleli²⁵.

Per la caratterizzazione dei personaggi attraverso i costumi, se un dato comune è nella esagerazione cui essa mira, come mostrano le parrucche improbabili dalle dimensioni eccessive, non è possibile risalire a un unico stile né a un unico universo di riferimento (non la fiaba, né tantomeno la fiaba settecentesca, non la commedia dell'arte, ma nemmeno il circo)²⁶.

L'elemento spettacolare presente nel libretto di Prokofiev è spunto per una teatralità intesa come ammiccante gioco con il pubblico. Il regista integra, come si è accennato, nella propria messa in scena odori nauseabondi e profumi.

Ma la loro inserzione è artificiosa : l'odore non si diffonde semplicemente dalla scena verso la sala in quanto è ottenuto dall'azione, da parte degli spettatori stessi, di strofinare delle carte profumate che sono state loro distribuite all'ingresso a teatro. Sono i Ridicoli, la cui presenza in scena si moltiplica in quanto, come si è detto, tengono il filo dello spettacolo, che mostrano la carta e il numero corrispondente al tipo di profumo o di odore da diffondere, invitando gli spettatori all'azione. Possiamo vederne un esempio nella scena dell'apparizione infernale di Farfarello che era accompagnata da un odore di uova marce.

Nella regia di Jones, l'elemento spettacolare è dunque attualizzato e dà lo spunto a un certo sperimentalismo nella messa in scena che fa appello alla sensorialità. Uno spettacolo che deve stimolare oltre alla vista e all'udito, anche l'olfatto degli spettatori. Ma il coinvolgimento dei sensi è condotto nella forma di un gioco metateatrale : è come se Jones trasponesse la dialettica fiaba/metateatro del libretto di Prokofiev in un commento metateatrale della dialettica immersione/distanza nelle relazioni teatrali. Si deve aggiungere che la regia di Jones è, fra quelle analizzate, la più libera nel distribuire le azioni del libretto e nel concepire una nuova formulazione scenica dei quadri d'origine. Ciò è reso possibile dalla particolare composizione musicale « aperta », che, come si è detto, segue più i movimenti che non i dialoghi dei personaggi.

Le quattro regie esaminate operano una traduzione visiva delle musiche di Prokofiev facendo un uso assai diverso del libretto e delle sue due componenti (il fiabesco e il metateatro). Nessuna delle regie intende condurre un'operazione filologica che faccia percepire come il libretto di Prokofiev fosse già una duplice riscrittura (di Meyerhold e di Gozzi). La fiaba settecentesca gozziana risulta anzi occultata in tutti e quattro i lavori. Mesguich tratta il libretto quale occasione per

²⁵ (es. all'atto I primo piano : il Re e il principe malato, secondo piano i medici, terzo piano Clarissa che ride)

²⁶ I personaggi della fiaba hanno caratterizzazioni di diversa ispirazione : Truffaldino una sorta di clown, il re un cappotto marrone con decorazioni da militare, il principe sfigurato da punti rossi da malattia posticcia e teatrale, Leandro, il malvagio, da mostro da film dell'orrore, con le mani affilate e la testa pelata impiestrata di bianco, Clarissa vestita da uomo completo pelle nera, Pantalone con un'acconciatura improbabile, la principessa in abito dorato orientaleggiate, Celio mago in rosso, Fata Morgana strega con i capelli rosso fuoco)

mettere in scena una favola atemporale e onirica, Louis Erlo, Alain Maratrat da un lato e Richard Jones dall'altro ne sviscerano le scene metateatrali che reinterpretano gli uni per mostrare uno spettacolo nel suo farsi e l'altro per commentare, non senza una certa derisione, le relazioni teatrali e la comunicazione scena/sala. Più vicino, per sua stessa dichiarazione, a una regia di tipo critico, Gilbert Delfo intende restituire con il libretto tutta un'atmosfera dell'epoca di scrittura dell'opera, ma lasciandosi così sfuggire i rimandi necessari alla commedia dell'arte, che sono invece essenziali nell'operazione condotta da Meyerhold (e che si riflettono nel lavoro di Prokofiev).

L'articolazione registica delle azioni corrisponde alla linea interpretativa di volta in volta adottata e, in questo senso, i quattro spettacoli si apprezzano per unità e coerenza. Anche per quanto riguarda la regia di Jones, senza dubbio la più libera, la fantasia e il divertimento fanno presto dimenticare la scarsa storicità della lettura proposta.

Lo studio comparato delle quattro regie mette in luce il difficile compito della regia lirica oggi che deve tendere a rappresentare le molteplici storie che coesistono in ogni opera del passato che si intenda riportare alla scena: se la filologia musicale ha imposto un'attenzione particolare all'esecuzione della musica di origine, alla certezza di questo elemento non corrisponde un'interpretazione altrettanto ferma e sicura del libretto, che consta a sua volta della storia che esso racconta e di una propria struttura, frutto questa di una elaborazione artistica storicamente e letterariamente determinata.

Nel caso dell'*Amour des trois oranges* la frizione fra seconda creazione (quella registica) e prima creazione (quella musicale) non è, almeno nei casi esaminati, mai stridente per via delle caratteristiche intrinseche alla composizione stessa della musica originale. Del resto, in questo caso, poco importa che l'opera non sia volta anzitutto a rappresentare la storia del libretto e si faccia narrazione di secondo grado. Infatti, come si è detto, mettere in scena *L'Amour des trois oranges* implica l'affrontare un libretto in cui si ha la decostruzione della storia narrata. Di qui la sfida essenziale, risolta da molti registi con il cedere alla tentazione del teatro nel teatro, che è quella di mettere in scena non una scrittura, ma una duplice riscrittura che rinvia a due diverse temporalità.