

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 7, n. 2

dicembre 2018

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 7, n. 2
dicembre 2018

direttore

Antonio Attisani

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani

Edoardo Giovanni Carlotti

Massimo Lenzi

Leonardo Mancini

Eva Marinai

Federica Mazzocchi

Armando Petrini

Antonio Pizzo

Alessandro Pontremoli

segretario di redazione

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2018 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

**Studi
Um**

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-31978-47-7

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis7-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 7, 2 (dicembre 2018)

EDITORIALE	5
SAGGI	
Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia <i>Cecilia Carponi</i>	9
«Io ho bisogno di animali teatrali». Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera <i>Matteo Paoletti</i>	23
Luoghi di danza. Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti giornalistici di Marco Ramperti <i>Giulia Taddeo</i>	39
La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene <i>Leonardo Mancini</i>	61
VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo <i>Benedetta Pratelli</i>	75
<i>Work in Progress</i> di Gianina Cărbunariu. Genesi di un <i>mockumentary</i> teatrale <i>Thea Dellavalle</i>	87
I teatri degli anni Duemila tra rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative. Babilonia Teatri, Fibre Parallele, Menoventi, TeatrInGestAzione <i>Valeria Screpis</i>	103
PUNTI DI VISTA	
Spettatore, spettatori, pubblico <i>Mirella Schino</i>	123
Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto. Dialogo con Federico Tiezzi <i>Maia Giacobbe Borelli</i>	145

LETTURE E VISIONI

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz 157
Paola Bertolone

Un viaggio verso Sud con Leo e Perla 163
Matteo Tamborrino

Poetica d'ora in poi 177
Antonio Attisani

RICEVUTI E IN LETTURA 181

ABSTRACTS 189

GLI AUTORI 193

«Io ho bisogno di animali teatrali»

Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera

Matteo Paoletti

Non basta che cantino bene, immobili con l'occhio sbarrato e che ti piacciono musicalmente. Io ho bisogno di animali teatrali, anche. Entro certi limiti, si intende. [...] So benissimo quella che odiate perché “la canta mal”. Quella è Dorabella da teatro non in musica, d'accordo. Ma perdio devono anche “recitare” e dare non solo suoni. Va ben ghe pensa lu, Mozart, ma no proprio tutto!

Così Giorgio Strehler, nell'ottobre del 1997, dava indicazioni a Carlo de Incontrera per la selezione degli interpreti del *Così fan tutte*, spettacolo che andrà in scena postumo inaugurando nel 1998 la nuova sede del Piccolo Teatro. La citazione fa parte dell'inedito carteggio tra Strehler e de Incontrera, generosamente messi a disposizione dal musicologo triestino.¹ Le lettere, scambiate via fax durante tutta la fase di produzione, consentono di indagare il metodo di lavoro del regista da una prospettiva di grande interesse: messe a dialogare con documentazione d'archivio inedita o poco nota, conservata presso il Piccolo Teatro e presso il Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, fanno luce sull'approccio di Strehler alla recitazione lirica. Se «in looking through the catalogue of musical works he has staged we are struck by their affinity with Strehler's tastes in straight theatre»,² è pur vero che il regista non avrà vita semplice nel conciliare il metodo

¹ Ringrazio Carlo de Incontrera per aver accettato di condividere anche il proprio ricordo della collaborazione con Strehler, ripercorrendone le tappe attraverso lunghe conversazioni. La documentazione messa a disposizione consta di sette pagine di appunti di Strehler (dattiloscritte e con correzioni manoscritte) e di dodici lettere (due manoscritte, dieci dattiloscritte, con correzioni di pugno del regista) di lunghezza compresa tra una e dieci pagine, indirizzate a de Incontrera, a Luigi Corbani e a Ezio Frigerio tra il settembre e il dicembre 1997. Il corpus consta complessivamente di una trentina di pagine. Ho presentato i primi risultati della presente ricerca in occasione della *Opera Research Students' Conference* tenutasi il 17 giugno 2014 presso la Oxford Brookes University.

² David L. Hirst, *Giorgio Strehler*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 119. In cinquant'anni di carriera operistica Strehler realizza una quarantina di titoli, con interessi eterogenei che abbracciano il grande repertorio (molto Verdi e Mozart, ma nessun Bellini, Rossini o Puccini), l'opera contemporanea (soprattutto negli anni giovanili) e numerose riscoperte del Settecento. Il lavoro lirico di Strehler non è stato ancora oggetto di studi monografici, ma solo di pubblicazioni su singoli aspetti. Per una panoramica, cfr. Alberto Bentoglio, *Strehler all'opera*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, II, Bulzoni, Roma 1998. Riflessioni del regista sul teatro musicale in *Strehler e la musica*, in Sinah Kessler (a cura di), *Per un teatro umano*, a

sviluppato nel teatro drammatico con le peculiarità dello spettacolo operistico e dei suoi interpreti.³ Il peso della tradizione e la difficoltà di trasformare i cantanti in attori costringeranno infatti Strehler ad adattarsi alle condizioni produttive e al materiale umano messi a disposizione dalle grandi istituzioni dell'opera, fino a quando la frustrazione per il compromesso lo porterà a realizzare nel 'suo' Piccolo Teatro l'estremo tentativo del *Così fan tutte*. Lo spettacolo, nato al di fuori delle dinamiche dello *star system*, avrebbe dovuto realizzare finalmente quel «teatro lirico d'arte»⁴ inseguito per larga parte della carriera, basato su un ensemble giovane e stabile di cantanti-attori, secondo modalità tipiche del teatro di prosa (lunghe periodi di prova, alto numero di repliche, subordinazione del processo produttivo a un unico responsabile, il regista). Tuttavia la morte di Strehler dopo soli undici giorni di prove pone seri dubbi sul risultato di palcoscenico. Sostenuto dall'enfasi che accompagnò la scomparsa del «Maestro», il *Così fan tutte*, completato dall'assistente Carlo Battistoni, ebbe una lunga tenitura a Milano e in tournée, ma i vorticosi avvicendamenti di direttore e compagnia tradirono il progetto originario, presto abbandonato da una nuova dirigenza del Piccolo Teatro proiettata verso diversi orizzonti. Dello spettacolo l'Archivio Storico dell'ente milanese conserva scarsissime fonti e, se si esclude un interessante video delle prove – comunque già frutto di un montaggio⁵ – la documentazione ufficiale attiene quasi tutta al lavoro di promozione e di ufficio stampa. Il carteggio di Strehler con Carlo de Incontrera restituisce invece motivazioni, finalità e percorso di un progetto ambizioso e

cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 205-234 e in Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano, 1986, pp. 257-275.

³ Le peculiarità della recitazione lirica investono non soltanto il regista, ma anche lo studioso che vi si confronta, poiché «la performance operistica è oggetto d'un processo di formazione esteso, plurale e concreto, che non viene sufficientemente descritto e contenuto dalle novecentesche nozioni di "interpretazione" e "regia"». Gerardo Guccini, *Editoriale*, in Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia (a cura di), *Per/Formare l'opera. Arti viventi, spazi, costumi*, in «Prove di Drammaturgia», XX, 1, 2015, p. 3.

⁴ Concetto presente in maniera latente in larga parte della carriera operistica di Strehler, il «teatro lirico d'arte» viene definito compiutamente soltanto negli anni Settanta come un teatro che «produce prodotti artistici di primo livello [...], li mantiene nel tempo uguali a come sono nati e li fa vedere a decine di migliaia di persone». Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste (di seguito CMT), *Fondo Giorgio Strehler* (di seguito FGS), b. 99, Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (prima redazione), s.d. [23/24 novembre 1975]. Il documento e il contesto in cui matura sono analizzati in Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*, in «Il castello di Elsinore», XXIV, n. 64/2011, pp. 41-75.

⁵ Si tratta di un filmato di circa venti minuti, dal titolo *Recitar cantando (Prove di "Così fan tutte")*, regia di Chiara Boeri con la collaborazione di Rosario Cali, Paola Catinella, Luca Mazzucco, Daniela Ramon, post produzione Digital Master. Come suggeritomi da archivisti del Piccolo, pare che all'epoca fosse stato girato anche un video delle prove della durata di dieci ore, che purtroppo non compare negli inventari.

profondamente meditato, che poneva il lavoro d'attore dei cantanti come una delle caratteristiche di maggior rilievo.

Strehler e i cantanti. Evoluzione di un metodo

Figlio di una violinista, nipote del direttore del Conservatorio di Trieste e tra i pochi registi della sua generazione in grado di eseguire al pianoforte gli spartiti delle opere che mette in scena,⁶ Strehler dimostra fin dal debutto nell'opera con *La Traviata* (Teatro alla Scala, 1947) una precoce attenzione nei confronti della recitazione dei cantanti. Dichiarò il venticinquenne regista in un'intervista divenuta celebre:

Coristi perfetti dal lato vocale non sanno spogliarsi da quella serie di movimenti stereotipati che costituiscono l'incrollabile tradizione della scena lirica: affetto-mani al cuore; disperazione-braccia al cielo. Gli artisti stessi sembrano ormai affondati in questa carreggiata da cui stentano a liberarsi [...]. Con artisti eccezionali come questi, con masse di un'intelligenza e un'esperienza simile, con un personale così addestrato, con tutti questi mezzi, si potrebbe fare infinitamente di più e si deve limitarsi invece a ripulire, a levare le scorie di un convenzionalismo trapassato.⁷

Le problematiche poste dalla tradizione lirica appaiono non troppo dissimili da quelle del "teatro all'antica italiana", con il quale il giovane Strehler aveva da poco chiuso polemicamente i rapporti:⁸ eppure, senza un costituendo Piccolo Teatro all'orizzonte, nel mondo dell'opera dell'immediato dopoguerra le dichiarazioni del regista restano poco più che una presa di coscienza dello stato di cose, peraltro placidamente inserita nel contesto produttivo.⁹ I risultati di palcoscenico, così come descritti dalla critica, sembrano confermare tale ipotesi: «Violetta [...] nasceva, viveva e spirava alla Scala in una atmosfera d'educando, con poche economiche carnevalate e composti brindisi marionettistici e fra scarsi invitati che vestivano male e peggio ballavano il valzer».¹⁰ Del resto, se la definizione di «regia critica», consolidatasi come categoria nei decenni successivi, «doveva intendersi come un

⁶ Per questi aspetti, cfr. Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e la musica. Il "direttore d'orchestra mancato" attraverso le sue partiture*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV (nuova serie), n. 4/2011.

⁷ Giorgio Strehler, *Alla Scala si prepara una Traviata senza precedenti*, intervista di Rubens Tedeschi, «Pattuglia», 3, 13 febbraio 1947. L'articolo è riprodotto in Pasquale Gaudagnolo (a cura di), *Giorgio Strehler alla Scala*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1998, p. 140.

⁸ Nella stagione 1946 Strehler aveva abbandonato la compagnia Maltagliati, segnando «la sua quasi definitiva ripulsa a lavorare con le compagnie di giro». Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 215.

⁹ Come d'uso all'epoca, la scrittura del regista prevede un lavoro di poco più di due settimane, dal 19 gennaio al 6 febbraio (CMT, FGS, b. 81, Contratto de *La Traviata*, 7 gennaio 1947).

¹⁰ Franco Abbiati, *La Traviata*, in «Corriere della Sera», 7 marzo 1947.

modo di produzione, e non un sistema stilistico o una filosofia del teatro»,¹¹ soltanto l'evoluzione delle modalità produttive avrebbe consentito a Strehler di tentare di introdurre anche nel mondo dell'opera il metodo sviluppato nella prosa. Tale condizione si realizzerà a partire dagli anni Sessanta, quando i frenetici impegni del regista si diraderanno e i tempi di prova si allungheranno.¹²

A dispetto della sostanziale indifferenza della critica, già in occasione de *La Traviata* del 1947 si segnalano alcune intuizioni registiche significative di un metodo che sarà affinato col tempo: il tentativo di superare la staticità del baritono Ugo Savarese (Germont) attraverso la costrizione di un sigaro perennemente acceso stretto tra le dita, dal quale deve fare finta di aspirare, e la disposizione innovativa del coro, non solo dietro, ma anche intorno e al di sopra dei solisti, sfruttando la balconata praticabile disposta da Gianni Ratto. Laddove mancano tempo e autorità per lavorare a fondo sul singolo interprete, il regista sfrutta oggetti di scena, costruzione scenografica e movimento delle masse per costringerne l'interpretazione. Si tratta di elementi che diventeranno cifra distintiva delle regie successive, ai quali – a partire dal *Ratto dal serraglio* (Festival di Salisburgo, 1965) – si aggiungerà il pilastro delle risorse illuminotecniche. Nelle prove della maturità – e in particolare in quelle verdiane – Strehler sfrutterà le masse corali per evidenziare alcuni snodi della drammaturgia musicale. Si pensi ad esempio alla chiusura del prologo nel *Simon Boccanegra* (Teatro alla Scala, 1971) in cui il popolo – l'inevitabilità della Storia – inonda il palcoscenico inghiottendo letteralmente Simone e il suo destino:¹³ sul *Viva Simon, del popolo l'eleto* l'eroe scompare tra la folla e ne riemerge in trionfo, spogliato brechtianamente della giubba da marinaio e vestito con la cappa rossa di doge, con una suggestione che fa del Boccanegra un cardinal Barberini imporporato dal quarto stato. L'efficacia del risultato è raggiunta grazie all'uso dei mimi, con un lavoro di istruzione delle masse che vede Strehler impegnato in prima persona. Rileva un cronista durante le prove del *Macbeth* (Teatro alla Scala, 1975):

[Strehler] insegnava la parte a quelle cento persone che erano metà coristi e metà comparse e dovevano imparare a essere dignitari e cortigiani [...]. “Salve o re. Sentite? Il re. Sal-ve ooo re! Anche la musica è solenne. Salve o donna è diverso, è quasi dolce, capito? Ore le coppe. Datemene una, ecco, vedete, tutti, se brindiamo, facciamo così, però qui dobbiamo fare così e così, in due tempi, zarànza zarànza, perché siamo sul palcoscenico, perché se no non viene bene per quelli che stanno in platea.”¹⁴

¹¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano* cit., p. 261.

¹² Sulla prima fase registica di Strehler, cfr. Alberto Bentoglio, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)*, in Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996.

¹³ *Simon Boccanegra*, Teatro alla Scala, direzione Claudio Abbado, regia Giorgio Strehler, registrazione Rai del 1978. L'Archivio del teatro non conserva il video dell'edizione originale.

¹⁴ Giancarlo del Re, *Un drammatico amplesso*, «Il Messaggero», 4 dicembre 1975.

L'importanza del lavoro sulle masse è confermata dai piani di lavorazione,¹⁵ che prevedono l'immediata costruzione delle scene corali e in seguito l'istruzione degli interpreti principali. Siamo ovviamente in un periodo profondamente diverso da quello che aveva visto la creazione de *La Traviata*: durante la sovrintendenza scaligera di Paolo Grassi (1972-1977),¹⁶ le mutate condizioni produttive permettono al regista di sperimentare – pur con forti limitazioni e in ritardo rispetto alla prosa – il suo approccio “critico” alla regia d'opera. Strehler avvia allora una più attenta riflessione sul ruolo proprio e dei cantanti in rapporto alla drammaturgia musicale. Nel caso di Verdi, egli ravvisa nella «tessitura drammatica vocale [un] concetto drammaturgico, possiamo dire già veramente “registico”» con il quale confrontarsi:

Bisognerebbe annotare, punto per punto, dove Verdi “indica” la strada interpretativa nuovissima, sconvolgente della tragedia shakespeariana. Ma sono troppi. Basterebbe, ad esempio, soffermarsi sulla continua presenza delle didascalie drammaturgiche “per gli interpreti” di molti dialoghi musicali [...]. Indicazioni, ancora oggi, incredibilmente difficili da “realizzare”.¹⁷

Di fronte alle difficoltà poste dalla drammaturgia musicale, Strehler vede come necessaria la conquista di un nuovo gesto attoriale, raggiungibile soltanto con un approfondito lavoro sul corpo, purtroppo non sempre possibile nelle dinamiche dello *star-system*.¹⁸ E allora alla Scala, a partire dagli anni Settanta, il regista si fa affiancare da Marise Flach e da altri collaboratori del Piccolo per la definizione dei movimenti, dedicando alle prove con gli interpreti principali almeno due settimane delle quattro generalmente previste per la produzione. Sebbene proprio in questo periodo Strehler maturi la consapevolezza che soltanto un allontanamento dalle grandi istituzioni operistiche gli avrebbe consentito di creare un autentico teatro lirico d'arte, le condizioni offertegli dalla Scala, dal Festival di Salisburgo o dall'Opéra di Parigi resteranno ancora a lungo un compromesso di gran lusso. Il risultato del lavoro sul corpo è, in alcuni casi, notevole anche per cantanti d'indubbio tradizionalismo. Osservando la registrazione video del *Macbeth*¹⁹ sorprende nel

¹⁵ CMT, FGS, b. 99, *Piani di lavorazione del Macbeth*.

¹⁶ Cfr. Paolo Bosisio, *La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)*, «Ariel», XI, n. 1, 1996.

¹⁷ CMT, FGS, b. 99, Appunti di Giorgio Strehler per il programma di sala di *Macbeth*, s.d. [1975].

¹⁸ «A tutt'oggi rimane per me un mistero capire come si possa sondare un capolavoro musicale [...] in soli venti giorni, quando un qualunque Shakespeare assorbe almeno tre mesi della tua vita [...]. Quello che mi spaventa [...] è l'oggettiva difficoltà di fare il regista d'opera, di cercare e trovare tante sintonie diverse in pochi giorni, magari con cantanti che hanno, sul palcoscenico, le ore contate». *Strehler: “Che mistero il Don Giovanni!”*, intervista di Maurizio Porro, «Corriere della Sera», 5 maggio 1987.

¹⁹ *Macbeth*, Teatro alla Scala, regia televisiva di Carlo Battistoni, Rai, ripresa del 1978-79. Come per il *Simone*, la Scala non conserva video della produzione originale.

recitativo *Mi si affaccia un pugnale?! L'elsa a me volta?* e nel successivo *Fatal mia donna! un murmure* la prova d'attore di Piero Cappuccilli, che in posizione rannicchiata sacrifica l'emissione a favore del gesto e della mimica facciale, mantenendo il fiato sospeso tra il parlato e il cantato. Dell'esperienza il baritono ricorda, più che la difficoltà vocale, la «grossa fatica fisica» dell'interpretazione.²⁰ In una lettera inviata a Shirley Verrett (*Lady Macbeth*), Strehler esplicita alcuni aspetti essenziali della recitazione lirica:

Questa sera lei sarà vista dal suo pubblico ma soprattutto si ricordi sempre, cara amica, che in questa atmosfera drammatica oltre che all'espressione, è importantissimo il gioco del corpo, la plasticità dell'atteggiamento, il "modo" di camminare, di ascoltare, di abbracciare, di chiudersi od aprirsi un mantello, una mano. Nel teatro d'opera quando si tratta poi di teatri grandi, come quelli di oggi, non esiste una vera possibilità di "recitare per tutti" con il viso e gli occhi ma con tutto se stesso, sì. È la sua "figura" intera, nella luce e buio, la sua tensione interiore, il suo atteggiamento drammatico che sono visibili.²¹

La calibratura del gesto in relazione alla dimensione della sala è un elemento che Strehler enfatizza nella produzione del *Macbeth* grazie all'uso dei costumi: Luciano Damiani realizza per i protagonisti dei mantelli con lunghi strascichi che, avvilupandosi a ogni cambio di direzione nella scena spoglia e in forte declivio, richiamano le movenze di due serpenti pronti a ghermire la preda.²² Damiani è scenografo essenziale nella maturazione di Strehler come regista d'opera. Pietra miliare della loro collaborazione è la realizzazione, nel 1965, della *Entführung aus dem Serail* per i Salzburger Festspiele. Nell'ambiente ridotto del Kleines Festspielhaus,²³ come in un teatrino di lanterne magiche, Strehler fa agire gli interpreti in uno spazio stilizzato, dominato dal controluce: il palcoscenico, tripartito in senso orizzontale con la sola parte centrale illuminata, rende i cantanti delle preziose *silhouettes* quando avanzano in proscenio, mentre li restituisce in tutta la loro plasticità quando si allontanano dal pubblico. Grazie a un'invenzione mozartianamente 'semplice', il gioco del controluce diventa il referente visibile del continuo alternarsi dei livelli fiabesco e reale all'interno dell'opera. Nel *Ratto dal serraglio* compare anche l'uso del seguipersona secondo l'esperienza maturata nei *Songspiele* di Brecht e Weill, che scioglie i momenti di maggiore staticità nella partitura (in particolare lo

²⁰ Ettore Mo, *Un "Macbeth" di rame alla Scala*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 1975.

²¹ CMT, *FGS*, b. 99, Bozza in italiano per una lettera a Shirley Verrett, s.d. [6/7 dicembre 1975]. La fascetta contiene anche la lettera recapitata, tradotta in inglese.

²² Sul lavoro scaligero dello scenografo, cfr. Franco Quadri (a cura di), *Luciano Damiani al Teatro alla Scala: bozzetti e figurini 1955-1983*, Amici della Scala, Milano 1990.

²³ Il boccascena della sala, oggi Haus für Mozart, risultava simile a quello del Piccolo Teatro prima della ristrutturazione. L'allestimento, espressamente concepito per una dimensione ridotta, perderà gran parte del proprio fascino nelle riprese in teatri più grandi.

sterminato preludio orchestrale dell'aria di agilità *Martern aller Arten*) isolando il pezzo di bravura con l'espedito dell'aria da concerto. Per Strehler l'illuminotecnica diventa una soluzione essenziale, sempre più complessa e condizionante per la recitazione: nel *Don Giovanni* (Teatro alla Scala, 1987), ricorda il protagonista Thomas Allen, «ci muovevamo [...] entro veri corridoi di luce e di buio e bisogna stare attenti a non sbagliare, altrimenti tutto l'effetto dato dai tagli di luce radente si sarebbe perso». ²⁴

Il *Ratto dal serraglio*, grazie alla presenza di molte parti recitate e di personaggi che non cantano mai, consente inoltre a Strehler di lavorare sui cantanti con un'inconsueta profondità, accresciuta dalla relativa stabilità del cast nelle numerose riprese. Il regista impronta il gesto alla propria reinvenzione della Commedia dell'Arte, esaltando la matrice favolistica dell'opera con numerosi lazzi, alcuni dei quali affidati allo storico Arlecchino Ferruccio Soleri (Stummer). Oltre al gusto per l'autocitazione, secondo Strehler queste trovate giustificano il retroterra culturale della drammaturgia: «Pensiamo che Pedrillo è l'astuto Arlecchino e Blonde si può paragonare a Colombina, così come Belmondo [*sic!*] e Costanza sono i due coniugi nobili, insomma i quattro caratteri fondamentali della commedia dell'arte». ²⁵ La corrispondenza tra caratteri alti e bassi, presente in tutte le opere mozartiane che Strehler porterà in scena sarà sfruttata dal regista per introdurre richiami all'Arte tra i guizzi di Figaro (Opéra di Parigi, 1973), nelle soluzioni da *Maschinenkomödie* della *Zauberflöte* (Salisburgo, 1974), nei travestimenti e nelle capriole di Leporello nel *Don Giovanni*, nell'enorme magnete della Despina-Balanzone del *Così fan tutte*. Maschere in cuoio compariranno talvolta in contesti insospettabili, quali il coro dei sicari nel *Macbeth*: svincolate da motivazioni drammaturgiche, risponderanno al gusto del regista per l'autocitazione.

Un nuovo modello di spettacolo lirico: il Così fan tutte

La sempre maggiore frustrazione nei confronti dello *star system* sfocia nel 1989 in una rottura definitiva con le grandi istituzioni liriche internazionali: durante le prove del *Fidelio* di Beethoven al Théâtre du Chatelet di Parigi, Strehler abbandona la produzione polemizzando per la sostituzione della protagonista a pochi giorni dal debutto. Per quasi dieci anni, fino al *Così fan tutte* del 1998, non metterà più in scena alcuno spettacolo d'opera. In occasione del *Fidelio* il regista prende atto dell'ormai irrimediabile impossibilità di affrontare un serio lavoro registico nelle condizioni date:

²⁴ È stata una serata memorabile, adesso ci aspetta la replica, intervista di Domizia Carafòli, «Il Giornale», 9 dicembre 1987.

²⁵ *Colloquio con Pier Maria Paoletti in Programma di sala per la stagione 1993-'94*. Trascritto in *Giorgio Strehler alla Scala* cit., p. 37.

Les chanteurs, aujourd’hui, sont des paquets volants. Sachant qu’au théâtre parlé il faut bien une heure pour régler un geste, on essaie de les immobiliser vingt jours à l’Opéra pour trouver avec eux une cohésion, une forme d’amour indispensable. Mais ils arrivent toujours à s’enfuir une journée ou deux pour chanter ailleurs, on ne peut pas les immobiliser de force [...]. C’est humain, les temps ont changé, l’époque des metteurs en scène tyranniques a été remplacée par celle des chanteurs qui acceptent de faire les sings: le métier, ainsi, disparaît.²⁶

Il problema accomuna Strehler ad altri maestri della scena a lui contemporanei, che nel momento in cui passano dal teatro di prosa a quello lirico perdono il controllo totale sulla produzione: «In an international opera house [...] Strehler is not in control of the casting, and it is here that his longing for a genuinely European, international theatre is put to the test». Tuttavia, «Nor is Strehler prepared – like Peter Stein – to take up the challenge of working with a company such as Welsh National Opera. He has applauded Stein’s courage, but it is clear that he finds the enterprise provincial; he feels (rightly or wrong) that he would be compromising his musical standards to work this way. And after forty years at La Scala this is not an unreasonable assumption».²⁷ Soltanto in seguito alla crisi, Strehler guarda a modelli radicalmente diversi. Inaspettatamente, all’indomani della rottura con lo Chatelet, egli individua come più affine quello di Walter Felsenstein alla Komische Oper di Berlino:

Ce sont Mahler, Wagner, Toscanini, les musiciens metteurs en scène, qui avaient raison: il ne peut pas y avoir deux têtes à la direction d’un processus théâtral. [...] L’autre solution, celle de Felsenstein à Berlin, celle que je préconise moi-même, est de mettre l’interprétation entre les mains du metteur en scène, la fosse étant tenue non par une star de la baguette mais par un simple directeur d’orchestre. Cela n’est plus possible qu’avec de jeunes chanteurs et des chefs ayant le sens du sacrifice.²⁸

La dichiarazione a proposito di Felsenstein è da intendersi non tanto come una improbabile apertura di credito nei confronti del gusto sviluppato dalla Komische Oper, quanto come una necessaria sottomissione al volere del regista dell’intero meccanismo produttivo. Per attuare la sua «Retheatralisierung der Oper [...] Felsenstein stellte den “singenden Menschen” in den Mittelpunkt»,²⁹ permettendo

²⁶ *Fidelio/Strehler au Chatelet. Un homme blessé*, intervista a Giorgio Strehler, «Le Monde», 9 novembre 1989.

²⁷ David L. Hirst, *Giorgio Strehler* cit., pp. 120-121.

²⁸ *Fidelio/Strehler au Chatelet* cit.

²⁹ «[nella] ritetralizzazione dell’opera [...] Felsenstein mise “gli esseri umani che cantano” al centro». Manuel Brug, *Opernregisseure heute*, Henschel, Berlin 2006, pp. 39-40. Per una panoramica, cfr. Gerardo Guccini, “Regiekultur” vs “Regietheater”. *Introduzione alla regia lirica contemporanea*, «Culture Teatrali», XXV, 2016, pp. 127-136.

allo spettacolo musicale di assumere la dignità di una performance teatrale *tout court* attraverso il ripensamento dei periodi di prova e del lavoro su un ensemble stabile, che subordina il ruolo del direttore d'orchestra a quello di un regista inteso come responsabile ultimo del processo artistico. Senza alcun dubbio Strehler persegue finalità registiche del tutto differenti da quelle di Felsenstein,³⁰ ma il metodo adottato per raggiungerle si dimostra, nel caso del *Così fan tutte*, molto affine. Nelle fasi preliminari della produzione, ad esempio, il regista chiarisce il proprio ruolo preminente nella gerarchia di palcoscenico:

Questa operazione nasce “senza un Direttore d’orchestra”. Ho voluto io così. E forse è sbagliato. [...] Sto, stiamo cercando questo Direttore [...]. Ma a questa araba fenice verrà offerto “tutto” già combinato. Deve “soltanto” essere molto bravo o disponibile, collaborativo ai massimi livelli e “fare l’opera” con tutti gli addendi a sua disposizione dal tempo, ai luoghi, agli esseri umani. L’ideale sarebbe che l’opera la dirigessi io (non ridere) fossi in altre condizioni e con altri anni, in grado di farlo. Oggi no. [...] Dunque ci sarà *all’ultimo* e non all’inizio come è abitudine, un Direttore d’orchestra. In genere, nell’opera si sceglie “per ultimo” il regista. La prima istanza è quella del direttore d’orchestra. Qui avverrà il contrario.³¹

La ricerca di questo direttore tanto atipico resterà un nodo irrisolto e problematico fino a poche settimane dal debutto.³² Va inoltre precisato come la perentoria dichiarazione di principio sarà presto riportata dallo stesso Strehler su posizioni più problematiche, quantomeno in privato: «Sai, a me fa senso parlare del direttore come di un “collaboratore” prezioso, da cercare», confida il regista a Carlo de Incontrera, «Sono troppo abituato a pensare alla direzione d’orchestra come il cuore di un progetto musicale».³³ Per un’operazione atipica come quella del *Così fan tutte*, lo scambio con de Incontrera si rivelerà essenziale: musicologo e organizzatore esperto nella teoria e nella pratica di palcoscenico, egli sarà per Strehler «anche l’amico più caro»,³⁴ con il quale condividere integralmente il processo creativo.³⁵

³⁰ Per il *Così fan tutte* Strehler ricerca infatti «un lavoro filologico non pedante ma serio» e intende «lavorare meglio sul “testo” musica e parole». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 5 settembre 1997.

³¹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Luigi Corbani (copia del M° Carlo de Incontrera), 4 ottobre 1997.

³² Il lungo vaglio di nomi non soddisfa del tutto né il regista né de Incontrera. Il compromesso è la scrittura del trentasettenne Ion Marin.

³³ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 16 ottobre 1997.

³⁴ «Dopo tanto travaglio ho capito che non si può andare avanti ad angosciare anche l’amico più caro che ho, cioè te. [...] Siccome sei Mittel, come me, ti devi masochisticamente verberare. Non farlo, tu sei stato e sei la mia colonna che non cede». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 17 ottobre 1997.

³⁵ Dal punto di vista formale, il rapporto è così regolato: «Direttore musicale dell’operazione è Carlo de Incontrera. Egli, assieme a me, è il responsabile della parte “musicale”. Io assolutamente coinvolto,

Primo compito di de Incontrera è reperire il materiale umano essenziale per la costruzione dello spettacolo: i cantanti. Se il titolo mozartiano è scelto per l'assenza di grandi scene corali e per la possibilità di concentrarsi sugli interpreti principali, Strehler dividerà la compagnia tra due cast che non esiterà a definire «intercambiabili». ³⁶ La richiesta preliminare per la selezione del gruppo è svincolata dalle capacità attoriali: ci sarà tempo in seguito per lavorare sul corpo. Per prima cosa il regista vuole cantanti che:

- a) Devono cantare *il più splendidamente possibile*.
- b) Devono essere quattro giovani, o apparire tali, senza discussione. Se non c'è la gioventù quindi “una certa incoscienza” la storia diventa una porcata e cretina.
- c) Colori e statura. Devono essere 4 tipi umani: non *indispensabilmente* della stessa statura. Ovviamente ci sono dei limiti. Comunque l'eros nelle donne non può mancare. ³⁷

L'aderenza fisica tra interpreti e personaggi è altrettanto importante, perché rende esplicita la lettura registica dell'opera. Negli appunti di Strehler, tale concetto è evidenziato di continuo: «Dorabella è la più disponibile. Forse la più scema. La vedo in carne, erotica, con tette»; ³⁸ Fiordiligi invece «è nera, pallida, *tragica* di natura, passionale nascosta. Sì e ne son certo, è una parte “tragica” l'unica veramente tragica. Vive un dramma vero con se stessa con il suo doppio interiore. Così la musica». ³⁹ Ferrando è il romantico passionale, mentre Guglielmo «ha una certa esperienza D. Giovannessa [...]. Ecco lo schema psicologico: la erotica

arrivo come secondo tra pari. I pareri di de Incontrera sono fondamentali (giusti o sbagliati che siano) e sono vagliati prima da me ma non più di tanto. Io sono un grande musicista ma non un “esperto” né un direttore d'orchestra. Quindi de Incontrera è il mio doppio “qualificato” e da me scelto per rappresentarmi. Ogni sua decisione è autonoma e al tempo stesso discussa prima con me. Non è detto che tutto ciò che io penso sia esattamente quello che pensa de Incontrera. Non è detto che quello che pensa de Incontrera sia la copia conforme delle mie idee. Ma alla fine, in nostro accordo, il nostro gusto, la nostra sensibilità e amicizia è tale da far diventare “la strana coppia” uno solo. Aggiungi che de Incontrera ha, in più di me, esperienza specifica ed è non soltanto un artista ma un “organizzatore” di grandissima capacità tecnica». ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Luigi Corbani (copia del M° Carlo de Incontrera), 4 ottobre 1997.

³⁶ «Vi vedo per la prima volta tutti insieme; mi sembrate molto disciplinati, molto seri, però già intuitivo che fra di voi ci siano dei rapporti fraterni, che sia possibile creare un gruppo. Un gruppo, non prima e seconda compagnia. Semplicemente, necessariamente, prima canteranno alcuni di voi e poi gli altri. L'importante è sapere che ognuno, pur con la sua individualità, è intercambiabile, deve sapere fare le stesse cose. Perché l'idea che sta sotto quel sorriso, quel gesto è identica». Giorgio Strehler, *Diario di lavoro – Appunti delle prove 12-23 dicembre '97*, Archivio online del Piccolo Teatro di Milano, «<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDtitolo=230>».

³⁷ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

sta con il romantico passionale. La passionale-drammatica sta con il piccolo Don Giovanni (D Elvira). Ma poi finisce che la erotica sta con il piccolo D. Giovanni. E la passionale drammatica con il romantico passionale. Insomma le coppie sono più giuste “*dopo*”». ⁴⁰ Allo schematismo apparentemente lezioso del libretto, presto Strehler aggiunge una lettura più accattivante, che disvela – grazie alla musica – i fattori grettamente umani della drammaturgia: i quattro protagonisti, «trasportati in una *situazione assurda* ma *diabolica* “cadono”, si scoprono [...] amatori delle donne degli amici, curiosi di vederle nell’amore vendicativi proprio con l’amico, malvagi per godere di far diventare troie le proprie donne e così via e loro si scoprono porche deboli, miserabili, invidiose, curiose come gli uomini. Sì così *sono tutti!* Porco cane, se non è così meglio fare i soliti pagliacci». ⁴¹

Se la difficoltà del *Così fan tutte* «sta nel raccontare una storia sostanzialmente epica, assurda, come un teorema astratto e nello stesso tempo farlo credere per un attimo teatrale possibile e reale», ⁴² il gioco delle parti si sostiene grazie a Don Alfonso e a Despina, «i due registi [...] un poco osceni e passati [e] corrotti». ⁴³ Generalmente trattati come anodini comprimari, essi occupano per Strehler un ruolo centrale: nella loro alterità rispetto ai protagonisti, sono infatti funzionali alla lettura politica che il regista vorrà attribuire anche al *Così fan tutte*:

Ora Despina è una chiave del *Così*. È piena di vita e di voglia, di rivendicazione sociale e appartiene all’altra classe, la subalterna. Fa il teatro, recita scema quando ne ha voglia e per i suoi fini, si traveste a Carnevale e non da dama illustre ma forse da “uomo” dottore o Notaio e vecchio gentiluomo e parla con voce acconcia. In casa lavora, non poi tanto, ma spazza e lava ma è “pigra” per vendetta. Considera le sorelle due “stronze” ingiustamente ricche ed in più “sceme”, non nel mondo vero, non nel secolo galante. Sono sì “due maledette buffone” che recitano la parte delle svenevoli di buone maniere ma in casa vanno a piedi nudi, si grattano, spetazzano se è il caso. Non sono affatto nobili come “dovrebbero” e lei Despina le odia. L’occasione vuole che ella possa “educarle”. Ma ricorda degli uomini e dei soldati, ne parla prima “del piano”. Fa la lezione non “troiessa” ma di vita vissuta in proprio. Questa è Despina. Nessuno deve meravigliarsi che faccia il dottore mesmerico e il finto notaio. Le appartiene [...]. C’è un punto [...] in cui lei si offre di passare “per puttana”: se vengono, verranno per me. Lì o prima c’è come un’esitazione delle due. Perché non potrebbe essere? È questo dubbio che mi convince che “evidentemente” non deve parere “figa vezzosa” ma un po’ madre scuola ancora molto buona. Non sono riuscito a farlo capire. O non ci sono cantanti così. ⁴⁴

⁴⁰ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴¹ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

⁴² ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

Trovare «cantanti così» non sarà in effetti semplice. Per Don Alfonso Strehler vorrebbe «un vecchio attore, uno maturo di un'altra generazione»,⁴⁵ «un relitto, che canta mal, ma che, per la Madonna, sia el personaggio di natura, che abbia l'età necessaria, l'aria indolente e mal sana ma intelligente che occorrono».⁴⁶ Eppure, il regista è costretto ad arrendersi sconsolato: «Io avrei dovuto vedere una *decina di sfiatati vecchiardi* [...]. Non ho avuto questo bene. Credimi Carlo non è giusto».⁴⁷ Alla difficoltà di trovare interpreti adatti dal punto di vista fisico, si aggiunge presto quella di avere anche dei buoni attori dotati vocalmente. «Canta proprio così male?», chiede Strehler dopo la bocciatura di un'interprete da parte di de Incontrera, «Io non è che capisca ma forse ero distratto, forse preso dalla “teatralità” dopo tanti morti. Mi sono fatto ingannare del tutto».⁴⁸ Alla fine il cast, composto da de Incontrera con 256 audizioni in giro per il mondo, vedrà un compromissorio amalgama di interpreti molto navigati e di giovani a inizio carriera, tra cui la futura star Jonas Kaufmann.⁴⁹

Superata la difficoltà distributiva, Strehler passa al lavoro con la compagnia, con l'aiuto di Marise Flach per i movimenti mimici. Dal video conservato presso il Piccolo Teatro e dalle conversazioni con Carlo de Incontrera, ho ricavato alcune indicazioni interessanti sullo svolgimento delle prove. Fin dalle prime letture, lo spettacolo è costruito con molti elementi che generalmente nel teatro lirico i cantanti incontrano soltanto a pochi giorni dal debutto, come costumi e trucco: Strehler vuole invece che gli interpreti – prima e seconda compagnia – siano sempre tutti presenti e sempre tutti in costume, in modo che possano entrare appieno nella parte, permettendo al regista di calibrare il gesto nelle condizioni che l'attore troverà effettivamente in scena. Per la costruzione dei suoi «animali teatrali», Strehler spinge gli interpreti a un grande lavoro fisico, imponendo un canto vero – benché costretto da posizioni inidonee all'emissione – laddove la tradizionale prassi delle prove di regia prevede il semplice accenno della parte. Ricorda de Incontrera:

Le prove si sono svolte, tutte, in una saletta attrezzata alla meglio. Giorgio era infaticabile, stava appresso ai cantanti, corpo a corpo, si buttava per terra, si inginocchiava, li muoveva da dietro, esemplificava ogni gesto. Parlava, spiegava il perché di ogni più piccola azione scenica. Un lavoro preparatorio immenso, che sarebbe stato poi rivisitato

⁴⁵ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 3 settembre 1997.

⁴⁶ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 15 ottobre 1997.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Carlo de Incontrera, 16 ottobre 1997.

⁴⁹ Cast: Eteri Gvazava e Ana Rodrigo (Fiordiligi), Teresa Cullen e Lesley Goodman (Dorabella), Jonas Kaufmann e Mark Milhofer (Ferrando), Nicolas Rivenq e Markus Werba (Guglielmo), Soraya Chaves e Janet Perry (Despina), Alfonso Echeverria e Alexander Malta (Don Alfonso). Orchestra sinfonica “Giuseppe Verdi” di Milano; Coro della Civica Scuola di Musica di Milano. Scene di Ezio Frigerio e costumi di Franca Squarciapino.

sul palcoscenico vero. Bisogna precisare che Strehler non è mai arrivato a provare il *Così fa tutte* in palcoscenico perché è morto prima. A questo punto è forse bene ricordare che Strehler, prima del debutto di ogni suo spettacolo, dopo le tante prove lunghissime, estenuanti, arrivato alla ‘generale’ trovava tutto sbagliato, tutto orribile. Tra urla e strepiti imponeva di rifare la prova e rivoluzionava tutto: spostava le entrate, le posizioni, i movimenti... E lo spettacolo rinasceva per magia, appariva sotto una luce ancora più straordinaria. Si compiva il “miracolo Strehler”. Battistoni ha fatto il possibile e, secondo me, ha fatto uscire un buonissimo spettacolo. Però non era Strehler...⁵⁰

Osservando il video delle prove, si nota il confronto tra regista e direttore d’orchestra, secondo una modalità oggi frequente ma all’epoca tutt’altro che scontata: lo schema produttivo tradizionale prevede infatti che i cantanti siano impegnati separatamente in prove musicali e in prove di regia, fino alla prima prova d’insieme in palcoscenico. Nel *Così fan tutte* esiste invece fin dall’inizio una sintesi. Per Strehler, infatti, la recitazione non può essere separata dal canto: il gesto deve scaturire naturalmente dalla drammaturgia musicale, le scelte registiche trovare una giustificazione nello spartito. L’analisi della pagina mozartiana si fa puntuale e raffinata:

Nella partitura sono segnalati numerosi sottovoce, cioè cose che non debbono essere sentite dagli altri. Nella scena del finto suicidio, essi sono costanti. Ma nessuno, dico nessuno potrà mai “capire” come si possano cantare a piena voce, quello che deve essere “a parte”. L’orchestra si spiega uniforme (e non c’è indicazione di pp o di ppp) mentre gli attori “si parlano” e tanto spesso devono *non* sentirsi l’uno con l’altro. Cosa significa ciò? Significa che la direzione orchestrale segue un tessuto ritmico-sonoro di una sicura dinamicità, ma senza sfumatura, senza tenere conto del “testo” e della “situazione”. E come no? Non c’è scritto *nella musica*, quello che avviene nella realtà drammatica. C’è scritto nella realtà scenica e nella logica. Ha sbagliato Mozart? Certo Mozart non ha pedantemente segnato “qui piano” perché ci sono degli a parte. Ma Mozart ha pensato al quadro generale, alla ritmica e sonorità generale lasciando l’arduo compito di modulare “la musica” con la parola. Compito difficilissimo. Ma è qui “l’arte” del concertare. E l’arte del “mettere in scena”.⁵¹

Analizzata la struttura musicale, Strehler sceglie di restituirne la complessità attraverso una disposizione degli interpreti in palcoscenico che realizzi l’alternarsi dei piani sonori senza sacrificare la credibilità teatrale dell’importante snodo drammaturgico:

È indubbio che i due “davanti” devono cantare al pubblico senza farsi sentire. È indubbio che le due donne non li sentono e cantano il loro smarrimento. Dal punto di vista

⁵⁰ Conversazione con Carlo de Incontrera del 23 agosto 2018.

⁵¹ ACdI, Giorgio Strehler, *Appunti sparsi*, s.d. [1997].

sonoro bisogna dunque che l'orchestra permetta ai due di farsi sentire dal pubblico ma *non di farsi sentire* dalle due donne. Le due donne devono far capire che *non possono sentire* quello che i due dicono al pubblico. Questione di posizione? Fino ad un certo punto. Perché la dinamica sonora della musica rinserra tutti. Il ritmo è uguale. [...] Il direttore deve riuscire a far rendere "i colori" ed i volumi, non sovrastati dall'orchestra. I cantanti debbono potere cantare come si conviene. Quindi: le due donne debbono "sentirsi" più lontane. I due uomini più vicini e sottovoce quasi.⁵²

Osservando il video dello spettacolo,⁵³ molte di queste teorizzazioni restano su carta. Se la scomparsa del regista penalizza il lavoro sul corpo maturato durante le prove, in scena mancano anche alcuni degli elementi scenotecnici che Strehler aveva giudicato essenziali, come il particolare «velo-scintilla»⁵⁴ nel quale avrebbe voluto far «scompa[r]ire le figure dei protagonisti».⁵⁵ Ricorda de Incontrera:

Ci sono cose che Strehler voleva realizzare ma che non aveva mai provato. Ad esempio aveva ordinato in Olanda una stoffa speciale, costosissima, per un probabile sipario che venne parzialmente montato in sala regia. Strehler voleva che quel "panorama/cielo" (ora non ricordo la definizione che usava) avesse una vibrazione, una specie di anima dentro, un movimento. Diceva che quel sipario doveva essere come la vicenda ed esprimere la dimensione del volere e del non volere, la mutevolezza dei sentimenti e anche della partitura. Dopo la morte si è tentato di capire come Strehler volesse muovere e utilizzare quel tessuto, ma nessuno ci è riuscito: Strehler non ha lasciato appunti, almeno che io sappia. Ed è soltanto una delle molte cose che si sono perse.⁵⁶

Di certo, la realizzazione del *Così fan tutte* non rispecchia l'idea fondamentale del regista di creare un ensemble stabile, punto di partenza di quel «teatro lirico di produzione d'arte» che si sarebbe dovuto irradiare dal nuovo Piccolo Teatro. Sottolinea de Incontrera:

Senza dubbio Strehler voleva l'invariabilità tra la première e le repliche. Volontà che si è persa non per colpa di Battistoni, ma per il sistema stesso di produzione. Il *Così fan tutte* ebbe moltissime repliche. A un certo punto Kaufmann e Werba sparirono, la compagnia si disperse parzialmente. Il risultato fu una riproposizione del modo di lavorare contro cui Strehler aveva lottato proprio nel concepire il *Così fan tutte*: i nuovi cantanti prendevano il video della recita, lo guardavano e poi via, in scena. Cambiò l'orchestra, cambiò il direttore. Insomma, cambiò quasi tutto e di Strehler non rimase praticamente nulla.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Così fan tutte*, uno spettacolo di Giorgio Strehler con la regia di Carlo Battistoni, direzione d'orchestra Ion Marin, regia televisiva Carlo Battistoni, registrazione Rai del 1998.

⁵⁴ ACdI, Lettera di Giorgio Strehler a Ezio Frigerio, 5 dicembre 1997.

⁵⁵ Giorgio Strehler, *Lo spettacolo che voglio fare con voi*, in *Programma di sala di Così fan tutte*, 1998.

⁵⁶ Conversazione con Carlo de Incontrera del 19 marzo 2014.

Io vidi, ad esempio, una replica a Udine (o a Trieste, non ricordo) in cui mi chiesi che fine aveva fatto lo spettacolo cui avevamo tanto lavorato. L'ultimo lavoro di Giorgio.⁵⁷

Sebbene le aspirazioni di Strehler siano in larga parte disattese e il *Così fan tutte* si dimostri uno spettacolo più immaginato che realizzato, la documentazione messa a disposizione da Carlo de Incontrera ci mostra il processo creativo di un regista che ha sempre preferito concentrarsi sulla prassi di palcoscenico piuttosto che sulla sua teorizzazione; testimonianze rivelatrici del metodo “critico” strehleriano applicato all'opera lirica, che pur non essendo riuscito a portare alla completa formazione di «animali teatrali» ha comunque dimostrato che – anche in Italia – un'alternativa allo *status quo* dei grandi enti lirici era possibile.

⁵⁷ *Ibid.*

EDITORIALE

SAGGI

Charles-Ferdinand Ramuz, i Copiaus e le creazioni collettive: prove di drammaturgia
Cecilia Carponi

«Io ho bisogno di animali teatrali». Giorgio Strehler e la recitazione nel teatro d'opera
Matteo Paoletti

Luoghi di danza. Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti giornalistici di Marco Ramaperti
Giulia Taddeo

La partitura teatrale nella stagione concertistica del melologo di Carmelo Bene
Leonardo Mancini

VolterraTeatro: trent'anni di un festival che attraversa il contemporaneo
Benedetta Pratelli

Work in Progress di Gianina Cărbunariu. Genesi di un *mockumentary* teatrale
Thea Dellavalle

I teatri degli anni Duemila tra rinnovamento estetico e nuove esigenze economico-organizzative
Valeria Screpis

PUNTI DI VISTA

Spettatore, spettatori, pubblico
Mirella Schino

Creonte, Antigone e l'elaborazione del lutto. Dialogo con Federico Tiezzi
Maia G. Borelli

LETTURE E VISIONI

La fotografia teatrale dal ritratto al quiz
Paola Bertolone

Un viaggio verso Sud con Leo e Perla
Matteo Tamborrino

Poetica d'ora in poi
Antonio Attisani

aAaAaAaAaAaAa