

Università degli Studi di Catania
Dipartimento di Scienze Umanistiche

Corso di dottorato di ricerca in
Studi sul patrimonio culturale
XXIX ciclo

Giuseppe Montemagno

La luce dell'ideale
Quattro sipari dal teatro lirico
di Lamberto Puggelli

Coordinatore:
Prof. Grazia Pulvirenti

Tutor:
Prof. Maria De Luca

2017

Le théâtre est un art de toiles peintes.
Il vaut mieux une toile peinte qui s'avoue,
qu'un pseudo-réalisme
qui a honte d'être fils de toile peinte.

Le théâtre est un émerveillement
de l'émerveillement.

Olivier PY, *Les Mille et une définition du théâtre*, 2013.

A mo' di prologo

Una fine, talvolta, può anche essere un principio. L'11 agosto 2013 Lamberto Puggelli si spegneva a Trecastagni, in provincia di Catania, dopo lunga malattia ma – soprattutto – dopo un'intera esistenza dedicata al teatro. Con testamento pubblico del 5 aprile 2012, redatto dal notaio Rita de Rubertis in Acireale (Catania) e pubblicato con verbale del 17 settembre 2013, il regista e attore milanese lascia la sua collezione privata alla Fondazione Lamberto Puggelli, poi costituita il 12 febbraio 2016 con atto rogito dal notaio Angelo Lazzara in Catania. Della collezione privata, che già in vita era stata parzialmente messa a disposizione degli studiosi, fa parte, oltre alla raccolta di materiale audiovisivo, di manifesti teatrali, burattini, marionette e maschere teatrali, di opere figurative (quadri, stampe d'epoca, serigrafie, bozzetti di scene e costumi per il teatro) e della sua biblioteca teatrale, anche il suo archivio privato, costituito lungo tutto l'arco della sua carriera, dal 1964 fino al 2011. Il fondo documentario è materialmente costituito da trecento faldoni, di dimensioni e consistenza variabile, in cui è raccolto materiale relativo agli spettacoli che hanno avuto Lamberto Puggelli come protagonista, dapprima come attore, poi come aiuto regista, infine, soprattutto, come regista titolare.

Solo una compiuta catalogazione potrà dar conto di una raccolta archivistica assemblata secondo criteri di assoluta eterogeneità, con l'unico scopo di documentare la genesi, la realizzazione e l'esito degli spettacoli: per questo – ma in maniera raramente esaustiva – ciascun faldone può contenere contratti, biglietti di viaggio e ricevute di alberghi e ristoranti, carteggi, copioni, locandine, progetti editoriali e letteratura di sala, note di regia e scritti sul teatro, appunti dalle prove, progetti di scenografie, bozzetti, figurini, piantazioni ed elenchi di attrezzeria, piani prove, foto di scena, fino alla rassegna stampa conclusiva; per tacere dei progetti non realizzati, delle compagnie teatrali fondate e sciolte, delle discussioni e delle polemiche che accompagnano la normale vita del teatro.

Fedele alla lezione della grande scuola registica italiana del Dopoguerra, da Luchino Visconti a Giorgio Strehler, e di cui anche Puggelli faceva parte, il regista sembra mosso da un atteggiamento bulimico: ogni volta che è impegnato in un nuovo progetto ricerca e conserva, laddove possibile, fonti letterarie (in originale e in traduzione), libretti e copioni; letteratura critica, bozzetti e figurini delle prime rappresentazioni dei testi, i libretti delle messinscene operistiche, pubblicate dalle case editrici Ricordi e Sonzogno tra fine Ottocento e primo Novecento, e ogni altro tipo di ricostruzione visiva d'ambiente di natura storico-artistica, da cui prendere le mosse per l'ambientazione dei suoi spettacoli. Fondamentale risulta pure la lettura degli scambi intercorsi con gli interpreti, prima, durante e dopo lo svolgimento delle prove o in occasione delle riprese, perché aiuta a comprendere la costruzione *in progress* delle regie o, in alcuni casi, gli aggiustamenti e le correzioni intervenuti nel corso degli anni e delle *tournées* internazionali. Costante si rivela, per esempio, l'attenzione riservata alle «tre date» fondamentali per ambientare un testo: «quella in cui l'autore ambienta la vicenda, quella in cui l'autore scrive, quella in cui l'opera si rappresenta.»¹

Da qui prende l'aire una parabola artistica che, impegnata sul doppio fronte del teatro lirico e di prosa, attraversa la seconda parte del Novecento e il primo decennio del nuovo secolo, senza nulla tralasciare – e anzi tutto cercando di leggere, riprendere, interpretare, trasmettere: in un dialogo ininterrotto e fecondo tra memoria del passato e urgenze del presente, rigore filologico e apertura a nuove forme di teatro, lettura e interpretazione del testo e comprensione dei suoi significati, multipli e stratificati. Da questi faldoni, che costituiscono un cospicuo, inestimabile patrimonio materiale, è possibile ricostruire le persistenze dell'effimero, di un patrimonio immateriale fatto unicamente di versi, immagini, canto: vita, còlta nel suo inarrestabile fluire.

¹ Lamberto PUGGELLI, *Nel dolore la gioia mi parla. Tanti modi di dire teatro*, Milano, Skira, 2012, p. 79.

Una città e i suoi teatri

«Invano cerchi tra la polvere,
povera mano, la città è morta.
È morta: s'è udito l'ultimo rombo
sul cuore del Naviglio. E l'usignolo
è caduto dall'antenna, alta sul convento,
dove cantava prima del tramonto.»
Salvatore QUASIMODO, *Milano, 1943*.

Quando Lamberto Puggelli si affaccia sulla scena cittadina, agli inizi degli anni Cinquanta, vive il fervore della ricostruzione di una città che era stata distrutta dalla guerra, ma che aveva trovato il coraggio di ricominciare da zero. Era nato a Milano l'11 aprile del 1938 da Renzo e da Caterina Cremonesi, Puggelli, e già quando frequenta le scuole – quelle di via Quadronno – ha modo di mettersi in luce per la sua spiccata vocazione teatrale. Alla tarda primavera del 1949 risale infatti il suo debutto – se così si può definire – come attore, protagonista del *Maestro Domisol*, operetta a uso dell'educazione dell'infanzia. Ma è nell'anno 1954-55 che accede alla Scuola di teatro drammatico diretta da Giovanni Orsini.

Milano, nel frattempo, rinasce. Dal 24 ottobre del 1942, infatti, la città era stata ripetutamente bombardata, vaste zone danneggiate, se non devastate, migliaia di cittadini sfollati. Il 1943 fu probabilmente l'anno più pesante, nel corso del quale vistose ferite vengono inflitte al contesto urbano: va in fumo la Biblioteca Ambrosiana, l'Archivio di Stato riporta seri danni alle sue collezioni documentarie, l'Ospedale Maggiore viene centrato da sei o sette bombe, la cupola e il chiostro di Santa Maria delle Grazie colpiti e parzialmente danneggiati, e infine il Duomo riporta seri danni ad alcuni guglie e alle vetrate: pezzi di marmo, dispersi sul sagrato, vengono raccolti come reliquie di un monumento in frantumi. Raid aerei e incendi devastano, tra l'altro, i teatri Filodrammatici, dal Verme, Manzoni, Verdi, e soprattutto – la notte dell'8 agosto – il Teatro alla Scala, simbolo dell'unità culturale e civile cittadina da quasi due secoli. Per questo, finita la guerra, si riparte proprio dalla Scala, un teatro che è sinonimo stesso della città, «luogo identitario [...] interclassista e, nello stesso tempo emblema del ceto privilegiato, che vi si dà convegno.»² In realtà, quando Antonio Ghiringhelli viene nominato commissario straordinario del Teatro, nel maggio del 1945, trova che i lavori di ristrutturazione erano già cominciati da oltre un anno, per espresso volere delle alte cariche fasciste, che avevano ben inteso l'urgenza di riportare in vita la gloriosa istituzione teatrale nei tempi più brevi. Per questo, a guerra finita, la Scala è il primo teatro che viene rapidamente riaperto: per l'occasione Arturo Toscanini fa ritorno in Italia dagli Stati Uniti, dove viveva in esilio volontario dal 1939, e la sera dell'11 maggio alza la bacchetta per dirigere un programma dedicato ai grandi maestri della tradizione lirica italiana, Gioachino Rossini e Giuseppe Verdi, Arrigo Boito e Giacomo Puccini. Trasmesso sul sagrato del Duomo dagli altoparlanti, il concerto segna la ripresa della corale partecipazione cittadina a un evento che marchia la storia dell'intera comunità nazionale.

Ma se la Scala è il simbolo di Milano, il teatro del riscatto sarà quello che verrà ufficialmente inaugurato il 14 maggio 1947: il Piccolo Teatro di via Rovello. Per espressa volontà dei fondatori, in testa Giorgio Strehler, significativamente sorge nella sede che, durante la Repubblica Sociale Italiana, era stata quartier generale della legione "Ettore Muti", un corpo speciale che proprio in quell'edificio aveva praticato interrogatori cruenti, spesso conclusi con il decesso degli imputati. Lo storico Palazzo Carmagnola, di origini quattrocentesche, subito dopo la fine della guerra viene ristrutturato grazie a un

² Valentino SCRIMA, *La rinascita culturale. Popolo, realtà, impegno. La chiamata degli intellettuali*, in *Milano. Storia di una rinascita*, Catalogo dell'esposizione (Milano, Palazzo Morando, 10 novembre 2016-12 febbraio 2017) a cura di Stefano Galli, Milano, Spirale d'idee, [2016], pp. 256-295: 260.

significativo intervento degli architetti Rogers e Zanuso. È così che il 14 maggio del 1947 si solleva quest'altro sipario, su un dramma di Maksim Gor'kij personalmente selezionato dal regista Giorgio Strehler, *L'albergo dei poveri*, che verrà successivamente ripreso insieme a Lamberto Puggelli nell'autunno del 1970, con il nuovo titolo *Nel fondo*. A fare la differenza, tuttavia, è l'approccio critico della vita del Piccolo Teatro, che per risorgere dalle macerie desidera dimenticare il passato e ripartire scegliendo

«l'impegno, il superamento del dualismo tra cultura alta e cultura popolare, la fusione delle istanze radicali dell'uomo con le istanze sociali, e l'indipendenza. Strehler, e Grassi con lui, scelgono, quindi, di non essere subalterni alle ragioni dei partiti e al ricatto del mercato, ricercando la concretezza, l'eticità, l'impegno morale che rappresentano l'eredità storica della cultura lombarda e milanese. E, ancora, si prefiggono di rifiutare i condizionamenti caratteristici del tradizionale spettacolo di intrattenimento, sempre disposto a piegare le scelte di programmazione alle esigenze di botteghino, per aspirare a un teatro moderno di grande qualità, nato da scelte consapevoli di poetica e da un lavoro di allestimento prolungato e approfondito. Ma, al contempo, un teatro progettato per essere "popolare", ossia inteso ad aprirsi alla fruizione di un grande pubblico, e, in particolare, di quelle fasce di popolazione che per età, censo e livello culturale ne sono tradizionalmente escluse: "Recluteremo i nostri spettatori, quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti. Non, dunque, teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia di iniziati. Ma teatro d'arte per tutti.»³

È un momento di grande fervore, di una riflessione, anche a livello teorico, che anima l'operato di quanti – a partire da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, per l'appunto, o di Ghiringhelli alla Scala – sono impegnati nella gestione della cosa pubblica teatrale e chiamati a prefigurarne le sorti. Tappa importante di questo processo, lento ma irreversibile, è da considerarsi il convegno di studi che viene celebrato dal 18 al 20 giugno del 1948 nella sede della "Casa della Cultura", in via Filodrammatici, 5, e che viene dedicato alle sorti del teatro, *tout court*. La discussione, talora dai toni anche accesi, ma comunque sempre partecipati, fa comprendere come, in quel torno d'anni, esistesse una forte coscienza del ruolo che il teatro, nelle sue varie forme, poteva assumere nella formazione della coscienza civile. Lungi dal prospettare soluzioni pratiche o indicazioni immediate sul lavoro da svolgere, fornisce alcune linee guida che, per almeno un quarto di secolo, rimarranno di stringente attualità: da un lato la gestione pubblica del teatro, cui deve sovrintendere la mano dello Stato, ma dall'altro l'indispensabile autonomia gestionale, considerata alla base di una politica autenticamente democratica, ostacolata durante gli anni bui del Ventennio⁴.

Il rapporto tra teatro e società e la funzione sociale e civile del teatro sono nozioni che rimangono al centro dell'operato di Paolo Grassi e di Giorgio Strehler: destinate a trovare realizzazione compiuta nel quinquennio 1968-1972, periodo in cui al teatro d'arte si affiancano innumerevoli le attività collaterali, nelle scuole e nelle fabbriche, ritenute indispensabili per supportare quelle principali del palcoscenico e della normale produzione artistica. Da qui le iniziative – dal Teatro Quartiere al Teatro Scuola, dal decentramento provinciale e regionale fino alle rassegne internazionali di spettacoli di Teatro Aperto – che si ramificano e si radicano nel territorio, senza dimenticare le assemblee studentesche e i gli incontri dopo gli spettacoli: tutte preziose occasioni di dibattito, finalizzate alla crescita civile e culturale dello spettatore di oggi come del cittadino di domani⁵.

³ Alberto BENTOGGIO, *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Milano, Unicopli, 2014, p. 34.

⁴ Gli Atti del convegno, insieme a una riflessione storico-critica introduttiva, si possono rileggere in *Milano, 1948, un convegno per il teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁵ Sull'attività di Paolo Grassi in quegli anni, cfr. *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira, 2011, pp. 12-14.

Una vita per il teatro: note per un profilo biografico di Lamberto Puggelli
Nella Milano che si ristrutturava, nel Dopoguerra, anche sotto il profilo teatrale, la carriera di Lamberto Puggelli comincia con una solida formazione professionale: giovane attore, frequenta dapprima la Scuola di teatro drammatico diretta da Giovanni Orsini, quindi, nel biennio 1956-58, l'Accademia dei Filodrammatici, in cui è allievo di Esperia Sperani. Sono questi anni in cui accumula le prime esperienze come attore, intervenendo a produzioni di spettacoli vari [*L'orso* di Anton Čechov e *Requiem per una monaca* di William Faulkner, nell'adattamento teatrale di Albert Camus, *Torquato Tasso* di Marino Ghirardelli e *L'utopia di Dio* di Andres Stefan nel 1956; *Sogno (ma forse no)* di Luigi Pirandello e *Il magnifico cornuto* di Fernand Crommelynck l'anno successivo], che puntano al saggio finale di studi, alla Piccola Scala, con estratti dal *Berretto a sonagli* e *Ma non è una cosa seria* di Pirandello con *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio: occasioni, tutte, per accostarsi al grande repertorio, solcato in lungo e in largo ma mantenendo sempre grande attenzione alla produzione contemporanea.

Data al 26 giugno del 1959 il debutto ufficiale come attore professionista, al Teatro Olimpia di Milano, nel ruolo dell'Agente Brown nel *Mago, thriller* di Edgar Wallace; e già il 21 agosto dello stesso anno calca il palcoscenico del Teatro Manzoni nella *Donna senz'ombra* di Craig Rice, al fianco di Germana Monteverdi e Renzo Montagnani con la Compagnia "Spettacoli gialli": segue, evidentemente, un filone assai popolare, che non lo distrae tuttavia dai suoi interessi maggiori. È così che nell'inverno dello stesso anno avvia una collaborazione con il Teatro Pirandello di Roma, dove debutta il 12 giugno in *Tutti contro tutti* di Arthur Adamov, per la regia di Lucio Chiavarelli: in questa circostanza non soltanto veste i panni di Jean Rist, ma è anche co-traduttore del testo e, soprattutto, assistente alla regia. Un traguardo foriero di nuove frontiere, non lontane all'orizzonte: sempre al Pirandello di Roma, il 1° febbraio del 1960, va in scena *A ciascuno secondo la sua fame* di Jean Mogin, nella traduzione di Dino Gaetani, di cui firma – ed è la prima volta – unicamente la regia. Accanto a nuove partecipazioni attoriali a svariate produzioni (tra queste meritano una menzione almeno *La voce nella tempesta* di Dario Cesare Piperno, da *Wuthering Heights* di Emily Brontë, al Manzoni di Milano, e il debutto al Teatro Antico di Taormina nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, per la regia di Mario Landi, e in *Miles gloriosus* di Plauto, firmato da Lucio Chiavarelli), è da segnalare l'approdo al Piccolo Teatro di Milano: che si compie il 1° aprile del 1961 con *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi, storica produzione firmata da Strehler per la regia, da Luciano Damiani per le scene e da Fiorenzo Carpi per le musiche, in cui Puggelli interviene nel ruolo di El Pinascia al fianco di Tino Carraro e Valentina Cortese. I teatri Gerolamo e Manzoni sono le sedi in cui, con alterne vicende, prosegue la carriera di Puggelli, che ritorna al Piccolo per *La fiala* di Giacomo Noventa (marzo 1962), mentre partecipa alla *tournee* estiva di *El nost Milan* al Théâtre Sarah-Bernhardt di Parigi. L'anno successivo, sempre con la compagnia del Piccolo, al Teatro Manzoni è il Ragionier Terenzi nella nuova produzione dei *Burosauri* di Silvano Ambrogio, per la regia di Ruggero Jacobbi, al fianco di Ernesto Calindri, Luigi Pistilli e Narcisa Bonati.

Al 1964 risale un incontro particolarmente importante per l'evoluzione della carriera di Puggelli: in primavera viene infatti chiamato al Gran Teatro La Fenice di Venezia per collaborare con Gian Carlo Menotti, regista ma anche compositore dell'*Ultimo selvaggio*, in prima esecuzione italiana il 15 maggio. Si trattava di uno spettacolo importante, che tentava di recuperare un titolo che era stato snobbato dalla critica e malamente accolto dal pubblico sia in occasione della creazione mondiale all'Opéra-Comique di Parigi, il 21 ottobre del 1963, sia quando era stato ripreso al Metropolitan di New York, il 23 gennaio dell'anno successivo. Non esistono riscontri sull'esito dello spettacolo: ma è grazie a questa esperienza, che è dato immaginare positiva, che Puggelli entra a far parte dello *staff* artistico del Festival dei Due Mondi di Spoleto, dove viene

immediatamente chiamato a mettere in scena, al Teatrino delle Sette, *I contrasti* di Leonardo Giustinian, *Pianoforte lungo il fiume*, di Anton Giulio Parodi, *La tigre*, di Murray Schisgal, *La morte di Bessie Smith*, di Edward Albee, *Eugenio o il trionfo della salute*, di Sandro Bajini, *Intimità*, di Arthur Adamov, e, al Teatro Caio Melisso *I piedi al caldo*, di Enrico Vaime, tutti con l'apporto scenografico di Fiorella Mariani e la partecipazione, tra gli altri, di Giulio Brogi, Paola Boccardo, Marisa Minelli, Egisto Marcucci, Edoardo Borioli. Non è solo la quantità – e si presume anche la qualità – degli spettacoli a dover interessare: quanto la collaborazione personale con Menotti e istituzionale con il Festival umbro, che proseguirà alacremenente negli anni a venire; e la creazione del nucleo essenziale di artisti che accompagneranno Puggelli nel corso degli anni e delle produzioni a venire.

Nel medesimo contesto deve anche iscriversi, probabilmente, l'avvio di una fase che vede il regista ospite abituale del Gran Teatro La Fenice: dove viene chiamato dapprima come attore (è la voce recitante di *Job* di Luigi Dallapiccola, per il XXVII Festival internazionale di Musica contemporanea), quindi come assistente alla regia di Mario Labroca, per *La Cenerentola* di Rossini (gennaio 1965), indi come regista e interprete di una creazione contemporanea (*Œdipus rex* di Igor' Stravinskij, in cui assume anche il ruolo dell'Oratore) associata a un'opera in un atto di Donizetti, *Il campanello*. È uno snodo fondamentale della carriera di Puggelli, perché nel corso degli anni successivi non soltanto la regia d'opera assume un'importanza fondamentale nei suoi impegni professionali; ma soprattutto perché alla Fenice è costretto a confrontarsi con il grande repertorio lirico (*Werther* di Massenet e *Turandot* di Puccini, *Adriana Lecouvreur* di Cilea e *La traviata* di Verdi, *Don Giovanni* di Mozart e *Andrea Chénier* di Giordano), che il teatro mette in scena sia *intra muros* sia in prestigiose *tournées* internazionali, al Cairo come a Madrid, all'Holland Festival come a Losanna, che devono essere minutamente organizzate.

È uno sforzo artistico ma forse, ancor di più, organizzativo, quello cui si sottopone l'artista, il cui nome comincia tuttavia gradatamente a circolare: tanto da venir coinvolto in produzioni che valicano i confini del capoluogo veneto per raggiungere Treviso o Trieste. Si consideri, a titolo esemplificativo, un anno come il 1966: in cui alla Fenice firma la regia *kolossal* di *Turandot*, nel mese di gennaio; due mesi più tardi, per il Teatro Massimo di Cagliari, affronta tre titoli contemporanei, *Il telefono* e *Amahl e gli ospiti notturni* di Giancarlo Menotti, insieme con *Il tamburo di panno* di Orazio Fiume. Più tardi, il 24 giugno, per la x edizione del Festival dei due Mondi, è collaboratore alla regia di Gian Carlo Menotti per una nuova produzione di *Pelléas et Mélisande* di Debussy, su scene di Rouben Ter-Arutunian, che riprenderà subito, in autunno, al Teatro Verdi di Trieste, e ancora nel 1973 al Teatro alla Scala di Milano e nel 1984 al Teatro dell'Opera di Roma; e l'anno si conclude, nuovamente al fianco di Menotti e Ter-Arutunian, come responsabile tecnico-artistico della Compagnia "Anna Magnani", impegnata al Teatro Comunale di Reggio Emilia con *Medea* di Jean Anouilh. Un impegno considerevole, dunque, coronato dalla nomina a regista stabile della Fenice di Venezia, nel corso della stagione 1967-68.

È nel 1970 che, dopo lungo girovagare in provincia, Puggelli riannoda i rapporti con la sua città natale e segnatamente con Giorgio Strehler, che lo vuole come suo assistente per la *Santa Giovanna dei macelli* di Bertolt Brecht, coprodotta dal Piccolo con il Maggio Musicale Fiorentino: Ezio Frigerio per le scene e i costumi, Marise Flach per i movimenti coreografici e Fiorenzo Carpi per le musiche fanno parte della squadra di lavoro di questa produzione e, nell'autunno successivo, di *Nel fondo*, da Maksim Gor'kij, presentato dal Gruppo Teatro e Azione al Teatro Metastasio di Prato, quindi nel corso di un'interminabile *tournée* nazionale e internazionale. Socio del collettivo teatrale toscano, Puggelli firma la regia, nell'estate del 1971, di un *Invito al referendum popolare per la grazia o la condanna di un criminale di guerra (Walter Reder) con una discussione sul tema: "La Resistenza oggi"*, scritto da Roberto Pallavicini e Gianfranco Vené e iscritto nel medesimo spazio scenico che era stato precedentemente utilizzato per *In fondo* di Gor'kij: Renato De

Carmine, Giancarlo Dettori, Gianfranco Mauri e Franco Graziosi figurano all'interno di una locandina imponente, che testimonia la foga delle discussioni politiche di quegli anni. L'anno si conclude, nel giorno di Sant'Ambrogio, ancora al fianco di Giorgio Strehler, che firma uno dei suoi spettacoli più riusciti al Teatro alla Scala di Milano, *Simon Boccanegra* di Verdi, con la direzione musicale di Claudio Abbado.

Sempre nel segno del Teatro alla Scala si apre il 1972, perché gli viene affidata, sul palcoscenico della Piccola Scala, la regia del *matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa: in un allestimento, firmato da Luciano Damiani ed Ezio Frigerio, destinato ad aver notevole fortuna e numerose riprese, nei teatri del circuito lombardo ed emiliano. Alla fine dell'anno figura nel drappello di assistenti alla regia di un nuovo *Re Lear*, firmato da Strehler al Piccolo Teatro con la partecipazione di Tino Carraro nei panni del Principe di Danimarca: e quando Strehler viene nominato direttore del Piccolo, anche Puggelli si insedia come regista collaboratore stabile e assistente alla direzione. Una serie di produzioni prestigiose vedono la luce nei primi mesi del 1973: dapprima Puggelli è assistente alle prove delle *Nozze di Figaro* di Mozart, che Rolf Liebermann aveva immaginato dapprima nello scrigno del Teatro di Versailles, quindi nel più ampio contesto di Palais Garnier, dove rimane in cartellone – come spettacolo leggendario – per oltre un trentennio. Il Piccolo vara, inoltre, due prestigiose collaborazioni, sempre nel segno di Bertolt Brecht, che in quegli anni diventa punto di riferimento della programmazione dei teatri ambrosiani: nel mese di febbraio, così, va in scena al Metastasio di Prato *L'opera da tre soldi*, mentre nel mese di maggio il Teatro Lirico ospita uno spettacolo ambizioso, *La condanna di Lucullo*, sempre su testo del drammaturgo berlinese e musiche di Paul Dessau, nella traduzione del compositore Giacomo Manzoni. In quest'ultima circostanza, per la prima volta, Strehler e Puggelli firmano in tandem la regia.

È tempo di nuovi impegni e di nuove responsabilità per l'artista milanese: sempre al fianco di Strehler come assistente alla regia di spettacoli storici (*Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni e *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov), ma adesso regista anche in proprio, per la prima volta al Piccolo Teatro, con *La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablù e la vita illuminata del suo re* di Massimo Dursi (pseudonimio di Otello Vecchietti, giornalista e drammaturgo bolognese), in apertura di stagione. Nel 1975 Puggelli avvia la ripresa di titoli pirandelliani, che lo accompagnerà lungo tutto l'arco della sua carriera: comincia con *Così è (se vi pare)* al Teatro Filodrammatici, mentre alla fine dell'anno, al San Babila, presenta una trilogia dal titolo *Maschere nude*, che include *Sogno (ma forse no)*, *L'uomo dal fiore in bocca* e *All'uscita*, con Arnaldo Foà, Franco Graziosi e Gianni Santuccio. Con questa produzione assume la direzione artistica del Teatro, che viene gestito dall'omonima cooperativa: avrà, tuttavia, vita brevissima e ricca soprattutto di virulente polemiche.

Un nuovo incontro, all'inizio del 1976, apre una nuova traiettoria nella parabola multifocale di Puggelli: conosce infatti Mario Giusti, che lo invita a dirigere uno spettacolo al Teatro Stabile di Catania. Sarà *Il consiglio d'Egitto* dal romanzo di Leonardo Sciascia, nella riduzione di Ghigo De Chiara (protagonisti Turi Ferro, Tuccio Musumeci e Piero Sammataro), punto d'avvio di una collaborazione che avrà durata più che trentennale. A connotare l'impegno etneo di Puggelli sarà la riscoperta della letteratura teatrale di autori siciliani e, in molti casi, la ricerca drammaturgica su testi immaginati per la pagina scritta. Il 5 novembre del 1976 inaugura la nuova stagione dello Stabile con *Vita dei campi* di Giovanni Verga, nell'adattamento di Carmelo Musumarra, docente dell'ateneo catanese. Seguiranno, tra gli altri titoli, *Dal tuo al mio* di Verga, *I carabinieri* di Beniamino Joppolo, *A ciascuno il suo* di Sciascia, *La signora Morli una e due*, *Questi poveri, piccoli uomini feroci* (dittico composto da *La patente* e *La giara*), *La sagra del Signore della Nave* e *All'uscita*, *La nuova colonia*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Il berretto a sonagli* di Pirandello, *Le esperienze di Giovanni Arce, filosofo*, di Pier Maria Rosso di San Secondo, e ancora *Verghiana* (con *Cavalleria rusticana*, *Caccia al lupo* e *In portineria*), *Lu cavaleri*

Pidagna di Luigi Capuana, *Casa La Gloria*, novità di Antonio Di Grado, fino ai controversi, ma riusciti esperimenti dei *Malavoglia*, *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini, che vince il premio Idi per la regia nel 1992, l'anno dopo la sua creazione, e viene trionfalmente ripresa nel 2005.

Parallelo è l'interesse che, a Milano, sviluppa per la proposta di autori di origine lombarda: in un lungo viaggio alla riscoperta delle tante lingue dei teatri in italiano, dopo *El nost Milan* ritorna a Bertolazzi con *Il matrimonio della Lena*, nel 1976, e *Lorenzo e il suo avvocato*, al Piccolo nel 1984; mentre col Teatro Uomo affronta, nel 1974, *La storia della Ninetta del Verzee e del Pepp parrucchiere* di Ciro Fontana, nella riduzione di Carlo Porta e Tommaso Grossi; fino alla *Sposa Francesca* di Francesco De Lemene, in dialetto lodigiano del Seicento, che costituisce una sorta di *pendant* al romanzo della Maraini contestualmente rappresentato sulle scene etnee. È, insomma, un teatro totalizzante che tutto abbraccia e quasi nulla dimentica, dalla tragedia greca fino alla scrittura contemporanea, con inesauribile curiosità e spirito di ricerca.

Per questo, riserva grande attenzione agli spettacoli realizzati in teatri *en plein air* o di grandi dimensioni: nel 1982 debutta al Teatro Greco di Siracusa con *Ifigenia fra i Tauri* di Euripide, nella traduzione di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno, con Anna Maria Guarnieri, Massimo Foschi e Umberto Ceriani, primo passo verso un più ampio impegno al Teatro Olimpico di Vicenza, teatro al quale sarà molto legato. Per prime arrivano *Le furberie di Scapino* di Molière, nel 1984, coprodotto con lo Stabile di Catania; poi, sulla stessa scia, proseguirà con *Il malato immaginario*, nel settembre del 1999, protagonista Franco Branciaroli; e una serata dal titolo «...*La strada che conduce a Vicenza è piacevolissima...*», in occasione del 250° anniversario della nascita di Johann Wolfgang Goethe, di cui viene proposta *Proserpina*, in prima italiana, con una distribuzione d'eccezione che accosta Massimo Foschi e Franco Graziosi, Giulia Lazzarini e Andrea Jonhasson con Mirella Freni e Nicolaj Ghiaurov. Ma all'Olimpico rivivono anche le tragedie dell'antichità, seppur rilette attraverso il prisma di letture più recenti. Così, dopo un *Prometeo* (1999) in onore di Orazio Costa Giovangigli, in cui si producono Gabriele Lavia, Roberto Herlitzka, Massimo Foschi, Franco Graziosi, Rossella Falk, Paola Mannoni e Franca Nuti, sarà la volta dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri; e ancora, in apertura del nuovo secolo, *Edipo re* nella versione di Filippo Del Corno, con Franco Branciaroli, Paola Mannoni e Umberto Ceriani, accostato all'*Edipo a Colono* con le musiche di scene – recuperate per l'occasione da Quirino Principe – di Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Prima di ritornare sulla più fortunata stagione teatrale di Puggelli, quella della lirica scaligera, conviene concludere con un cenno all'ultima creazione dell'artista, l'associazione INGRESSO LIBERO, costituita a Catania nel 2009. Allontanatosi dalle grandi istituzioni teatrali italiane, che sempre più gli sembrano paralizzate da veti incrociati di origine politica, decide infatti di dar vita a una struttura aperta, agile, snella, capace di interrogarsi sul presente utilizzando, ancora e sempre, il grande grimaldello del teatro per raccogliere idee e discutere di soluzioni possibili. È dunque un'associazione che viene costituita con la finalità di produrre attività teatrali e musicali di qualità, ma anche di lavoro spicciolo, quotidiano, artigianale, che ruota intorno all'organizzazione di laboratori, *workshop* e *masterclass* con artisti di fama internazionale, per temperare formazione e creazione. Il gruppo fa la sua prima apparizione pubblica il 18 aprile del 2010 con *Recitazione di Siddharta* da Hermann Hesse, ripresa di uno storico spettacolo del Piccolo Teatro di Milano, che aderisce all'iniziativa sostenendola con l'invio di parte del materiale originale dello spettacolo. È l'occasione, inoltre, per restituire agli spettatori catanesi lo spazio del Teatro Machiavelli di piazza dell'Università – spazio di cui, dall'ottobre 2014, assumerà la gestione in convenzione con l'Ateneo catanese: originariamente una storica mescita, trasformata da Angelo Grasso in un celeberrimo teatro di *opera dei pupi*, "l'Opera di donn'Ancilu", ufficialmente inaugurato il 30 settembre del 1864. Chiuso e riaperto in più di un'occasione – la prima la morte del suo promotore – il teatro aveva definitivamente

chiuso i battenti nel 1912, dopo una lunga gestione affidata alla famiglia di Giovanni e Micio Grasso. Grazie alle sollecitazioni culturali del regista, il sodalizio diventa luogo di riflessione privilegiata per interrogarsi sulle incertezze del presente. L'ultimo progetto significativamente varato da Puggelli, una lettura scenica di *Nathan il saggio* di Gotthold Ephraim Lessing, affidata alla tarda maturità di Gianrico Tedeschi, affratella in un unico slancio le due città dell'artista, Catania, che affolla il Duomo il 22 ottobre del 2010, e Milano, dove l'esperienza viene replicata in S. Lorenzo Maggiore il 21 febbraio dell'anno successivo. Nel segno della limpida convivenza tra religioni diverse si compie l'opera di una proposta – tuttora attiva e operante sul territorio – che Puggelli aveva immaginato per «restituire fiducia all'arte e alla cultura, perseguendo uno scopo etico e sociale, nel senso dell'utile, del buono, del bello».

Quattro sipari dal teatro lirico

Una prima ricognizione del materiale documentario dell'Archivio teatrale di Lamberto Puggelli ha imposto un preciso limite alla ricerca: una volta assemblata infatti la Teatrografia essenziale degli spettacoli recitati o diretti dall'artista, messa insieme unicamente dai dati rilevabili dai documenti custoditi⁶, è stato evidente come fosse indispensabile rintracciare una bussola nel *mare magnum* di un'attività sterminata, orientata su una quantità di fronti difficilmente conciliabili, e che comunque potrà costituire l'oggetto di numerose, altre ricerche *in progress*. È parso opportuno, allora, concentrarsi unicamente su quattro spettacoli lirici, appartenente ciascuno a una decade del lavoro puggelliano, in maniera da verificare evoluzioni e persistenze nel metodo di lavoro e negli esiti complessivi dell'operato dell'artista. Si tratta, peraltro, di quattro spettacoli che, per ragioni varie, hanno segnato la storia del teatro musicale dell'ultimo quarantennio, e che perciò sono parsi maggiormente meritevoli di attenzione.

I primi tre fanno parte della stagione scaligera di Lamberto Puggelli, che con Giorgio Strehler, Luca Ronconi e Pier Luigi Pizzi è stato tra i registi italiani maggiormente impegnati nella sala del Piermarini. Con nove produzioni (escludendo naturalmente le innumerevoli riprese), Puggelli è stato ininterrottamente presente alla Scala dal 1971 al 2007, lungo un arco temporale che supera il quarto di secolo. Il primo titolo rappresentato nello storico teatro milanese, come si è visto, coincide con un *Simon Boccanegra* in cui è al fianco di Giorgio Strehler, suo mentore e maestro, con cui ritornerà a lavorare nel 1973 per quel singolare esperimento – capace di coinvolgere teatro di prosa e artisti lirici – che è *La condanna di Lucullo* di Brecht, su musiche di Paul Dessau.

Tra le due esperienze si colloca il debutto alla Piccola Scala, il palcoscenico ridotto, annesso a quello più grande, riservato al repertorio antico e contemporaneo e, comunque, agli spettacoli che richiedevano un organico ridotto. Attivo dal 26 dicembre del 1955 alla fine del 1983, quando venne distrutto per far posto alla ristrutturazione della Scala, il palcoscenico della Piccola Scala costituiva una sorta di imprescindibile palestra, in vista del debutto sulla scena maggiore. Dedicata ad Arturo Toscanini, nel corso del suo ultimo anno di vita, la Piccola Scala non è tuttavia da considerarsi come un palcoscenico minore: lì hanno visto la luce, tra l'altro, alcune importanti prime esecuzioni assolute (tra le altre, vanno citati almeno *L'ipocrita intelligente* di Giorgio Federico Ghedini, *La scuola delle mogli* di Virgilio Mortari, *Una domanda di matrimonio* di Luciano Chailly, *La donna è mobile* e *Sette canzoni* di Riccardo Malipiero, e ancora *La notte di un nevrastenico* di Nino Rota), oltre ad alcuni spettacoli in cui, dopo anni di oblio, veniva riproposto il repertorio tardo-rinascimentale e barocco. Alla Piccola Scala Puggelli è chiamato a riallestire *Il matrimonio segreto*: si tratta di un cimento particolarmente impegnativo, visto che la sala era stata inaugurata, dopo la ristrutturazione pot-bellica, proprio con una

⁶ E che dunque non può coincidere con quella che Puggelli stesso aveva cominciato a elaborare, sulla scorta di ricordi personali e di dati non sempre verificabili.

ripresa del capolavoro di Domenico Cimarosa, affidata alla bacchetta di Nino Sanzogno e alla regia di Strehler. La nuova produzione firmata da Puggelli nel 1972, quindi ripresa fino alla fine del decennio, rappresenta dunque un ideale passaggio di consegne tra chi aveva riaperto quella sala e chi ne assicurava la continuità.

Ma è nel segno di Verdi che – come si conviene – arriva il battesimo teatrale di Puggelli in Scala. *Attila* va in scena per sole quattro recite, nel maggio del 1975, ma si tratta di un'esperienza importante per varie ragioni: da un lato consente al regista, per la prima volta, di misurarsi da solo con il grande palcoscenico lirico; e, d'altro canto, avvia una serie di collaborazioni artistiche – con il direttore d'orchestra Giuseppe Patanè, ma anche con il protagonista, il basso russo Nicolaj Ghiaurov e il baritono Piero Cappuccilli – con cui tornerà di frequente a lavorare. Pochi mesi più tardi, la sua ormai proverbiale consentaneità con la scena lirica contemporanea gli consente di essere scelto per un breve, ma sentito omaggio al musicista svizzero Frank Martin, recentemente scomparso. Per l'occasione viene ripreso *Le Vin herbé*, oratorio profano cavato da tre capitoli del romanzo *Tristan et Iseut* del filologo parigino Joseph Bédier.

Sono esperienze di segno apparentemente contrastante – come le decine di altre, accumulate su altri palcoscenici fino a questo momento – ma destinate a convergere nel primo, grande successo di Puggelli alla Scala, *La forza del destino* di Giuseppe Verdi che, il 10 giugno del 1978, idealmente conclude la stagione lirica con cui viene celebrato il bicentenario dell'inaugurazione del Teatro, attivo dal 3 agosto del 1778. Per varie ragioni, che verranno ripercorse tra breve, questo spettacolo segna una svolta nella carriera di Puggelli, non ultimo l'inserimento in un cartellone tra i più ambiti dell'epoca: la stagione del bicentenario, infatti, era stata l'ultima approntata da Paolo Grassi, con il supporto artistico di Claudio Abbado, e dunque segna un riconoscimento ufficiale nel novero dei grandi registi internazionali. Oltre a un cast di altissimo profilo, appositamente selezionato per l'occasione, lo spettacolo viene affidato, per la parte visiva, a un artista del calibro di Renato Guttuso: con il quale Puggelli avvia un percorso certo accidentato – soprattutto per quanto concernerà poi la realizzazione scenotecnica dei progetti iniziali – ma segnato da mutua soddisfazione, in una rincorsa ideale verso il raggiungimento di un risultato a un tempo innovativo eppur storicamente fondato. È solo uno dei tanti, importanti sodalizi artistici che costellano la carriera del regista: ma che ne certifica il definitivo approdo tra i grandi della scena teatrale, non solo italiana. *Last but not least*, questa *Forza del destino* sarà l'unico titolo, insieme con il *Don Carlo* che aveva inaugurato la medesima stagione un semestre prima, a beneficiare di una ripresa televisiva, che viene trasmessa in differita: ulteriore segnale, qualora necessario, dell'importanza strategica dello spettacolo, ma anche del ruolo giocato da Puggelli, che per l'occasione firma anche la regia televisiva dello spettacolo. Sarà dunque *La forza del destino* ad aprire idealmente il primo dei quattro sipari, che consentiranno di scoprire le regie liriche di Puggelli.

Il secondo titolo risale a undici anni dopo: anticipata da una serie di rappresentazioni esplorative al Teatro Comunale di Bologna, *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea debutta al Teatro alla Scala di Milano il 30 maggio del 1989. Gianandrea Gavazzeni, sul podio, e Mirella Freni, nel ruolo della grande attrice tragica, insieme con Puggelli sembrano istituire un terzetto ideale che si assume un compito ben più oneroso di una semplice, nuova produzione dell'opera. Recuperando la riflessione avviata nel corso degli anni di apprendistato trascorsi alla Fenice, dove aveva già allestito l'opera nel 1967, il regista sembra voler avviare un'operazione di rilettura del repertorio verista, ancora osteggiato dalla critica ma corteggiato dal grande pubblico, che probabilmente risultava di ardua realizzazione anche a causa delle enormi difficoltà tecniche imposte da uno spettacolo mastodontico, dalla struttura imponente e terribilmente complessa. Ripreso alla Scala altre tre volte, ma anche in tutto il mondo, registrato in video per ben due volte con interpreti diversi, questo titolo segna un autentico spartiacque nel modo stesso di concepire il repertorio *fin de siècle*: ed è significativo che, con il trascorrere degli anni, la

lezione dei primi interpreti venga raccolta anche dalla più giovane leva di cantanti, che non lasceranno tramontare il lavoro monumentale condotto sul capolavoro di Cilea.

Per questo era importante verificare – ed è il terzo sipario di questa ricerca – la portata e il valore di questa indagine a confronto con un altro titolo, se possibile ancor più negletto, dello stesso repertorio, quella *Fedora* di Umberto Giordano, che va in scena alla Scala nella tarda primavera del 1993, ancora una volta con la complicità di Gianandrea Gavazzeni e Mirella Freni e la collaborazione di due tenori del calibro di Plácido Domingo e José Carreras, che si alternano nel ruolo di Loris Ipanov. È, al tempo stesso, una conferma e un ulteriore rilancio: non soltanto perché si tratta dello spettacolo di Puggelli che ottiene il più ampio, consolidato e duraturo successo internazionale; ma anche perché conferma la bontà di scelte – di lavoro, ma soprattutto di interpretazione – con un titolo che, fino a quel momento, aveva raccolto solo gli strali della musicologia e della critica internazionale. *Fedora*, che Puggelli aveva già scoperto a Venezia nel 1968, segna un punto di arrivo nella riflessione sul ruolo del melodramma italiano nel corso dell'Ottocento: ne costituisce una sintesi – forse un po' decadente, ma proprio per questo nostalgica e toccante – e una lezione di metodo, che lo stesso Puggelli s'incaricherà di sviluppare ulteriormente nel corso degli ultimi anni della sua carriera.

In questo contesto sembrava indispensabile chiudere questa disamina con un altro, uno degli ultimi Verdi: con *I Lombardi alla prima crociata*, che nel 2003 debuttano al Teatro Regio di Parma nell'ambito del Festival Verdi. Molta, tantissima acqua era passata da quella *Forza del destino* che, esattamente venticinque anni prima, aveva siglato la notorietà internazionale dell'artista: interessato, nel corso degli anni, a visitare e rivisitare tanto Verdi, anche se scelto in maniera singolare. C'era stato, ad esempio, l'*Otello* derivato da Shakespeare, ma anche e soprattutto *Rigoletto*, divenuto una specie di marchio di fabbrica dell'inesausta iperattività di Puggelli, montato lungo tutti i teatri della Penisola, anche in situazioni di straordinaria precarietà, come al Teatro Tenda di Torino e al Palafenice di Venezia. Con *I Lombardi* trova compimento la riflessione sugli "anni di galera" del Bussetano, che appena un anno più tardi troverà un epilogo nel *Corsaro*. Ma, a differenza della tragedia byroniana, quest'opera gli consente di mettere insieme il qui (Milano) e l'altrove (l'Oriente di Gerusalemme da liberare), e soprattutto gli affetti privati di Giselda, protagonista suo malgrado di una deportazione di massa, con le sofferenze di un popolo costretto a combattere per liberare la terra promessa. Come nella *Forza del destino*, la guerra non è solo sfondo dell'azione, ma motore dell'intera vicenda fino a una conclusione imprevedibile. Dopo tanti anni, Verdi gli aiuta a chiudere il cerchio, a comprendere quanto il melodramma italiano sia stato fondamentale nella costruzione della coscienza – culturale, ma anche o soprattutto civile – del Paese.

A ciascuno di questi "sipari" è stato dedicato uno studio, realizzato a partire dalle carte dell'Archivio. Per ciascun titolo è stata presa in esame tutta la documentazione di cui Puggelli fa tesoro, nella fase di preparazione dello spettacolo, a partire dai contributi critici che riguardano ogni titolo. Segue un approfondimento delle argomentazioni che, puntualmente, il regista annota mentre costruisce, immagina, realizza lo spettacolo: momento imprescindibile e viatico sicuro lungo l'analisi degli spettacoli, che mettono a frutto (ma non solo) le intuizioni dell'artista. Lunghe sezioni, dedicate alla ricezione critica di ciascun titolo, servono infine a comprendere l'entità – talvolta dirompente – delle riletture critiche proposte dal regista. Un sintetico *portfolio* di immagini, infine, permette di ricostruire il lavoro condotto in stretta collaborazione con scenografi e costumisti, fino ad alcune, pochissime foto di scena – che hanno quasi il torto di cristallizzare e concludere un lungo ed elaborato processo di realizzazione dello spettacolo.

È un doppio punto di vista, quello che si è voluto privilegiare in queste pagine: da una parte quello dell'artista, che progressivamente si accosta e (ri)scopre questi titoli del grande repertorio, le sue fonti, gli studi di teatrologia e di musicologia che ne hanno preceduto l'allestimento; ma dall'altro – in linea con le indicazioni dei *performance*

*studies*⁷ – anche quello dello spettatore, che elabora personali letture del testo e accostamenti ora appena suggeriti dall'artista, ora decisamente inediti. Deriva, questa scelta, da un atteggiamento del regista, che sempre di più concepisce i suoi spettacoli come testi stratificati, destinati a interrogare la coscienza dello spettatore; ma anche dal fatto che, con il passare del tempo, le citazioni, i rimandi, anche il gioco delle semplici allusioni progressivamente si infittisce: e non richiede di essere necessariamente sciolto e identificato, ma a sua volta rimanda a nuove possibilità, echi e suggestioni personali che vengono sollecitate dalle emozioni suscitate dallo spettacolo. Ogni spettatore, in altri termini, fa opera di ermeneutica: sicché la leggibilità dell'interpretazione registica deriva non soltanto dalla perspicacia di ciascun componente del pubblico, ma anche dalla messinscena e dai suoi livelli di lettura. Ed è importante ricordare che, se non si attiva questo percorso, il teatro non esiste, *tout simplement*. Ma non è questo il caso.

⁷ Si citeranno almeno le riflessioni condotte da Maaïke BLEEKER, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, London, Palgrave Macmillan, 2008; Rachel FENSHAM, *To Watch Theatre. Essay on Genre and Corporeality*, Bruxelles, Peter Lang, 2009; Dennis KENNEDY, *The Spectator and the Spectacle. Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004; ID., *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, Transcript, 2011; Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006; Marie-José MONDZAIN, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003; Florence NAUGRETTE, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002; Patrice PAVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Colin, 2012; Wilmar SAUTER, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.



1. Elio Boncompagni e Lamberto Puggelli durante le prove di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea, Venezia, Gran Teatro La Fenice, gennaio 1967.

I

La forza del destino e «il gioco della vita e della guerra»⁸

Inaugurato il 3 agosto 1778, il Teatro alla Scala di Milano, due secoli più tardi, vara la stagione del bicentenario, alla quale è chiamato a collaborare anche Lamberto Puggelli. Si tratta di uno sforzo produttivo senza precedenti, per l'ente lirico ambrosiano, nel difficile momento della transizione dalla vecchia alla nuova gestione: alla sovrintendenza, infatti, Carlo Maria Badini, proveniente dal Teatro Comunale di Bologna, prendeva il posto di Paolo Grassi, uno dei fondatori del Piccolo Teatro, mentre Claudio Abbado, che già aveva assunto l'incarico di direttore musicale dal 1972, sostituiva Francesco Siciliani alla direzione artistica. Elaborato dunque da due assetti gestionali, che tuttavia concorrono alla riuscita dell'impresa, il nuovo cartellone intende rendere omaggio ai numi tutelari del melodramma italiano, Claudio Monteverdi e Giuseppe Verdi, senza tradire l'apertura alla musica contemporanea, punto di merito del periodo abbadiano. Cinque sono dunque i titoli verdiani, a cominciare da quello inaugurale, il *Don Carlo* che dal 7 dicembre 1977 vede sul podio lo stesso Abbado, mentre Luca Ronconi firma la regia su scene e costumi di Luciano Damiani; già alla fine del mese, il 30, il direttore milanese ritorna alla guida di *Un ballo in maschera*, per una ripresa della produzione di Franco Zeffirelli (1972) affidata a Luciano Pavarotti, Shirley Verrett e Piero Cappuccilli. Il nuovo anno si apre, il 24 gennaio 1978, con *I masnadieri* affidati a Riccardo Chailly, in una nuova produzione di Pier Luigi Pizzi, mentre gli ultimi due Verdi saranno collocati in estate, prima *La forza del destino*, al debutto il 10 giugno, quindi *Il trovatore*, una settimana più tardi, nello storico allestimento di Luchino Visconti (1964). Spicca, inoltre, la trilogia monteverdiana (*L'Orfeo*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*), ospitata nella produzione dell'Opernhaus di Zurigo, per la direzione di Nikolaus Harnoncourt e la regia di Jean-Pierre Ponnelle.

Accanto a questi titoli, il repertorio tedesco è rappresentato da *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, nella prima ripresa della produzione di Giorgio Strehler (1972), *Fidelio* di Beethoven, con la bacchetta di Leonard Bernstein, e ancora *Tristan und Isolde* di Wagner, in uno spettacolo di Wolfgang Wagner diretto da Carlos Kleiber. Claudio Abbado torna sul podio l'11 febbraio per dirigere *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono, partitura di cui è dedicatario con Maurizio Pollini, nella messinscena di Jurij Ljubimov. Con il *Don Giovanni* mozartiano, completano il cartellone anche due titoli pucciniani (*Madama Butterfly*, su regia di Jorge Lavelli, e *Manon Lescaut*, nell'allestimento di Piero Faggioni), entrambi affidati alla bacchetta di Georges Prêtre; e ancora *The Beggar's Opera*, nell'orchestrazione di Benjamin Britten; *L'Histoire du Soldat* di Igor' Stravinskij, con la regia, le scene e i costumi di Dario Fo; e ancora due dittici, uno composto dal *Castello di Barbablù* [*A kékszakállú herceg vára*] di Béla Bartók con *Blaubart* di Camillo Togni, l'altro dalle due opere in un atto di Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* e *L'Heure espagnole*, per la direzione di Prêtre e la regia di Lavelli. In questo contesto, estremamente ricco di stimoli creativi, vede la luce la nuova produzione della *Forza del destino*, che Lamberto Puggelli affronta alla luce di due preoccupazioni principali: da una parte il desiderio di ristabilire l'autenticità del dettato verdiano, mediando tra la versione originale di San Pietroburgo del 1862 e quella definitiva del 1869; e dall'altra instaurare una proficua collaborazione con Renato Guttuso, incaricato di realizzare le scene e i costumi dello spettacolo.

Prima della prima. Problemi, analisi, collaborazioni

È nella fase preliminare dello spettacolo che, come di consueto, Puggelli affina il suo metodo di preparazione. Nel caso della *Forza del destino*, la documentazione sulle fonti

⁸ Una versione preliminare di questa sezione è stata presentata al *Ventesimo Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali*, promosso dall'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale» in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 20 maggio 2017.

letterarie e sui precedenti allestimenti dell'opera, di cui si dirà tra breve, è accompagnata dal desiderio di presentare l'integralità del materiale redatto da Giuseppe Verdi.

«È dal confronto delle due differenti edizioni, Pietroburgo 1862 e Scala 1869, che principalmente si determina, mi sembra, l'idea base interpretativa e la costruzione dello spettacolo.»

Per questo avvia una riflessione, con la collaborazione di Zubin Mehta, inizialmente previsto come maestro concertatore e direttore d'orchestra, e di Alberto Zedda, consulente musicologico, per identificare il testo da mettere in scena: consapevole del fatto che queste decisioni non concernono solo l'aspetto musicale, ma più in generale quello performativo e rischiano di intervenire anche sull'orizzonte d'attesa del pubblico. In un foglio non datato, dedicato alla questione, Puggelli prende le mosse dall'edizione d'uso corrente⁹ per annotare alcune considerazioni in merito:

«TAGLI

Il discorso sui tagli sarebbe da fare tenendo presente l'opinione dei musicologi, ciò che si aspetta il pubblico ed è tradizionale, le intrinseche esigenze della musica, le esigenze di una particolare esecuzione sia scenica sia, soprattutto, musicale.»

Come è stato diffusamente dimostrato, la diversa successione delle scene, soprattutto negli ultimi due atti, di fatto impedisce l'integrazione della prima versione con la seconda¹⁰. Gli interventi più significativi riguardano l'ultimo quadro del terzo atto, in cui viene omesso – come da tradizione – il Coro della Ronda «Compagni, sostiamo»; ma Zedda poi reintegra non solo il Duetto «Sleale! Il segreto fu dunque violato?», ma soprattutto la Scena ed Aria di don Alvaro, «Qual sangue sparsi!... Orrore!...», con cabaletta, inizialmente previsto alla fine dell'atto. L'intuizione restituisce logica al drammatico succedersi degli eventi, separando nettamente la dimensione privata della rivalità tra Alvaro e Carlo da quella pubblica, che di lì a poco troverà espressione nell'arrivo di Preziosilla e nella «scena animatissima», all'alba, nel campo di battaglia. Dalla prima alla seconda versione, in altri termini,

«Il mutamento più appariscente, tale da capovolgere interamente la drammaturgia del quadro, riguarda lo slittamento di tutto il gruppo di scene militari e parentesi buffe dall'inizio (1-6) alla fine (4-9), con conseguente spostamento del duetto tra don Alvaro e don Carlo all'inizio e soppressione della scena, aria e cabaletta finale di don Alvaro, che nella prima versione chiudeva “di slancio” l'atto dopo un duello fuori scena, da cui il tenore rientrava convinto di aver ucciso il rivale. [...] L'effetto che hanno le scene dell'accampamento cambia a questo punto totalmente di significato: è come se il dramma continuasse a volteggiare nell'aria stabilendo collegamenti lontani e ricevesse da questa posposizione un nuovo carico di tragica attesa. Ora, in un certo senso, il dramma privato si riverbera nella cornice collettiva, interrompendosi senza annullarsi, per espandersi con deliri di guerra verso il quarto e ultimo atto.»¹¹

⁹ Giuseppe VERDI, *La forza del destino*, riduzione per canto e pianoforte di Luigi Truzzi, a cura di Mario Parenti, Milano, Ricordi, 1963.

¹⁰ Sulla creazione russa dell'opera, cfr. Guglielmo BARBLAN, *Un po' di luce sulla prima rappresentazione della Forza del destino a Pietroburgo*, in «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», II, V/1962, pp. 833-879. Per una più ampia discussione sulle due versioni dell'opera e su un processo compositivo che occupa Verdi praticamente lungo tutto il corso degli anni Sessanta, fino alla versione definitiva scaligera, cfr. invece William C. HOLMES, *The Earliest Revisions of La forza del destino*, in «Studi verdiani», VI, 1990, pp. 55-98; Roger PARKER, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 61-99; John NÁDAS, *New Light on Pre-1869 Revisions of La Forza del destino*, in «Verdi Newsletter», XV, 1987, pp. 7-29; Sergio SABLICH, *La forza del destino uno e due*, in *La forza e il destino. La fortuna di Verdi in Russia*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 18 novembre 2001-13 gennaio 2002) a cura di Maria Rosaria Boccuni, Bologna, Compositori, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, 2001, pp. 23-36.

¹¹ *Ivi*, pp. 29-30.

Ancora, è nell'ultimo atto che Zedda si pone il problema di restituire – seppur in parte – il finale pietroburchese, senza rinunciare, tuttavia, al Terzetto finale, «Non imprecare; umiliati», destinato a diventare la chiave di volta per cogliere il senso dell'intera tragedia. Il corso degli eventi – o forse la forza del destino! – avrebbero parzialmente smentito i *desiderata* di Zedda e Puggelli: impossibilitato a dirigere l'opera a causa di un incidente, Zubin Mehta fu costretto a rinunciare alla produzione, lasciando l'onere della concertazione a Giuseppe Patanè; e questi, forse anche per la necessità di recuperare rapidamente il tempo perduto, decise di accogliere unicamente gli interventi a carico del terzo atto – tali da rendere ulteriormente più onerosa la parte tenorile – lasciando invece invariata la disposizione dell'ultimo atto. Al di là del risultato finale, tuttavia, conta sottolineare come, in un'epoca in cui il concetto stesso di edizione critica dei testi musicali era ancora pionieristica¹², Puggelli si pone in un atteggiamento di studio e di ricerca, volto a ristabilire non tanto la volontà prima dell'autore, ma le pratiche performative dello spettacolo.

E di questo è prova se si considera il diuturno impegno, volto a ristabilire la prassi visiva dello spettacolo, in vista della nuova produzione. Con Renato Guttuso, che lo collabora nell'allestimento scenico, prende infatti le mosse dalle *Ordinazioni e disposizione scenica*¹³, di cui solo in tempi successivi sarebbe stata identificata la paternità¹⁴. Si tratta di un documento della massima importanza, perché elenca il numero di «Scenarii» (cioè a dire di mutazioni sceniche) previsti; l'attrezzatura di scena e quella che riguarda i personaggi; una sintetica descrizione dei figurini (per la conseguente «ordinazione del vestiario») e dei dieci personaggi principali, di cui viene stringatamente sintetizzata la psicologia, gli atteggiamenti, i moventi. Quadro per quadro, le piantazioni precisano la disposizione scenica e le posizioni dei personaggi¹⁵. Sull'argomento compulsa anche Claudio Abbado, del quale annota una breve dichiarazione: «è una specie di piano di regia perfettamente conforme ai principi e al metodo di comunicazione dello spettacolo dell'800, ai valori della trama, del soggetto, della parola.»

Da questo testo prende le mosse, Puggelli, per approfondire l'orizzonte d'attesa del pubblico milanese. Ed è dal “grande Ferrario” – di cui Guttuso era un incondizionato ammiratore, seppur per la poetica arbitrarità delle scelte creative – che ha inizio la ricerca documentaria. Scenografo prediletto di Giuseppe Verdi, che gli affidò tutte le sue creazioni scaligere dal 1868 al 1894, Carlo Ferrario eccelleva per la cura del dettaglio, felicemente coniugata alla grandiosità di impianti scenici di forte impatto evocativo, testimoniato dall'ampiezza di interessi di una carriera orientata su più fronti, conclusa solo alla fine del secolo. Per la creazione scaligera della *Forza del destino*, il 27 febbraio 1869, lo scenografo aveva immaginato alcune soluzioni particolarmente innovative, come grandi fondali di

¹² Giova ricordare, a tal proposito, che la prima edizione critica di un'opera lirica italiana vide la luce soltanto nel 1979, al termine di un cantiere avviato nel 1971 (cfr. Gioachino ROSSINI, *La gazza ladra*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Pesaro, Fondazione Rossini, 1979); e che *La forza del destino* tuttora attende un'edizione critica della partitura.

¹³ Cfr. *La forza del destino. Opera del Maestro Giuseppe Verdi. Libretto di F.M. Piave. Ordinazioni e Disposizione scenica*, Milano, Ricordi, s.d. Copia del documento in I – Rama, Coll. Carvalhaes, 6820.

¹⁴ «Nella biblioteca dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma sopravvive un esemplare della *Disposizione scenica* [...]; non v'è nome d'autore, ma da una lettera di Verdi del 1862 si può ricavare che l'autore era lo stesso Piave.» Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. II, *Dal Trovatore alla Forza del destino*, trad. italiana di Fabrizio Della Seta (limitatamente al capitolo in questione), Torino, E.D.T., 1986, p. 471.

¹⁵ Sul documento romano e, più in generale, sulla visualità della *Forza del destino*, cfr. Michela NICCOLAI, *Un'opera 'essenzialmente scenica'. Considerazioni sull'opera di San Pietroburgo di Giuseppe Verdi*, in «Hortus musicus», IV, 2003, pp. 44-48; Nicola BENOIS, *Nota sulla scenografia della Forza del destino*, in «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», II, VI/1966, pp. 1749-1768. Sulla prima rappresentazione italiana dell'opera (Roma, Teatro Apollo, 1863), produzione in occasione della quale Piave approntò le *Ordinazioni e Disposizione scenica*, cfr. Olga JESURUM, *Note sulla messinscena della Forza del destino (Roma, Teatro Apollo, 7 febbraio 1863)*, in «Studi verdiani», XIII, 1998, pp. 88-116.

velo trasparente dipinto con colori all'anilina, che permettevano rapide transizioni in dissolvenza, particolarmente utili in questo caso. Nell'ultimo atto, infine, aveva impressionato la cascata d'acqua, realizzata con un congegno ruotante che faceva scorrere un nastro argentato, arricchito da pagliuzze argentate e lustrini, che opportunamente illuminato produceva un'impressione di coinvolgente realismo. Questa produzione era stata arricchita nel 1927, quando Edoardo Marchioro, sensibile al mutare dei tempi, aveva aggiunto una Cupola Fortuny nella scena del campo di Velletri. Si trattava di un sistema di illuminazione, brevettato dal pittore e scenografo spagnolo nel 1901, che – sfruttando le proprietà della luce indiretta – ne consentiva la diffusione a partire da una sezione di sfera installata sul fondo del palcoscenico, da cui si dipartivano suggestivi giochi cromatici.

Se si eccettua la produzione del 1945, realizzata da Giovanni Grandi al Palazzo dello Sport – nei mesi in cui la Scala era ancora inagibile, dopo il bombardamento – di fatto l'unico allestimento utilizzato nel Dopoguerra era stato quello di Nicola Benois, tenuto a battesimo nella stagione lirica 1948-49, quindi ripreso con cadenza periodica, nel 1955, 1957 e 1961, per la regia di Mario Frigerio, e un'ultima volta per l'inaugurazione della stagione lirica 1965-66, in una produzione firmata da Margherita Wallmann. È a partire da questi precedenti illustri che prende l'abbrivio la collaborazione tra Puggelli e Guttuso. «Una conoscenza entusiasmante». Puggelli, Guttuso e *La forza del destino* Renato Guttuso aveva debuttato come scenografo nel 1940, come collaboratore del coreografo e regista ungherese Aurel Milloss, per il quale aveva firmato bozzetti e figurini per *L'Histoire du Soldat* di Igor' Stravinskij, presentata al Teatro delle Arti di Roma. Se gli inizi erano stati lenti, soprattutto negli anni della Guerra, l'11 settembre del 1947 propone il suo primo, importante allestimento al Gran Teatro La Fenice di Venezia, per il debutto italiano di *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* [*Ledi Makbet Mtsenskovo uijeza*] di Dmitrij Šostakovič, sempre al fianco di Milloss. Nonostante l'esito complessivo assai discusso dello spettacolo, la critica mostra di apprezzare il tentativo di stilizzazione di un approccio scenografico dominato dal gigantesco talamo della protagonista. Valutato come eccessivamente violento, ma comunque persuasivo, l'impegno di Guttuso finisce per convincere anche Franco Abbiati, piuttosto reticente sull'intera operazione, che pure così scrive sulle colonne del «Corriere della sera» del 12 settembre 1947:

«I bozzetti fra espressionisti e surrealisti di Renato Guttuso, azzardati per taluni quadri di un corrosivo cubismo pittorico, hanno favorevolmente impressionato nella scena siberiana, ricca di effetti suggestivi nel magico degradare delle luci.»¹⁶

Era stata un'esperienza in crescendo, quella del Guttuso scenografo, che aveva avuto la sua consacrazione in occasione del *Re Ruggero* di Karol Szymanowski, in prima esecuzione italiana al Teatro Massimo di Palermo il 22 aprile del 1949, in occasione del XXIII Festival Internazionale di Musica, celebrato nel capoluogo siciliano. Da allora, la mediterraneità – in un'accezione estremamente ampia – diventa l'orizzonte d'azione del pittore di Bagheria, impegnato a trasferire immagini della sua Sicilia sulla scena – o a cercare legami con quel mondo, che così bene conosceva, anche in altri titoli che, in vario modo, avessero riferimenti con il *mare nostrum*. Da questo *Re Ruggero* – in cui filtra suggestioni della Cattedrale di Palermo, della corte di Palazzo Reale come di un tempio greco, schematizzati con i colori vivaci e l'espressività istintiva dell'*opera dei pupi* – si avvia la stagione più feconda dell'attività di Guttuso, che dopo varie esperienze all'Opera di Roma, al Maggio Musicale Fiorentino e nuovamente a Venezia, il 24 marzo 1954 debutta al Teatro alla Scala in occasione della creazione della *Gita in campagna*, un atto unico di Mario Peragallo, su libretto di Alberto Moravia, coronato da enorme insuccesso, nel corso di una serata interamente dedicata alla creazione lirica contemporanea. Pure, l'esperienza scaligera

¹⁶ Sulla recensione, come sull'intero spettacolo, cfr. *Guttuso e il teatro musicale*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso, Milano, Charta, 1997, pp. 62-69.

sarebbe continuata con successo due anni più tardi, nel 1956, quando disegna bozzetti e figurini per *La figlia di Jorio* di Ildebrando Pizzetti, dalla tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio, assecondando lo spirito di ricerca del direttore d'orchestra, Gianandrea Gavazzeni, e della regista Margherita Wallmann. L'ultima apparizione di Guttuso nella sala del Piermarini risale al 21 dicembre del 1962, quando, sempre con il supporto di Gavazzeni, si occupa dell'allestimento dell'*Amore stregone*, una coreografia di Luciana Novaro su musiche di Manuel de Falla, così riconfermando la sua notevole consentaneità con il mondo della danza.

Pare fosse stata un'idea di Giorgio Strehler, come si è visto già impegnato in altre produzioni, di affidare il nuovo allestimento della *Forza del destino* a Guttuso,

«ritenuto il più idoneo a sostenere il gravoso impegno di mettere in scena un'opera verdiana tanto complessa [...] in occasione delle celebrazioni del bicentenario della nascita del teatro.»¹⁷

E qui, tuttavia, il prosieguo dei rapporti tra regista e scenografo assume direzioni diverse, a seconda delle testimonianze. Da un appunto manoscritto e non datato del primo, infatti, si ricava la primitiva intenzione di rivolgersi a Paolo Bregni, collaboratore abituale di Puggelli per scene e costumi; ma anche di un incontro travolgente e fecondo di prospettive:

«Si fa con Paolo il solito “gioco” dei pittori: Dürer e Cranach, Michelangelo, Caravaggio, e dal grande Padano tutto il 600 spagnolo e tutto il grande 600 lombardo (ma anche Le Nain e de La Tour) e poi Goya, e Géricault e Delacroix, e Courbet, ancora qualche lombardo risorgimentale, e poi forse Van Gogh, e Picasso...

Per telefono Strehler butta lì: “perché non chiediamo di far le scene a Guttuso?”

Primo incontro a Palermo: Guttuso è una di quelle eccezionali persone che sanno “ascoltare”. È una conoscenza entusiasmante. Farà scene e costumi della *Forza*. Ci vediamo a Roma, Renato Paolo e io. Parlo per ore. Renato fuma, interloquisce raramente, offre caffè e whisky. Poi estrae dal cartellone posato sul tavolo, quattro o cinque grossi fogli: è tutto fatto, perfetto, come sbalzato dalla musica di Verdi.»

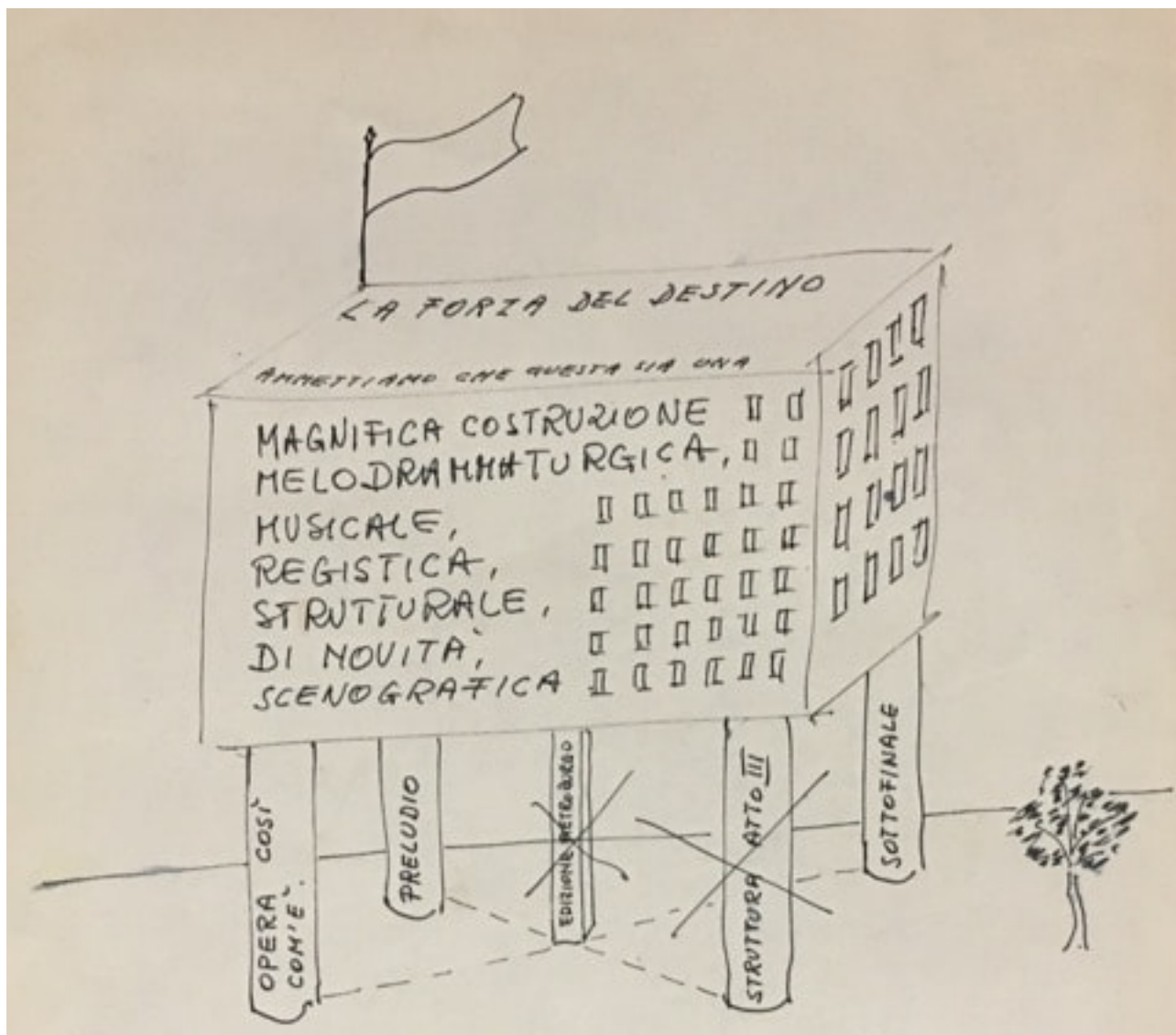
Diversamente dall'altro fronte, dove pure

«Guttuso si era messo all'opera con uno straordinario impegno. Come egli stesso ricorderà, era stato un po' stordito dal turbinio di idee che Puggelli gli aveva squadernato a Palermo. Le aveva diligentemente ascoltate e meditate: “Mi sono chiesto se e in che modo dovevo farmi coinvolgere nel vortice delle sue idee che mi affascinavano e mi turbavano e qualche volta mi urtavano anche. Ho pensato che fosse cosa saggia ascoltare senza confutarlo e cominciare a lavorare lasciando affiorare di volta in volta quella parte di Puggelli che si era depositata in me.»¹⁸

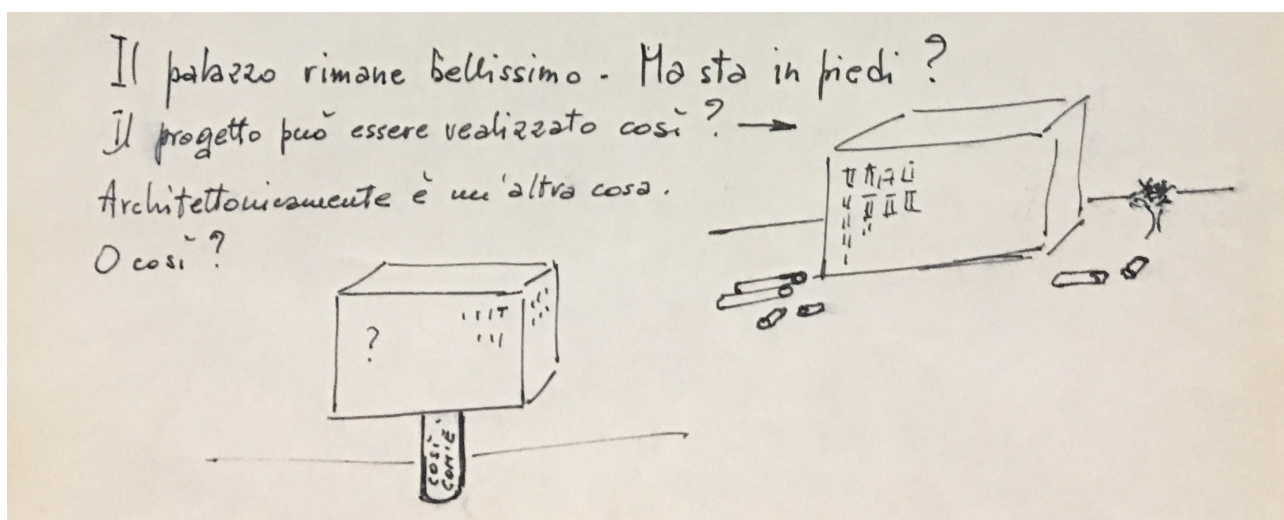
La verità stava forse a metà strada, equidistante dai facili entusiasmi del primo come dagli atteggiamenti critici del secondo, perché lo stesso Puggelli, pur adeguatamente supportato nell'impresa, presto si trova costretto ad ammettere che *La forza del destino* è tanto ingombrante quanto necessaria, nella parabola compositiva verdiana, e per questo meritevole di un punto di approccio che, almeno sulle prime, non riesce a individuare. È singolare che, per una volta, il regista non si affidi unicamente ai suoi appunti, ma avverta la necessità di visualizzare l'opera: che gli appare come una «magnifica costruzione melodrammatica, musicale, registica, strutturale, di novità, scenografica», supportata da cinque piloni, due dei quali, l'edizione originale del 1862 e la struttura composita del III atto, vengono rapidamente a cedere. Ne rimarrebbero in piedi al massimo tre, ma è evidente che l'equilibrio gli appare estremamente precario:

¹⁷ *Ivi*, p. 203.

¹⁸ *Ibidem*.



Da qui l'idea che due strade si aprono per la sua realizzazione scenica: demolire tutti i piloni che la sorreggono – con il rischio di ritrovarsi con un cubo amorfo e privo di interesse architettonico; ovvero di tentare di rappresentare l'opera «così com'è», con un solo, fragile supporto, ancora da identificare:



Per questo è utile enucleare il processo di progressivo “avvicinamento” del regista al testo, a partire dalla Sinfonia, che diventerà la chiave di volta per comprendere l’opera. In un foglio manoscritto, punzonato alle note di regia che verranno redatte per il programma di sala, così si legge infatti:

«- I audizione del disco, spartito in mano, dicembre '77: non mi piace proprio.

Ci sono episodi musicali molto belli (Sinfonia, La Vergine degli angeli, Oh tu che in seno agli angeli) ma sogghigno alla pistola che spara da sola, agli incredibili spostamenti di tempo e di luogo, “Viva la guerra” è idiota, Preziosilla falsa, Melitone ridicolo e non buffo, P. Guardiano stucchevole, Carlo monomaniaco e nazista, Alvaro stupidamente tenorile (Leonora mi piace subito, invece, ~~ma sarà grassa!~~ però ci vorrebbe la Duse...), il Rataplan è brutto, ecc.»

- Ascolto per giorni la Sinfonia, senza osare andare avanti. È bellissima. Che bisogno c’è dell’opera dopo? Racconta già tutto. Però a volte, dopo la Sinfonia, lascio proseguire il disco: atto I.

[A parte i versi non bellissimi, dice tutto quello che deve dire ma con una economia di mezzi, con capacità di sintesi drammatica straordinaria. Sembra una presentazione brechtiana: ciascuno, con la musica, ci racconta tutto di sé, e tutto quello che accadrà in seguito è giustificato e spiegato esaurientemente qui.]

- Attraverso la sinfonia comincio a capire l’opera. Ad una seconda audizione completa mi vengono incontro situazioni melodiche ben conosciute, e tutta o quasi la musica legata alla vicenda dei protagonisti mi piace.

- Continua a piacermi sempre di più. Ma ogni volta che Leonora o Alvaro non sono in scena, quasi sempre musica e dramma scadono. Perché non ha puntato tutto sui protagonisti, scrivendo un’altra Traviata o Rigoletto?

[Si potrebbe fare: Sinfonia – Atto I – (tagliato il I q. atto II – peccato per la Preghiera!) – II quadro II atto – Romanza del tenore – Battaglia – Duetto della barella “Urna fatale” (tagliato tutto il resto del III atto – con qualche dolore però...) (tagliato tutto l’inizio IV) Duetto – Melodia – Finale. Musica tutta bellissima – Una grande sintesi drammaturgica -]

- Ma Verdi voleva fare (e ha fatto!) un’altra cosa.

- Dopo più di un mese l’ho capita: IL GRAN TEATRO DEL MONDO.»

Abitare la battaglia

Con il trascorrere dei mesi, Puggelli raccoglie una quantità impressionante di appunti, dedicati a uno spettacolo sfuggente, imprevedibile, fors’anche scivoloso, per la quantità di temi da trattare. Sulla scorta del confronto tra le due edizioni, si accorge per esempio della «complementarietà della doppia partenza e del doppio finale»: non è ancora certo di poterli realizzare – anzi, fin dall’inizio è evidente che bisognerà optare per l’una o per l’altra soluzione. E però sin d’ora lo affascina le potenzialità di questa struttura ‘aperta’, sorta di canovaccio nel quale pescare – e in certi momenti anche affondare, perfino naufragare – in cerca di temi, situazioni, materia teatrale. Diventa questa la «premessa teorica fondamentale» da cui muovere, e da cui scaturisce una «comunicazione» che va articolata su un doppio livello: da una parte la comprensione, il più possibile immediata, della storia, delle persone, dei luoghi; ma dall’altra la continua allusione alla metafora del teatro, che deve essere sempre presente e, se possibile, anche facilmente percepibile. Puggelli arriva a rivendicare la

«naturale disponibilità della *Forza del destino* a essere scomposta e manipolata per quel che è, struttura, e a contenere tutto quel che gli si dà di temi della vita e del teatro.

Ma torniamo al “tema principale” (palcoscenico del mondo) e all’inizio dello spettacolo che dovrà essere “sospeso” come una battaglia non ancora avvenuta: la sostanza teatrale quando non è del tutto espressa e si presta ad allusioni più generali. Come un ideale contenitore dello spettacolo, scoperto 6/7 volte tra primo e secondo atto. Ed ecco, la sinfonia (così come il terzetto finale) da prendere come il punto più alto di questa metafora.»

Assurta a fulcro da cui scaturisce il costruito drammaturgico dell’opera, la Sinfonia diventa il palcoscenico di quella battaglia con la vita e con il teatro, con la vita del teatro che è e può diventare *La forza del destino*: le immagini si sovrappongono, si affollano, si affastellano, fino a comprendere «tutte le possibilità comiche, tragiche, grottesche,

facendovi convenire – assurdamamente – Preziosilla, Melitone, Trabuco, l'umanità intera in tutte le sue manifestazioni»; per dar vita infine a

«una lettura attuale ma non dissacrante, critica ma non sarcastica, ~~erude e affettuosa~~ ~~erude e affettuosa~~, con un riferimento costante e preciso al teatro romantico ottocentesco, al melodramma italico, una rievocazione anche crudele e guitta ma affettuosa e sapiente – una immanente presenza di coro e comparse, di un palcoscenico vasto e disponibile, metafora dell'umanità e del mondo.»

Trovata la chiave di lettura per l'opera, Puggelli rapidamente identifica anche il metodo di lavoro che – realizzato con la complicità dei suoi collaboratori, ma anche di tutte le masse artistiche e tecniche del teatro, coinvolte e perfettamente integrate nell'impresa – gli permetterà di realizzare lo spettacolo. Per questo identifica ventitré «situazioni», spesso coincidenti ma non necessariamente corrispondenti ai quadri dell'azione, in cui suddivide i suoi interventi. È un modo per schematizzare il lavoro da fare, ma anche per stabilire una sorta di *storyboard*, memore delle *Disposizioni* di Piave ma aggiornato sulla nuova lettura che dell'opera intende proporre: tradizione e modernità, dunque, trovano il punto di equilibrio in un approccio meditato, sempre rispettoso del testo eppur aperto alle sollecitazioni di una lettura innovativa e *in progress*, fino all'alzarsi del sipario.

Proprio il sipario è il primo elemento destinato a scomparire, nella lettura di Puggelli. Illustrare la Sinfonia è un gesto oggi assai comune, spesso funzionale a spiegare il *prequel* dell'azione: funzionale a costruire una cesura iniziale, rispetto alle intenzioni musicali del compositore, per affermare una presenza autoriale forte, autonoma, indipendente. Isabelle Moindrot si è a lungo interrogata sulla 'necessità' di questa dinamica: che ha come scopo da un lato quella di spiazzare lo spettatore, che arriva spesso a teatro con un capitale cospicuo, fatto di conoscenza delle opere e di abituale frequentazione delle sale teatrali, e che nel tempo è diventato modello di riferimento; ma dall'altro anche quella di suggerire nuove prospettive di indagine, di interrogare l'opera ben prima che la musica imponga il suo corso¹⁹. Dopo una lunga riflessione, testimoniata da tre pagine di appunti manoscritti dedicati alla Sinfonia, così il regista sintetizza le prime due «situazioni» che la accompagnano:

Situazione	Il tema	Livello di comunicazione	Descrizione
1: Sinfonia, I tema (Spartito, pp. 1-2) ²⁰	Tutti in scena. L'ancora informe teatralità che si fa musica e poi la musica che diventerà dramma. IL PALCOSCENICO DEL MONDO.	Il pubblico non realizza ancora criticamente. Vede un'immagine di teatro non del tutto espressa da un punto di vista figurativo. La associa alla sinfonia e capisce di essere davanti a una specie di prologo.	Quando il Maestro è a posto, tutto si fa buio. Il sipario si apre lentamente e un fiotto di luce, proveniente in controluce dall'alto del palcoscenico, inonda l'orchestra: IL TEATRO SI FA MUSICA. Il Maestro attacca e tutto in orchestra riluce. In scena tutto è buio e silenzio. Ma, al di là del "sipario di luce" che si è creato, si intravede che non vi è scenario, il palcoscenico è nudo e però ingombro di praticabili, cannoni, croci, spezzati di scena, corde, teli arrotolati, e uomini, uomini, decine, centinaia di uomini, popolo, soldati, frati, contadini, umanità immobile che respira, che attende. ATTENDE CHE LA MUSICA EVOCHI

¹⁹ Cfr. Isabelle MOINDROT, *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 54-57.

²⁰ Giuseppe VERDI, *La forza del destino* cit.

			PER LORO E “ATTRAVERSO” DI LORO LA “REALTÀ” DEL TEATRO. Sopra, un cielo basso di sipari, principali, fondali, pronti per essere alberi, muri, pietra, cielo. Sotto, un palcoscenico di legno. In fondo una striscia più chiara. Forse qualcuno e qualcosa si muove. Forse ci sono deboli luci colorate, rosse gialle blu, rivolte verso il pubblico, spezzoni di vecchie bilance e ribalte. Tutto il “Tema del destino” viene enunciato così, l’orchestra che comunica l’ansioso “Allegro agitato e presto”, che farà pulsare la scena, che guiderà la storia.
1: Sinfonia, II tema (Spartito, pp. 3-12)			...Poi, con l’“Andantino”, scende lentissimamente il siparietto che blocca in immagini alcuni momenti dell’opera. La luce che piove dall’abbagliante “americana” di “Svoboda” si abbassa, diventa una striscia sempre più sottile... Penombra. Silenzio. Si allarga il grande tema dell’“Andante mosso” e il siparietto palpita di luce, leggerissime nuvole fanno vibrare i corpi incisi sulla tela con tratto fermo, prepotente, vitale. Il siparietto dovrà essere una specie di <i>Guernica</i> – un racconto, un “murale” monocromatico, bianco, nero, e forse una macchia rossa, un’interpretazione di Guttuso dei temi popolari della vicenda. Guttuso ha poi realizzato un bellissimo cartone a china, con citazioni di Picasso, Goya, Cranach.

Qui entra in gioco la creazione più significativa di Renato Guttuso, un *Siparietto* – che nella versione definitiva sarà unicamente in bianco e nero – in cui viene sintetizzato la visione complessiva dell’opera. Si tratta di un monumentale *rideau de scène*, paragonabile unicamente a quello realizzato da Pablo Picasso per *Parade*²¹, in cui fantasmi di *Guernica* convivono con il sonno della ragione illustrato da Lucas Cranach il Giovane, nella sua *Ninfa della sorgente*, come attesta il cartiglio «Somnum ne rumpe, quiesco»; un profilo in nero, in alto a sinistra, ricavato da Böcklin, sembra quasi specchiarsi nell’immagine centrale, che riprende una celeberrima incisione di Dürer dai significati esoterici; nel più ampio contesto di una composizione in cui riecheggiano *Los desastres de la guerra* di Francisco Goya e – in maniera autobiografica – almeno due opere di Guttuso stesso, il realismo tragico della *Crocifissione* e la deriva morale della più recente, gigantesca *Spiaggia*: tutto sotto una scritta, «Viva la guerra», che ne sintetizza il senso²². Vale forse la

²¹ Cfr. Pablo PICASSO, *Parade, rideau de scène*, pittura a colla su tela, 1050 x 1640 cm, 1917, Paris, Centre Pompidou.

²² Cfr. Pablo PICASSO, *Guernica*, olio su tela, 351 x 782 cm, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Lucas CRANACH il Giovane, *Ninfa della sorgente*, olio su tela, 57 x 78 cm, ca. 1540, London, Weiss Gallery; Arnold BÖCKLIN, *Odysseus und Kalypso*, olio su tela, 150 x 104 cm, 1883, Basel, Kunstmuseum; Albrecht DÜRER, *Melencolia I*, incisione a bulino, 24 x 29 cm, 1514, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Francisco GOYA, *Los desastres de la guerra*, incisioni, 1810-1820; Renato GUTTUSO,

pena ricordare che *Guernica*, al di là dei vari significati attribuiti all'opera, era stato pure un simbolo della rinascita di Milano: il 26 settembre del 1953, infatti, il dipinto era stato trasferito dal Museum of Modern Art di New York – che lo ospitava in prestito temporaneo, in attesa che venisse ricollocato in Spagna dopo la caduta di Franco, nel 1981 – e presentato nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale. Picasso stesso, peraltro, aveva posto come condizione vincolante che l'enorme tela venisse esposta lì dove erano ancora tangibili e visibili i segni dei bombardamenti del 1943, che avevano distrutto anche il Teatro, dove adesso si rappresentava *La forza del destino*²³. Non è difficile immaginare dunque l'impatto che questo *Siparietto* poteva assumere per il pubblico milanese, chiamato a fare i conti con almeno un trentennio di storia cittadina, se non italiana, ancora vivo e ulcerante sul palcoscenico della Scala.

Quando il *Siparietto* si solleva, il I atto assume quasi la funzione di antefatto della vicenda. Puggelli insiste su questa evidenza e carica il suo arco di frecce. Ancora una volta rinuncia, per quanto possibile, a una scena «completamente realistica». Sullo sfondo ancora una tela, liberamente ispirata a *Las Meninas* di Diego Velázquez²⁴, in cui si adombra il rapporto tra padre e figlia (il pittore con l'*infanta* Margarita, ritratta al centro), esattamente come avviene nell'opera di Verdi. «Pochi indispensabili» oggetti di scena decorano il palcoscenico, una cassapanca e, a corte, un tavolo decorato con quel che resta di una natura morta: un doppiere, un astrolabio, un mandolino. Ma su tutto questo influiscono due elementi: le luci, calde, accoglienti, dorate, quasi a evocare il fulgore del *Siglo de Oro* del barocco iberico; e, tutt'intorno, gli ampi drappaggi, cortinaggi di velluto rosso per ricordare tanto «il sangue, la tragedia, l'amore», quanto i pesanti velari di un teatro, chiamati a rafforzare l'impressione metateatrale dello spettacolo. Ancipite sulla scelta da compiere, Leonora di Vargas sembra quasi vivere in una dimensione irreale, onirica, nella quale però già si vede «pellegrina ed orfana | lungi dal natio lido», il cuore «colmo di triste immagini» e perciò «dannato a eterno pianto». Nella «notte di un tiepido inverno andaluso», come lo descrive il regista, irrompe però la tragedia e la vita: quando al padre si sostituisce l'amante, quando un colpo di pistola, assolutamente casuale, «precipiterà [l'azione] in un'inarrestabile sequenza di avvenimenti.» Lo scontro finale («Entrano altri servi del Marchese e, dalla finestra, alcuni fidi di Alvaro. Da corte 8 comparse in nero con parrucca e *jabot* bianco, da strada 8 comparse in nero con in testa retina rossa, e fascia rossa in vita») racconta uno scontro di civiltà, il cozzo tra due mondi: le parrucche da una parte, il rosso dall'altra, che vuole essere un'autocitazione del Guttuso dei *Funerali di Togliatti*²⁵. Ha da essere «una genesi. Un utero da cui nascerà il dramma.»

E il dramma incalza già a partire dalla «Situazione 4», il cambio scena tra I e II atto: il tema è, questa volta, «lo scoprimento della teatralità», che dunque deve irrompere ed erompere in tutta la sua folgorante carica drammatica:

«Sui sei squilli comincia a sollevarsi la scena e scopre il coro piazzato. Poi, dalla settima misura, i 20 coristi, cantando, si tolgono i mantelli neri e li gettano in quinta. Il resto del coro compare in movimento. Le 16 comparse si tolgono parrucche, retine, giubbotti, ed escono trascinando corpi e

Crocifissione, olio su tela, 200 x 200 cm, 1941, Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna; ID., *La spiaggia*, olio su tavola, 301 x 452 cm, 1956, Parma, Galleria nazionale.

²³ Per quanto concerne l'esposizione temporanea, cfr. Pablo Picasso, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953) a cura di Franco Russoli, Milano, Pizzi, 1953; sulla formidabile trilogia di grandi esposizioni, realizzate a Palazzo Reale tra il 1951 e il 1953 e dedicate rispettivamente a Caravaggio, Van Gogh e, appunto, Picasso, cfr. Valentino SCRIMA, *La rinascita culturale. Popolo, realtà, impegno. La chiamata degli intellettuali*, in *Milano. Storia di una rinascita*, Catalogo dell'esposizione (Milano, Palazzo Morando, 10 novembre 2016-12 febbraio 2017) a cura di Stefano Galli, Milano, Spirale d'idee, [2016], pp. 256-295: 292-293.

²⁴ Diego VELÁZQUEZ, *Las Meninas*, olio su tela, 318 x 276 cm, 1656, Madrid, Museo del Prado.

²⁵ Cfr. Renato GUTTUSO, *I funerali di Togliatti*, acrilici e collage di carte stampate su carta incollata su quattro pannelli di compensato, 340 x 440 cm, 1972, Bologna, MAMbo – Museo d'Arte Moderna.

suppellettili. Altre 16 comparse e attrezziisti portano botti, tavoli, sgabelli. Tutto il cambio deve essere fatto in 28 misure di “Allegro”, a “dissolvenza incrociata”.

Se il discorso scenico, sull’inizio e la fine dell’opera, sarà poeticamente risolto, chiaramente reso e semplicemente recepito, anche le altre scene incalzeranno rapide, “inevitabili”, comprensibili. La prima scena sarà cambiata nella folkloristica e colorata cucina in modo svelto, artigianale, teatrale, brutale, guitto, sorprendente, semplicissimo, giocoso, musicale: cambio a vista, anche di costumi, un fulmineo scoprire la finzione teatrale, scoprendo la realtà teatrale, tela, cartapesta, parrucche, ciaffi di teatro, e macchine, corpi, membra umane, sudore, cadaveri trascinati fuori, l’irrompere del ballo, e tutto, in un attimo si ricompone in un’altra scena, un altro luogo della fantasia, chiaramente descritto, riconoscibile e reale, eppure – ormai lo sappiamo! – labile, finto, COMPOSTO PER NECESSITÀ INTORNO AD UNA “AZIONE MUSICALE” CHE NASCE PRIMA DELLA SCENA STESSA.»

È questa l’indicazione che aiuta a comprendere la dinamica delle mutazioni sceniche: che Puggelli vuole sempre realizzate a vista, ma soprattutto «a tempo», in maniera incalzante e ineluttabile, ora facendo calare, ora sollevando teloni e sipari, ora trascinando sul piancito gli elementi scenici strettamente funzionali all’azione. In un caso, addirittura, la breve scena della battaglia del III atto, il palcoscenico dovrà rimanere desolatamente vuoto, trattandosi di una scenografia «saltata» e non indispensabile, visto che sarà la battaglia stessa ad abitare il palcoscenico.

L’irrompere della vita teatrale è segnata dall’azione coreografica, che coinvolge il corpo di ballo in una scatenata e scanzonata seguidilla, sullo sfondo di una scenografia di Guttuso destinata a dare una prima idea dell’orizzonte figurativo di questa *Forza del destino*. Il pittore palermitano precipita infatti l’intera vicenda in uno scenario minerale, quasi scaturito dalle rocce, scavato nelle montagne che, da corte a strada, sembrano fagocitare il palcoscenico: pietre rigorosamente “finte”, ma che trasmettono l’idea di un destino ineluttabile, nonostante l’impegno e la fatica dell’uomo. Non sbaglia, Puggelli, nel definire fortemente “guttusiano” – se non addirittura verdiano – questo tramonto infuocato sulla campagna nei dintorni di Hornachuelos: perché, forse facendo affidamento su un’ambientazione simile, Guttuso riprende un’idea sviluppata per il II atto di *Carmen* di Bizet, presentata al Teatro dell’Opera di Roma l’11 marzo 1970²⁶. Anche in quel caso, infatti, la taverna di Lillas Pastia si sviluppava con un vivace gioco prospettico tra interno ed esterno, con imponenti archi con volte a botte a incorniciare un grande ambiente unico; sullo sfondo, invece, un campo di robusti olivi, con tronchi contorti e rami dalle foglie lanceolate, che nello scarto cromatico di blu e gialli ricordano la serie realizzata da Vincent Van Gogh a Saint-Rémy de Provence nel 1889. È un impianto dai colori fortemente contrastati – dal giallo all’ocra, passando per il vistoso becco d’oca della gonna di Preziosilla – e volutamente iperrealistico, destinato a cozzare con la Preghiera, «Padre, eterno Signor», in cui il Coro di pellegrini si materializza sulla scena svelandone la finzione: un’arcata dell’osteria si solleva, come il telone dello sfondo, e lascia intravedere questa processione di romei, in cammino verso il giubileo.

«Quel grande contrasto così verdiano, cioè nel bel mezzo della scena più folkloristica e dopo uno dei pezzi più “disimpegnati” e “volgari” («Viva la guerra!») – una grande apertura lirica, religiosa, dolorosa, pietosa. Anche la “scenografia illusoria e colorata” deve lasciar posto alla realtà di corpi piagati e laceri: sarà ancora una volta la realtà del “palcoscenico-mondo”. Col “crescere” del coro interno sarà come se la scena si disfa[ce]sse, svanisse: tutto con poveri mezzi di teatro, arrotolando e sollevando fondali e quinte: sul fondo si intravede un’umanità sofferente. Il folklore dell’osteria era “costruzione” di teatro mentre la commozione del grande concertato è la “realtà” della musica e del teatro.»

Poi, così come era arrivato, il Coro si allontana e la scena sembra ricomporsi, lasciando spazio a un’animata notte andalusa: «Verso la fine della scena notte e sonno. Ma anche

²⁶ Su questo spettacolo, cfr. *Guttuso e il teatro musicale* cit., pp. 174-177.

vino, sesso, caldo. Prima una sola coppia, poi tutti, anche coro, danzano e giocano.» È, ancora una volta, il gioco dei contrasti a dominare saldamente la drammaturgia.

Da qui in poi inizia la lunga sequenza del Finale II, che si articola in quattro sezioni. La prima, occupata dall'Aria di Leonora «Madre, pietosa vergine», viene eseguita davanti a un nuovo siparietto, che anticipa il quadro successivo, seppur in una dimensione squisitamente bidimensionale. Diversamente da quanto è avvenuto durante la Sinfonia, questo siparietto (quasi un comodino), come tutti i successivi, sarà “tagliato” in cinque, grandi strisce, teli posti a pochi centimetri di distanza l'uno dall'altro per rafforzare, ancora una volta, l'impressione della finzione teatrale. Ma Puggelli coglie perfettamente anche la natura intima, raccolta di questo momento solistico: per questo decide di utilizzare la medesima strategia anche per le successive arie di Alvaro, nel III atto, e di nuovo di Leonora, nel IV, facendone delle confessioni private, degli “a parte” isolati dal flusso narrativo dell'opera. Ma è interessante anche l'idea di un siparietto che precede e anticipa quanto verrà sviluppato e sarà “costruito” pochi istanti dopo. Una prospettiva cinematografica intende infatti accompagnare lo spettatore, quasi prendendolo per mano nella rapida evoluzione di fatti e persone:

«Qui inizia una sequenza di quattro scene in cui dovrà avvenire come una “carrellata in avanti cinematografica” cioè è come se lo spettatore, camminando, vedesse sempre la stessa scena in avvicinamento: prima la chiesa fra gli alberi, poi supera gli alberi e vede tutto il largo spiazzo con la chiesa in fondo, poi è sotto il portone della chiesa, poi entra in chiesa. [...] (e, a volte, è come se la cinepresa fosse in quinta, cioè lo spettatore viene “portato” fra le quinte, o meglio, gli si scopre, dietro la realtà rappresentata, un'altra realtà.»

Si tratta di una successione assai complessa da realizzare e non priva di discussioni preliminari. Se infatti viene rapidamente approvato e licenziato il quadro della spianata davanti alla Chiesa della Madonna degli angeli, ancora una volta immerso in un paesaggio rupestre, che connota la Spagna della prima parte dell'opera come tributo al monastero di Montserrat, interamente scavato nella roccia; più ardua è la realizzazione della scena in cui, dopo il Duetto tra Leonora e il Padre guardiano, «la grande porta della chiesa si apre» per lasciare scorgere i frati «con ceri ardenti» davanti all'altare. Guttuso inizialmente immagina una sezione a tre navate del convento, sempre circondata dalle rocce, che ne sveli al centro il corridoio principale, a corte e a strada due celle, una più umile e modesta, l'altra dominata da un alto scranno e da un crocifisso dorato. Saranno le soluzioni di Paolo Bregni, tuttavia, a prevalere, probabilmente perché più in linea con le idee del regista: la “carrellata in avanti cinematografica” prevede infatti che un pesante velario grigio ferro, sollevandosi all'italiana, lasci intravedere una chiesa scarna, spoglia. Solo un altare, illuminato da un fascio di luce sempre più luminoso, troneggia al centro della scena: davanti è inginocchiata Leonora, su di lei impone le mani il Padre guardiano. Dall'alto, maestoso, imponente, attira gli sguardi un gigantesco crocifisso – oggi a Villa Cattolica, a Bagheria – realizzato da Guttuso con tratti di umanissima, dolente, straziante pietà. È su questa immagine che cala il sipario sulla prima parte dello spettacolo.

Muta leggermente di segno, l'impostazione della seconda parte della serata: da un lato perché, almeno agli inizi, è necessario riepilogare segni e simboli della prima; dall'altro perché, al continuo saliscendi di tele e fondali dalla soffitta, adesso si aggiungono un grande panorama circolare dipinto, sullo sfondo, mentre al proscenio trovano posto alcune costruzioni scenoplastiche, rese indispensabili dalla narrazione degli eventi. Quando si leva il sipario sul III atto, la scena – un po' come all'inizio – sembra invasa da elementi di trovarobato, memorie di teatro che giacciono sul piancito quasi per caso, alla rinfusa; il *Siparietto* iniziale di Guttuso sta appeso in alto, sul fondo, quasi accartocciato e pronto per nuovi impieghi:

«Mistero del gioco teatrale. Il grande panorama sul fondo è rialzato in più punti. Il grande rettangolo delle assi di palcoscenico in declivio è vuoto. Tutt'intorno uomini e attrezzi di scena, come all'inizio dello spettacolo. Però tutto è in penombra. Illuminato e rilevato è soltanto, appeso in fondo, il siparietto "Guernica" (naturalmente un altro, identico, di dimensioni più piccole). Funi pendono dall'alto. A terra, in prima, un siparietto ripiegato. Cantano "attenti al gioco" (sostituire le parole "un asso a destra ecc." con la ripetizione di "attenti al gioco..."). Che può significare anche, "magicamente", nella penombra, il gioco del teatro. E il gioco della guerra. E della vita.»

Al proscenio, di spalle, don Alvaro, vestito «con una camicia romantica larghissima di seta nera», è già pronto per la sua Romanza, «La vita è inferno all'infelice»; ma soprattutto è chiamato a riavviare l'azione, con gesto demiurgico, quasi a voler facilitare la messa in posa di un nuovo siparietto, che rappresenta il bosco, durante l'assolo di clarinetto. Ancora una volta, l'aria solistica s'infrange su frammenti di tele, immagini di un bosco sempre più intricato, contorto, travagliato.

Poi, rapidissima, deflagra la battaglia. Accantonato rapidamente il siparietto, che sale verso la soffitta, la scena resta vuota, solo il panorama, sullo sfondo, è illuminato a giorno pieno. E Puggelli vuole che i due gruppi, che si fronteggiano sulla scena, fino a scontrarsi, siano, in buona sostanza, perfettamente identici: affinché sia chiaro che si tratta di «poveri lanzichenecchi trasformati da una corazza e un elmo in macchine da guerra. [...] A terra molti cadaveri. Altri portati fuori. Uscite ed entrate come per un funerale in un controluce triste di un piovoso tramonto.»

Un grande portico con fienile fa da sfondo al quadro successivo per il Duetto tra Alvaro e Carlo, quindi per la Scena ed Aria del nobile Vargas: per quest'ultima, «Urna fatale del mio destino», ritorna il siparietto del bosco, per consentire il rapido cambio di scena. L'ultimo quadro del III atto è di ardua realizzazione, un po' per le apparizioni fugaci di personaggi, un po' per quel finale, con il celeberrimo «Rataplan» di Preziosilla, in cui si inneggia alla guerra. Puggelli si fa guidare, ancora una volta, dalla presenza del coro, impiegato per rappresentare un'umanità instupidita e balorda, a caccia di soldi, di piaceri, di facili emozioni. E così descrive i passaggi successivi:

«Coro e Tarantella. Prima è un'azione coreografica del duetto, poi si tramuta in un fatto orgiastico di gente eccitata dal vino, dal sesso, dalla guerra. Deve diventare stupida e violenta.

Predica. Grottesca. Ma, specie sul finale, drammatica.

Il Rataplan. La prima metà tutti aggrappati e uniti attorno al rudere centrale, assurdo monumento alla guerra. La seconda metà alla ribalta, acquattati, armati, pericolosi, mentre dietro entrano bandiere le cui lunghissime strisce si perdono in quinta.»

Passata la battaglia, poco rimane da dire della *Forza del destino*, che nell'ultimo atto giunge al suo lento, ma inesorabile epilogo. Anche Guttuso, nelle ultime quattro «situazioni» di cui si compone l'ultimo atto, sembra voler sintetizzare, riepilogare quanto fin qui illustrato attraverso uno studio sulla vegetazione che non può non colpire il regista – e lo spettatore: rimane folgorante, infatti, la successione degli alberi d'arancio, all'interno del chiostro del convento della Madonna degli angeli, seguiti dal nuovo siparietto per la grande Melodia di Leonora, che si staglia su uno sfondo di fichi d'India; fino al finale, in cui la grotta che ospita la nobildonna andalusa è circondata ancora una volta da rocce e dai rami secchi e contorti di un piccolo albero morto.

Per questa via si perviene al Terzetto finale: immaginato come una sorta di *pendant* della Sinfonia iniziale, con una larga fascia di luce che precipita in orchestra e i tre cantanti, al proscenio, in un abbagliante controluce. Immobili, paralizzati dal canto e dalla luce, sono solo tre tuniche di frati, tre voci, tre anime che ormai trascendono il dramma: tanto che nessuno muore, la stessa Leonora, alla fine, si limita a fare un paio di passi indietro e viene inghiottita dal buio, della notte, o forse della morte. Ma è tutto e sempre teatro: nulla più si vede della scena, anche perché lentamente cala l'arco scenico, e le luci si

materializzano nuovamente, a vista, per illuminare il palcoscenico vuoto. «Il difficile, in quest'opera – annota ancora Puggelli – è mettere insieme Inferno e Paradiso»: come in questo frangente, in cui il teatro sfiora la vita – e il mistero della morte. La musica, ancora una volta, diventa l'unica ragione del dramma, secondo l'ultimo ragionamento del regista:

«Anche senza la soluzione drammaturgica del “doppio finale”, come è possibile svolgere nella stessa scenografia, con stile unitario, il terribile, orrorifico sottofinale (duello, pugnalata a Leonora, morte di Carlo, maledizione di Alvaro) e il paradisiaco, catartico, pacificante terzetto finale? Solo facendo un po' di cose fuori scena e, che so, prima tempesta e poi luna chiara? Occorre una “semplificazione” o meglio un “dissolvimento scenico”!

E poi, c'è poco da fare, questo terzetto bellissimo, dal punto di vista drammaturgico è “sbagliato”. È giusto solo nella musica, è giusto come riflessione di anni dopo, è giusto per il “lecchese”

Ghislanzoni che ha meditato il suo Manzoni, è giusto per Verdi che, tutto sommato, non crede fino in fondo al destino, crede che il destino anche se lo si faccia noi, crede nelle passioni umane, nel pentimento, nel perdono, nelle capacità dell'uomo di tutto superare e di superarsi. È il suo finale delle “Eumenidi”, è tutto intero il suo “Edipo a Colono” completamente staccato dal precedente “Edipo re”. E così come i due Edipi e l'Antigone non formano una “Edipodea”, sono solo tre tragedie dello stesso autore sulla stessa vicenda, così qui è lo stesso autore, la stessa storia, ma il “dramma” è un altro. Però tutto è unito dalla musica. Unito/staccato. Insieme e diviso. Perfetto.»

«Il miglior Verdi del Bicentenario»

Ben prima dell'alzarsi del sipario, il debutto della *Forza del destino* attira l'attenzione della critica, che non lesina spazio all'evento. Ed è interessante notare come, già nel 1978, a suscitare interesse non sia tanto il dibattito sulla parte musicale dello spettacolo (i nomi coinvolti costituiscono, probabilmente, una garanzia del buon esito dell'evento), quanto una prima discussione sulla sezione visiva. Lorenzo Arruga, ad esempio, dedica una doppia intervista a Lamberto Puggelli e a Guttuso, «scenografo d'eccezione» dello spettacolo. Il primo viene colto «sotto il portico della Scala: è tanto preso dalla sua regia della *Forza del destino* che non parla d'altro.»²⁷ Due sono, inevitabilmente, gli argomenti di discussione. Da un lato sorprende l'accoppiata Guttuso-Bregni, che certo non è stato facile integrare ma che il regista sussume all'interno di una più ampia prospettiva: perché

«Guttuso, da quel grande pittore che è, viene considerato come un classico, cioè viene adoperato quasi come un elemento di teatro: Bregni adopera il palcoscenico vuoto più Guttuso, cioè dà spazio e ritmo di vicenda scenica a un elemento figurativo illustre e al materiale di palcoscenico. “Insomma, abbiamo scelto con Bregni – dice Puggelli – di svolgere questo tema: la disponibilità del teatro, la magia del fare magia. Per questo Guttuso ha fornito quelle intuizioni figurative straordinarie sul mondo verdiano dell'opera, e noi le abbiamo sfruttate come elemento ideale per il nostro grande gioco del teatro.”»²⁸

Ma, d'altro canto, l'intervento di Guttuso viene posto sotto una luce diversa, sol che si rifletta sul problema della regia d'opera, che si comincia ad avvertire spinoso nell'ambito di un cartellone che associa Zeffirelli e Lavelli, «cioè la tradizione rispettosa e lo stravolgimento della convenzione e a volte del testo stesso.»²⁹ Ponendosi nel solco di Strehler, che viene esplicitamente citato, Puggelli rivendica la possibilità di mettere in atto

«un tipo di regia che non è né fedele alla lettera tradizionale delle rappresentazioni, né prevaricante; un tipo cioè di interpretazione scenica che è quella che ha avuto il suo più alto realizzatore in Giorgio Strehler. Che esige l'interpretazione, ma non vuole sovrapporsi cambiando idee e scelte dell'autore. Questo tipo di regia non è una suggestione di immagini nate dalla musica,

²⁷ Lorenzo ARRUGA, «*La forza del destino*» sarà un gioco di teatro, in «Il Giorno», sabato, 3 giugno 1978, p. 19.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

ma nate dalla musica e dal teatro, dalle didascalie, sia pure interpretate, e dalle parole, dalla tradizione scenica e dal momento attuale. [...] Non è solo la musica che deve guidare, in una specie di capriccio libertario. È invece lo studio di tutte le componenti, di tutti i rapporti. Tenendo presente soprattutto la chiarezza, lo spiegare, il coinvolgere, l'offrire diversi livelli di lettura.»³⁰

Se, dunque Puggelli sceglie di seguire «una tradizione storica rivissuta», Guttuso, una volta premesso che avverte la musica di Verdi come «una sintesi dell'Italia», racconta di aver dovuto lavorare su un'opera «già complessa di suo» e di aver dovuto mediare con «le idee del regista, che è geniale, ha le sue esigenze e mi ha sottoposto a molte varianti, molti interventi, oltre a quelli previsti dal libretto.»³¹ Ma è sul *rideau de scène* iniziale che preferisce soffermarsi, perché racchiude e sintetizza l'idea della *Forza del destino*, che verrà ulteriormente sviluppata nel corso dello spettacolo:

«È la cosa a cui tengo di più. Rappresenta la guerra e la pace, l'amore e l'odio, temi ricorrenti dell'opera. Mi sono servito di molte citazioni: la donna che accende il cannone, sulla destra, viene dai "Desastres" di Goya; la figura in basso a sinistra, addormentata, è una Ninfa di Cranach sul cui capo scorre una scritta in latino: "Non interrompere il mio sonno, riposo"; nella figura di donna al centro, accovacciata, è adombrata una citazione della "Malinconia" di Dürer; le figure frontale e di schiena, in alto a sinistra, sono ispirate a Böcklin, il profilo di donna in alto a destra viene da "Guernica" di Picasso...»³²

Sulla base di queste premesse lo stesso critico, una settimana più tardi, prende visione del debutto dello spettacolo, che recensisce in termini entusiastici:

«Successo memorabile: perché? *La forza del destino* è un'opera rischiosa da mettere in scena: non ha una buona fama propiziatoria, presenta grandi difficoltà di esecuzione, talvolta sembra un polpettone sgangherato, altre volte lo slancio di un genio in una strada non portata a compimento. E per la verità, alla Scala, anche questa volta l'impressione di un'opera completamente riuscita non è stata data; né si può dire che lo spettacolo stesso, l'interpretazione in generale siano di quelli irreprensibili e travolgenti. Non si è trattato insomma della grandissima esecuzione artistica. Ma c'erano tali punti di sicurezza, da giustificare l'entusiasmo soprattutto delle gallerie. C'era soprattutto un fatto di presenze e di professionalità. Le presenze, a parte quella sempre entusiasmante di Giuseppe Verdi autore, erano quelle dei cantanti. Una compagnia di altissimo rango, che ha fatto capire ancora una volta come sia decisivo avere i grandissimi nomi per avere i grandissimi successi. Il don Alvaro di José Carreras è una delle apparizioni più folgoranti che sia capitato di vedere e ascoltare in teatro in questa opera: giovinetto bellissimo e patetico, riporta il mito del tenore in quella sua perenne incantata malinconia, in quella eleganza perduta in un tempo indefinibile; lo splendore della voce, la meraviglia della dizione, la nobiltà del fraseggio fanno il resto. Montserrat Caballé era donna Leonora. Lievemente a disagio in questa tessitura, impervia per difficoltà assai più forti che all'apparenza non sembrano; ma con tutta la classe della sua vocalità meravigliosa, ed una presenza scenica autorevole.»³³

Ma una volta resa giustizia anche alle magistrali interpretazioni di Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov e Sesto Bruscantini, come del coro diretto da Romano Gandolfi, il critico opportunamente si sofferma sul prezioso apporto di Guttuso allo spettacolo di Puggelli:

«Presenza forte era anche quella di Renato Guttuso, il famoso pittore, qui in veste di scenografo. Un mondo, il suo, composito fra il Novecento storico italiano e la volontà di un realismo populista aggressivo; un tratto, quello dei suoi disegni, una evidenza squillante, quella delle sue tinte, che lo possono rendere discutibile, ma non confondibile. Ed a contatto con Verdi, il mondo della via

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Lorenzo ARRUGA, *I grandi pittori riuniti per Verdi*, in «Il Giorno», sabato, 3 giugno 1978, p. 19.

³² *Ibidem*.

³³ Lorenzo ARRUGA, *Una «Forza» memorabile con quattro grandi voci*, in «Il Giorno», lunedì, 12 giugno 1978, p. 9.

barocca, con la sua natura, con le sue case, coi suoi conventi, con il dominare di un grande crocefisso che può riempire attirando a sé tutto lo spazio, ha preso una sua unità morale, di grande fascino e di grande impressione. Anche perché, il regista Lamberto Puggelli ha voluto mescolare tutti gli elementi figurativi, nelle scenografie messe in funzione da Paolo Bregni, interpretando non soltanto ambienti diversi e significati diversi, ma il grande gioco del teatro che si prova a figurare lo spazio del grande teatro del mondo.

Puggelli è un regista che cerca di far stare ogni volta in palcoscenico tutto quello che sa fare, mescolando linguaggi diversissimi di origini abbastanza evidenti, anche se la lezione predominante è quella del suo maestro Strehler. Però, in un'opera come questa, in cui veramente è chiamato un po' tutto il mondo a dare spettacolo e gioco di sé, la sua cifra composita trova un ritmo rispondente esattamente a una possibile lettura verdiana. E così, nel via vai di scene che s'alzano e scompaiono, entrano ed escono, fino a lasciare in un commovente finale il palcoscenico nudo, la verità della musica viene aiutata, come se tutti fossimo costretti a capire la forza evocatrice di un'arte che può far apparire e scomparire le cose, lasciando una impronta dentro di noi.»³⁴

Proprio l'eterogeneità degli elementi chiamati in causa, a partire dagli apporti di Guttuso, connota in senso romanzesco, e fin picaresco la regia di Puggelli, che si attesta sui medesimi, eccellenti livelli della distribuzione vocale. Per questo Giorgio Gualerzi, che pure poi sfuma le valutazioni sui singoli interpreti, si fregia di un attacco apodittico che non ammette repliche:

«Per coerenza di svolgimento musicale e per omogeneità fra orchestra e palcoscenico nelle sue varie componenti, *La forza del destino* rappresentata sabato alla Scala è il migliore dei quattro allestimenti verdiani finora offerti nella stagione del Bicentenario. Prova ne siano le calorose accoglienze ottenute vuoi a scena aperta vuoi alla fine dei singoli atti, e l'apoteosi finale con molte chiamate da parte di un pubblico che non si decideva ad abbandonare la sala.»³⁵

Meno convinta è la valutazione sulla produzione, in cui si esprimono comunque notevoli perplessità rispetto a una delle scene più difficili, quella della battaglia (III, II):

«La regia di Lamberto Puggelli – favorita dalla felicissima invenzione scenografica di un Renato Guttuso volutamente goyesco, che si è valso della preziosa collaborazione di Paolo Bregni, autore di alcuni splendidi “siparietti” – ha dimostrato che, pur senza rinunciare alla propria personalità ma anche senza sovrapporsi a quella dell'autore, si può fare egualmente un eccellente lavoro. (Una sola distrazione, ma grave: la difficile scena della battaglia, dove il descrittivismo di Verdi è stato sostituito da un'arrischiatissima visualizzazione che ha sfiorato il ridicolo).»³⁶

Ricca di interessanti spunti di lettura è l'ampia, articolata recensione di un ispirato, entusiasta Paolo Gallarati, che prende le mosse proprio dalla presenza di Renato Guttuso per interrogarsi sul ruolo del pittore – artista *engagé* come pochi altri nel contesto culturale internazionale – in relazione alla partitura verdiana: l'esito «felicissimo» della serata gli sembra scaturire da un equilibrio tra elementi apparentemente contrastanti,

«tradizione e modernità, rispetto scrupoloso degli intenti dell'autore ed insieme lettura “storica”, ossia ricostruttiva, ma con la consapevolezza dell'acqua che è passata sotto i ponti del gusto, della cultura e della civiltà umane. Questo atteggiamento, se è auspicabile come regola generale, diventa addirittura necessario per un'opera come *La forza del destino*, lavoro tra i più discussi della maturità verdiana, attraversato da un'appassionata audacia sperimentale ma insieme diviso tra paurose escursioni di gusto e di qualità.»³⁷

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Giorgio GUALERZI, *Il miglior Verdi del Bicentenario*, in «Stampa sera», lunedì, 12 giugno 1978, p. 6.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Paolo GALLARATI, *Verdi, Guttuso e Caballé alla Scala per una grande “Forza del destino”*, in «La Stampa», martedì, 13 giugno 1978, p. 7.

La creazione pietroburghese dell'opera diventa il movente per ristabilire legami sotterranei con il teatro musicale russo: memore della tradizione del *grand-opéra*, *La forza del destino* gli appare modello per quel *Boris Godunov* di Modest Musorgskij, in cui le scene di massa si svolgono parallele all'agire dei singoli, travolti dal fato e dall'inesorabile trascorrere della storia³⁸. Puggelli e Guttuso sembrano voler restituire la molteplicità di sfumature di un affresco a forti tinte, opportunamente contrastato:

«Da questa varietà, più giustapposizione che sintesi, derivano gli squilibri dell'opera che nella cifra pittorica di Guttuso e nella regia di Puggelli sembra riacquistare, come per incanto, un'unità, un centro, una durata. Ne è simbolo innanzitutto il meraviglioso sipario monocromo, sorta di gigantesca acquaforte in bianco e nero che sintetizza con centripeta concretezza le passioni e i fatti dell'opera; poi, via via, Guttuso accompagna il romanzesco dipanarsi dei fatti con una vena affettuosamente popolare in cui l'aggressività provocatoria di molti suoi quadri si smorza a favore di tinte più calme, segni più dolci, senza perdere nulla del proprio stile personalissimo e inconfondibile. I colori sono caldi e puri nelle scene di massa: aranci, ocre, rossi, pochi tocchi di bianco terso, fanno da cornice alle festose manifestazioni del popolo; diventano neutri, aspri e ferrigni nelle scene dove si svolge il dramma dei singoli. I dirupi che circondano il convento sono aspri, ispirati al monastero di Montserrat, scavato nella roccia: anche sull'eremo di Leonora, che cerca nella penitenza la pace dell'anima, incombono pesanti ed oscuri strapiombi, gli stessi che si innalzano dietro il muro bianco del chiostro degli aranci, teatro dell'ultima colorita scena di massa, quasi a simboleggiare, nel convento dove confluiscono i destini incrociati dei protagonisti, l'incontro avventuroso dei due mondi.

Manca lo spazio per inseguire minutamente i mille spunti di questa scenografia che Guttuso ha realizzato con la collaborazione determinante di Paolo Bregni: caratteristica – e va detto – è ancora l'allusione continua ma discreta alla finzione scenica (che ricorda l'*humus* popolare e squisitamente melodrammatico da cui sorge l'opera verdiana), con movimenti a vista di quinte e sipari dipinti davanti ai quali i solisti cantano le loro arie. Così la foresta che fa eco al dolore di Alvaro si snoda durante il preludio della sua romanza dal basso verso l'alto sciogliendo metri e metri di stoffa dipinta coi sinuosi profili di tronchi, definizione visiva delle liquide e sensitive volute del clarinetto; e quei meravigliosi fondali sono poi sempre pronti a sollevarsi e a vomitare frotte di gente che dal fondo corre ad affollare il palco, quasi a dirci che la cornice ambientale, il paesaggio e la natura sono elementi fittizi e l'unica realtà per Verdi è quella umana, con le mille articolazioni dei suoi individui.

Mossi abilmente con eleganza ed esemplare chiarezza narrativa dalla regia di Puggelli, questi individui hanno avuto la fortuna di incarnarsi in voci semplicemente superbe che la Scala ha messo insieme con una liberalità unica, radunando probabilmente il miglior *cast* della stagione.

Montserrat Caballé (Leonora) ha fornito una prova in crescendo cantando con un'emozione intensa ed una suprema purezza di stile; José Carreras e Piero Cappuccilli, in forma smagliante, hanno profuso tesori di vocalità abbondante e generosa nelle parti di Alvaro e di Carlo; nel ruolo minore – si noti – del Padre Guardiano figurava nientemeno che Nicolai Ghiaurov che ha evidenziato come meglio non si potrebbe la nobile ascendenza manzoniana del personaggio e insieme la sua parentela con lo ieratico Dosifei della *Kovancina*. E, ancora, ricorderemo la stupenda caratterizzazione di Fra Melitone da parte di Sesto Bruscantini e la Preziosilla di Luisa Nave che completa le sue doti vocali con altri convincenti argomenti, rendendo più credibile la consolazione che le povere, giovani reclute dell'esercito spagnolo traggono dalla sua presenza. Buoni tutti gli altri nei ruoli minori e buona, corretta e puntuale la direzione d'orchestra di Giuseppe Patanè che ha sostituito Zubin Mehta ammalato. Applausi deliranti per tutti, compreso lo splendido coro diretto da Romano Gandolfi.»³⁹

Sintomatico appare che, lo stesso giorno, Piero Santi sia di parere diametralmente opposto, tanto da evidenziare la compiaciuta frammentarietà dell'approccio visivo:

³⁸ Sui rapporti tra il capolavoro di Musorgskij e la drammaturgia verdiana, cfr. almeno Michele GIRARDI, *"Boris Godunov" tra rivoluzione e pessimismo verdiano*, in «Studi pucciniani», II/2000, pp. 69-89.

³⁹ *Ibidem*.

«Quella che invece ha fatto di tutto per smembrare uno spettacolo, che invece chiedeva musicalmente di raccogliersi attorno al tema centrale del destino individuale e inalienabile, che determina universalmente le sorti umane illustri e plebee, è stata la regia di Lamberto Puggelli, compiaciuta nel rilevare una macchinosità teatrale, un eclettismo stilistico, ammiccamenti culturalistici, stabiliti in base ad un'analisi sofisticata dell'opera piuttosto sorda ai reali valori musicali di essa. Una regia artificiosa, la cui pretenziosità cela nient'altro che l'impaccio di una realizzazione inabile e contorta sia sul piano tecnico che su quello del gusto. Anche perché si è valsa di scene e costumi creati da Renato Guttuso (con la collaborazione di Paolo Bregni) lontani le cento miglia dallo spirito di simili operazioni di scomposizione stilistica, perduti, malgrado ogni sforzo, nella nostalgia dominante di un espressionismo naturalistico e paesano.»⁴⁰

La stampa periodica – con la cronaca musicale di Alfredo Mandelli – interviene in maniera ancora diversa sulla materia. Sulle colonne di «Oggi», infatti, il critico principia discutendo la recente moda delle edizioni critiche, che da Rossini “rischia” di passare anche a Verdi: operazione di cui si individuano vantaggi e limiti:

«Anche tornare alle versioni d'origine, poi abbandonate o modificate, può interessare: vediamo, cioè, che effetto facevano; discutibile è invece quel che adesso ogni tanto i teatri e i maestri sono tentati di fare, cioè eseguire “tutto”, sommando le differenti versioni, o comunque ripristinare parti soppresse dagli autori: è un gioco stuzzicante, ma rischia di ammannire spettacoli interminabili, e anche di ottenere risultati confusi e squilibrati: lo scritto è una cosa, la realizzazione in suoni e in visioni un'altra. Rischia anche (già se ne sono uditi gli echi) di avviare un'assurda gara quantitativa tra i teatri, a chi può esibire “più musica” nel dare una data opera.»⁴¹

Colpevole di aver indotto e assecondato questa tendenza – che anzi gli «piacque moltissimo» – Lamberto Puggelli non è stato responsabile solo della nuova disposizione dei numeri musicali, nel tentativo di ripristinare la versione originale:

«Non è questo l'unico neo nella regia: ce ne sarebbe uno globale, quello di aver elaborato tutto un ambizioso piano, molto attraente a leggersi, per rendere visibile il complesso sottosuolo che (secondo Lamberto Puggelli), anche sulla scorta di attente letture) fece nascere in Verdi la *Forza*. Per fortuna Puggelli è un ottimo raccontatore di vicende in scena: e in teatro conta soprattutto questo risultato, giocato con ben trovati “cambiamenti a vista”; con tratti ambigui tra finzione e meccanismo di palcoscenico, tutto, però, efficace, nobilitato dal finale con la trasfigurazione quasi astratta dei personaggi, aderente alla eterea musica; traccia non positiva del meditato progetto, all'inizio dell'ouverture e prima che appaia il siparietto, la scena si apre a mostrare una larva di popolo superstite a guerre, a vicende di vita e di teatro (risultato: distoglie dalla musica, che lì non nacque per fare da sottofondo). Anche Guttuso, autore di una scenografia non sempre ben filtrata, nel siparietto riunisce citazioni pittoriche varie, compresa la tragica *Guernica* di Picasso: il negativo dell'“È bella la guerra” e del “Rataplan”.»⁴²

Due note a margine sembrano essenziali per cogliere l'attenzione calamitata dalla produzione. Entrambe le osservazioni provengono da Lorenzo Arruga che, favorevolmente impressionato dallo spettacolo, ne monitora l'andamento anche nel corso delle repliche. La terza, infatti, viene ripresa per essere trasmessa in televisione. È una fase ancora aurorale delle riprese televisive degli spettacoli lirici, manca ancora non soltanto la coscienza critica di una diversa impaginazione dello spettacolo, rispetto a quanto viene proposto in sala; ma anche degli adattamenti indispensabili per la più ampia platea, che qui dovrà condividere, ad esempio, l'ingombrante presenza del suggeritore, sempre in primo piano⁴³. Chiamato a firmare anche la regia televisiva, Puggelli si vede costretto a modificare le luci e alcuni

⁴⁰ Piero SANTI, *Successo alla Scala della “Forza del destino”*, in «Avanti!», martedì, 13 giugno 1978, p. 11.

⁴¹ Alfredo MANDELLI, *La grande “Forza” di questa Scala*, in «Oggi», s.d., 1978.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Sul dibattito, ormai quasi quarantennale, sulle riprese televisive di spettacoli lirici dal vivo, cfr. Emanuele SENICI, *Il video d'opera ‘dal vivo’. Testualizzazione e liveness nell'era digitale*, in «Il Saggiatore musicale», II/XVI, 2009, pp. 273-312; ID., *Porn Style? Space and Time in Live Opera Videos*, in «The Opera Quarterly», I/XXVI, 2010, pp. 63-80.

passaggi della regia, ma non tutto sembra andare come previsto. La fervida penna di Arruga racconta l'accaduto:

«Montserrat Caballé, inondata di luce, compie un paio di passi indietro e il Padre Guardiano, a lei vicino, spiega: “Salita al cielo!”. Attorno a lei, ben presto, incomincia lo scatafascio: le scene si afflosciano e si muovono in avanti, cala dall’alto non si sa bene che paccottiglia di peli colorati. Dal palco dove sto, vedo diverse facce che mi lanciano sguardi di disapprovazione. Sembrano accusarmi mutamente per l’articolo scritto in occasione della prima rappresentazione, dove si lodava il suggestivo finale, il personaggio di Leonora inghiottito dal buio, il fugace comparire dell’arco scenico spoglio, là in fondo, come a segnalare che il gioco del teatro si è compiuto.»⁴⁴

La spiegazione dei mutamenti imposti all’andamento teatrale è assai semplice: è arrivata «la signora televisiva» e ha imposto «a beneficio del teleutente» alcuni mutamenti di prospettiva. Profittando dell’occasione, il critico, se da un lato è costretto ad ammettere i benefici delle riprese televisive, capaci di «creare l’avvenimento» nel caso di spettacoli destinati a rimanere appannaggio di *happy few*, dall’altro si vede costretto a deprecare il fatto che la televisione ha disposto «della sala come fosse un teatro di posa», senza sollecitare un diverso atteggiamento interpretativo anche da parte degli interpreti. Lungi dal rifiutare l’accesso della televisione in sala, Arruga chiede tuttavia alla direzione del Teatro di stare più «attenta nel conciliare le esigenze di platea televisiva e di pubblico pagante», magari segnalando in calendario quali recite faranno l’oggetto di riprese. Tutto questo come monito – ma anche come invito per il futuro – a che si comprenda che

«la televisione non è un male ineluttabile, e che il teatro, prima ancora che un servizio generico e secondario alle masse che possono avere il cenno di uno spettacolo, è la testimonianza di un servizio specifico alla gente che viene invitata a vivere un avvenimento nella sua precisa significazione. Pensare che sia naturale accettare il connubio senza alcun provvedimento e alcun ripensamento è il segno di una debolezza e di una mancanza di atteggiamento critico e storico.»⁴⁵

Ancora, a ridosso della quarta recita, Arruga avverte i lettori dell’esito poco lusinghiero dello spettacolo, una volta che il cast alternativo ha cominciato a sostituire quello presentato in occasione della prima. Per questo registra una «notevole caduta di tono alla quarta rappresentazione» perché, venuti a mancare Caballé, Carreras, Cappuccilli e Ghiaurov «s’è avuta una rappresentazione spenta, senza “carica” verdiana.» L’impegno generico di Rita Orlandi Malaspina, Giuseppe Giacomini, Luigi De Corato e Luigi Roni suscita, peraltro, «qualche sfasatura anche nella regia: un esempio fra i tanti, quel brusio e quello scalpiccio (ben prevedibili) di cento persone in movimento dietro il siparietto di Guttuso mentre viene eseguita la sinfonia.» Da qui le manifestazioni di protesta («All’inizio del terzo atto, uno ha gridato dai palchi: “Nemmeno in provincia!”. Dalla platea, un signore vestito di bianco si è alzato per urlare: “Siamo stati presi in giro.”»⁴⁶) nel corso della serata. La tela, insomma, cala sulla produzione non senza proficue polemiche.

Post scriptum

In data imprecisata, ma verosimilmente ai primi di luglio, Puggelli scrive a Guttuso per informarlo che le riprese televisive dell’opera, visionate insieme a Giuseppe Patanè nella sede RAI di Milano, sono parse pienamente soddisfacenti, anche se una migliore organizzazione avrebbe forse consentito una realizzazione maggiormente apprezzabile. Ma – al di là di questa notizia, positiva perché prelude alla diffusione dello spettacolo sulla rete televisiva nazionale – il regista ci tiene a esprimere il suo ringraziamento per un lavoro «veramente eccezionale», destinato a lasciare il segno:

⁴⁴ Lorenzo ARRUGA, *Quando la TV è invadente*, in «Il Giorno», mercoledì, 21 giugno 1978, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ [Lorenzo ARRUGA], *Partiti i grandi la «Forza» perde*, in «Il Giorno», venerdì, 23 giugno 1978, p. 15.

«Resta il fatto che comunque, alla Scala, un successo così non avveniva da anni. E resta il fatto, per me, di un bellissimo e fruttuoso incontro di lavoro. Il rapporto Verdi-Guttuso si è rivelato straordinariamente fertile, e sono felice per me, per te e per la nostra *Forza*. Non pretendo che questo lavoro aggiunga niente alla tua figura di pittore, però credo che faccia parte integrante e coerente della tua storia, delle tue battaglie per un'arte comprensibile, viva, veramente popolare. E se qualche piccolo neo c'è in questa esperienza, uno è che, fra i complimenti e le lodi di quasi tutta la critica, proprio «l'Unità» non abbia capito niente della straordinaria novità del nostro "tradizionalismo".»

Passano pochi e giorni e, il 12 luglio del 1978, una settimana dopo l'ultima recita, Guttuso risponde a Puggelli: sono trascorsi appena tre giorni dall'elezione di Sandro Pertini a Presidente della Repubblica Italiana. Eletto al Senato della Repubblica nelle file del Partito Comunista Italiano, per la VII legislatura, anche il pittore siciliano ha dovuto affrontare il *tour de force* di un'elezione che arriva dopo dieci giorni e sedici scrutini. Ma questo non gli impedisce, adesso, di riprendere le considerazioni del regista per stilare un ultimo, positivo bilancio della recente esperienza scaligera:

«Caro Lamberto,
grazie della lettera. Anch'io pensavo di scriverti, ora che sono uscito da questo "tornado" che è stata l'elezione del Presidente. Volevo dirti che sento come fatto importante della mia vita e del mio lavoro l'aver collaborato alla riuscita di questa "Forza" nuova, intelligente, libera da tutto ciò che l'appesantiva in passato.
Non abbiamo fatto neppure sfoggio di modernismi incongrui. Non abbiamo perso Verdi per strada, in un tempo in cui gli autori (da Shakespeare a Goldoni) sono ridotti a far la parte della serva. Abbiamo lavorato bene insieme, ci siamo aiutati a vicenda, perché avevamo lo stesso obiettivo: Verdi. Quanto alla stampa è stata tutta buona. Solo qualche "amico" non capisce o non vuole. Per me è stata una grande esperienza, anche umana, per la collaborazione con persone come te, come Luisa, e come il caro Paolo.
Un forte abbraccio tuo

Renato»



2. Renato GUTTUSO, bozzetto di *Siparietto* per *La forza del destino*, 1978.



3. Paolo BREGNI, bozzetto per siparietto per *La forza del destino*, II, V, 1978.



4. Renato GUTTUSO, bozzetto di scena per *La forza del destino*, II, V, 1978.



5. Renato GUTTUSO, bozzetto per *La forza del destino*, II, X, 1978.



6. Paolo BREGNI, bozzetto per *La forza del destino*, II, X, 1978: la «carrellata in avanti cinematografica».



7. Paolo BREGNI, bozzetto per *La forza del destino*, II, X, 1978: la «carrellata in avanti cinematografica».



8. Renato GUTTUSO, bozzetto di siparietto per *La forza del destino*, III, 1978.



9. Renato GUTTUSO, bozzetto di scena per *La forza del destino*, III, VI, 1978.



10. Giuseppe VERDI, *La forza del destino*, atto II, Preghiera «Padre, eterno signor», Milano, Teatro alla Scala, 1978.



11. Giuseppe VERDI, *La forza del destino*, atto III, «In Italia presso Velletri»,
Milano, Teatro alla Scala, 1978.



12-13. Giuseppe VERDI, *La forza del destino*,
José Carreras (don Alvaro) e Piero Cappuccilli (don Carlo di Vargas),
atto III, Milano, Teatro alla Scala, 1978.



14. Giuseppe VERDI, *La forza del destino*, locandina dello spettacolo con disegno e dedica autografa di Renato Guttuso, Milano, Teatro alla Scala, 1978.

II

«Odor di palcoscenico»: *Adriana Lecouvreur*

Composta tra la fine del 1900 e l'autunno del 1902, *Adriana Lecouvreur*, benché considerata come il capolavoro di Francesco Cilea, ha sempre sofferto di un atteggiamento di sufficienza da parte della critica: da un lato a causa di «an old fashioned libretto, almost a throwback to an earlier era, redeemed by the rich delineation of the title role»⁴⁷; ma dall'altro perché il «Settecento di maniera», che fa da sfondo all'opera, sembra costantemente tradire l'inclinazione

«a talune atmosfere tardo romantiche [...], laddove il richiamo alla tradizione operistica italiana dell'ultimo Ottocento venne a stemperarsi non soltanto in un timido richiamo all'ultimo Verdi, soprattutto quello del *Falstaff*, ma piuttosto in un ritorno all'intimismo naturalistico della scuola operistica francese, in particolare di Massenet, con cui veniva ad identificarsi una naturale attitudine per il tratteggio di delicate situazioni sentimentali»⁴⁸.

Immersa in un Settecento ritrovato, funzionale a un allontanamento del *focus* dell'azione, l'intera costruzione drammaturgica di *Adriana Lecouvreur* appare invece fortemente innervata su due assi, apparentemente contrastanti ma in realtà convergenti: lo studio della dimensione metateatrale, cara all'estetica musicale verista almeno a partire da *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo, che moltiplica i piani dell'azione per distinguere e approfondire la 'verità' dell'uomo dalla finzione della scena⁴⁹; ma al tempo stesso l'esaltazione della diva, del ruolo e della funzione della prima donna, protagonista delle scene liriche, autentico animale di palcoscenico cui rendere omaggio con l'ennesimo, appassionato tributo⁵⁰.

Al centro dell'azione si pone il personaggio – storicamente esistito – di Adrienne Couvreur, detta Le Couvreur o Lecouvreur, originaria della Marne, dove era nata a Damery il 5 aprile del 1692, *sociétaire* della Comédie-Française dal 14 marzo del 1717. Tutto concorreva per fare dell'attrice una figura destinata a entrare nel mito: le umili origini (era figlia di una lavandaia ma soprattutto di un sarto violento e alcolizzato), il successo precoce legato a un'avventura galante (per debuttare seduce infatti l'ufficiale di guarnigione Philippe Le Roy, da cui ha una figlia, Élisabeth-Adrienne, battezzata il 3 settembre 1710), ma soprattutto l'apprendistato al seguito di Marc-Antoine Legrand, attore e autore che ne favorisce l'accesso alla corte del Duca di Lorena a Strasburgo. Chiamata al Français per integrare la *troupe* di *Électre* di Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, quindi di *George Dandin* di Molière, *comédie-ballet* in cui assume i panni di Angélique, trionfa come Monime, in *Mithridate* di Racine, che la consacra interprete di riferimento del repertorio tragico. Voltaire le affiderà *Artémire* e *Hérode et Mariamne*, ma sarà applaudita anche in *Inès de Castro* e *Les Macchabées* di Antoine Houdar de La Motte.

È importante ricordare, almeno di passata, l'importanza storica dell'artista: perché a differenza delle sue colleghe e rivali, Marie-Anne de Chateauneuf, nota come

⁴⁷ Alan MALLACH, *The Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Boston, Northeastern University Press, 2007, p. 258.

⁴⁸ Raoul MELONCELLI, *Adriana ritrovata: caratteri drammaturgico-musicali e ricostruzione ambientale nell'Adriana Lecouvreur di Francesco Cilea*, in *La dolcissima effigie. Studi su Francesco Cilea*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 1999, pp. 163-193: 163-164.

⁴⁹ Per una più ampia disamina di questa strategia drammaturgica, cfr. almeno Carl DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982, anche nella trad. italiana di Susanna Gozzi e Lorenzo Bianconi, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Bologna, Il mulino, 1987, pp. 96-97; Michele GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di Pagliacci nel teatro musicale fin de siècle*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Atti del I Convegno internazionale di studi (Locarno, Biblioteca Cantonale, 3-5 ottobre 1991) a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 61-70: 61-63.

⁵⁰ Su questo argomento valga l'inquadramento di Susan RUTHERFORD, *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Mademoiselle Duclos, e Marie Desmares, detta *Mademoiselle* de Champmeslé, la Lecouvreur per la prima volta rinuncia all'enfasi e alla recitazione intonata, praticate fino all'epoca, in pro di una semplicità, di una naturalezza che traspare tanto sul piano della declamazione quanto su quello del gioco scenico, nella scelta di costumi di sobria eleganza, lontani dalla pompa ricercata sulla scena, nel desiderio di intrecciare un dialogo con gli altri personaggi, ai quali esplicitamente si rivolge. Tutto questo, unito alla sua fine misteriosa – forse avvelenata, venne sepolta nella calce viva in un terreno sulle rive della Senna – era materiale tale da suscitare una piccola ma significativa messe di studi biografici, inevitabilmente inclini al romanzesco⁵¹, ma anche la raccolta del materiale epistolare⁵² e una cospicua iconografia⁵³, oltre, naturalmente, alla *pièce* teatrale⁵⁴, da cui è ricavato il libretto di Arturo Colautti.

«Uno spettacolo da fare»: note per una riflessione critica

Quando, il 30 maggio del 1989, al Teatro alla Scala di Milano si alza il sipario sulla nuova produzione di *Adriana Lecouvreur*, firmata da Lamberto Puggelli, sul palcoscenico regna la più grande

«confusione “teatrale”: oggetti che cadono, quinte di teatro, scatole, cipria, piume, persone che si agitano, chi in abiti secenteschi, chi settecenteschi, da servi, da signori, da turchi.»⁵⁵

È, insomma, uno spettacolo tutto «da fare», e non soltanto perché, di lì a poco, sulla scena della Comédie-Française prenderanno vita *Les Folies amoureuses* di Jean-François Regnard, accanto al più tragico *Bajazet* di Racine; ma perché Puggelli vive, avverte la consapevolezza di dover restaurare una tradizione performativa, di cui alla Scala si erano praticamente perdute le tracce: *Adriana Lecouvreur* era stata infatti rappresentata l'ultima volta il 14 luglio del 1958, in una produzione firmata cinque anni prima da Pierre Bertin, *sociétaire* della Comédie dal 1931 al 1944, sodale di Érik Satie, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire e Max Jacob e dunque a più di un titolo legittimato a riprendere il capolavoro di Francesco Cilea. Mettere in scena l'opera in Scala significa quindi da una parte 'mettere ordine' nella confusione teatrale, che da un trentennio aveva impedito di misurarsi con questo titolo; ma al tempo stesso ripristinarla, per ritrovare quell'«odor di palcoscenico»⁵⁶, acre e sulfureo, che costituisce una delle più grandi attrattive del testo.

Val la pena soffermarsi sul materiale che Puggelli raccoglie e tiene presente, in vista della nuova produzione: a cominciare dal programma scaligero del 1958, in cui Giulio Confalonieri, decano della critica musicale italiana, brevemente si sofferma sull'unicità dell'opera di Cilea nei primi anni del Novecento, nell'ambito di un recupero del Settecento in cui avverte «una maggiore comprensione dei testi autentici e, insieme, una maggiore

⁵¹ Cfr. Alexandre DUMAS, *Louis XV et sa cour*, vol. I, Paris, Lévy, 1866, pp. 54-62; Cécile SOREL, *La vie amoureuse d'Adrienne Lecouvreur*, Paris, Flammarion, 1925; Pierre GERMAIN, *Adrienne Le Couvreur, tragédienne*, Paris, Lanore, 1993; Cathérine CLÉMENT, *Adrienne Lecouvreur ou Le cœur transporté*, Paris, Laffont, 1991; Christiane MARCIANO-JACOB, *Adrienne Lecouvreur, l'excommunication et la gloire*, Strasbourg, Coprur, 2003.

⁵² Cfr. *Lettres de Adrienne Le Couvreur*, réunies par Georges Monval, Paris, Plon, 1892; Gustave LARROUMET, *Adrienne Lecouvreur d'après sa correspondance*, Paris, Chamerot et Renouard, 1892.

⁵³ Cfr. C. MOTTE, *Adrienne Lecouvreur*, litografia, in *Collection du Courrier des Spectacles* n° 22, disponibile su gallica.bnf.fr; Antoine COYPEL, *Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Cornelia*, pastello, 1726; e il *Ritratto* di anonimo, olio su tela, ca. 1725, ora al Musée des Beaux-Arts di Châlons-en-Champagne.

⁵⁴ Cfr. Eugène SCRIBE, Ernest LEGOUVÉ, *Adrienne Lecouvreur*, comédie-drame en cinq actes, en prose, Paris, Beck, 1849. Il dramma, rappresentato per la prima volta al Théâtre de la République di Parigi il 14 aprile 1849, sarebbe stato ripreso nel 1880 da Sarah Bernhardt, al Théâtre de la Gaîté-Lyrique, nel 1880, prima di diventare un film, nel 1913, firmato per la regia da Louis Mercanton e Henri Desfontaines.

⁵⁵ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare*, in *Adriana Lecouvreur*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 1989, pp. 40-41: 40.

⁵⁶ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur*, libretto dell'opera, I, III, Milano, Sonzogno, 1902, p. 11.

facoltà di trasfigurarli, di vederlo con occhi d'uomo moderno»⁵⁷. Tra gli altri testi raccolti meritano almeno un cenno i programmi di sala di tre recenti riprese dell'opera, al Teatro Comunale di Firenze nel febbraio del 1981, al Teatro Comunale di Bologna nel marzo del 1982 e al Teatro dell'Opera di Roma, nel marzo del 1985, utili per fare il punto sulla riflessione critica sull'opera. Nel primo caso, in particolare, meritano una menzione da una parte il corposo contributo di Mario Morini, che da anni attendeva alla riabilitazione della Giovane Scuola e che in Cilea vede l'anello di congiunzione tra la Scuola napoletana e la stagione verista⁵⁸; ma dall'altro anche un breve studio di Gianandrea Gavazzeni, sul podio in quella circostanza e adesso nella sala del Piermarini, volto a inquadrare la personalità dell'autore per meglio evidenziare le caratteristiche del capolavoro («è Marcel Proust a dire in un luogo del suo sterminato romanzo autobiografico che una sola pagina contiene tutto di uno scrittore»⁵⁹). L'anno dopo, nella pubblicazione felsinea, Cesare Orselli, che più tardi avrebbe dedicato una monografia al compositore di Palmi⁶⁰, per la prima volta allarga gli orizzonti della parabola di Cilea,

«che trova un rimando preciso in altri aspetti della nostra cultura: dalle arti figurative (Boldini, Zandomenoghi, Fattori hanno ormai una loro puntuale collocazione nel quadro della civiltà italiana allo scadere del secolo), alla letteratura (oltre a Verga e Fogazzaro, anche la Serao, Praga, Tarchetti, Bossi) al teatro e alle arti minori (la riscoperta del Liberty e del tardo Ottocento sta tra le più ghiotte novità antiquarie e del gusto di questi ultimi anni).»⁶¹

Pochi anni più tardi, infine, in occasione della ripresa romana, Guido Salvetti si era invece soffermato sulle complesse relazioni di Cilea con la Giovane Scuola e di *Adriana Lecouvreur* con il repertorio verista: fino a rintracciare quelle «doti di misura nella rappresentazione drammatica e di temperamento delle violenze “veriste” in un clima più adatto a recepire – in musica – i più complessi motivi del decadentismo d'inizio secolo.»⁶² È un quadro assai ricco e composito, dunque, quello che si delinea, e cui nulla sfugge, foss'anche agiografico: come attestano le pagine ritagliate da un periodico femminile, «Gioia», in cui Massimo Grillandi – scrittore e pubblicista versato nelle ricostruzioni storiche – ripercorre la biografia dell'artista⁶³.

Più di questi studi, tuttavia, ciò che non manca tra le carte di Puggelli è il dattiloscritto della *Messa in scena* dell'opera⁶⁴, che diventa punto di riferimento a partire dal quale costruire la nuova produzione. Diversi saranno, ovviamente, moventi ed esiti dello spettacolo; cionondimeno si tratta di un documento indispensabile per stabilire piantazioni sceniche, mobili e attrezzeria, movimenti dei personaggi. È un *memorandum* sempre utile, per ricostruire dinamiche sceniche intricate e complesse; ma addirittura imprescindibile in un caso come questo, in cui la presenza di singoli oggetti (dal mazzolino di violette di Adriana alla lettera suggellata della Duclos, *alias* la Principessa di Bouillon, dalla chiave ai candelabri del «Nido della Grange-Batelière», fino al medaglione con ritratto, all'astuccio con gioiello e al «cabaré con cassettino con entro un mazzetto di viole

⁵⁷ Cfr. Giulio CONFALONIERI, *Un verista forse scontento*, in *Adriana Lecouvreur*, programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, 1958, pp. 101-104: 104.

⁵⁸ Cfr. Mario MORINI, *Cilea e l'anima lirica di Adriana*, in *Adriana Lecouvreur*, programma di sala, Firenze, Teatro Comunale, 1981, pp. 363-375.

⁵⁹ Gianandrea GAVAZZENI, *Un'eco di antiche melanconie*, *ivi*, pp. 377-380: 380.

⁶⁰ Cfr. Cesare ORSELLI, *Francesco Cilea: un artista dall'anima solitaria*, Varese, Zecchini, 2016.

⁶¹ Cesare ORSELLI, *Al Conservatorio di Napoli spunta un fiore Liberty*, programma di sala, Bologna, Teatro Comunale, 1982, pp. 3-11: 3.

⁶² Guido SALVETTI, *Amore/dramma per una Diva che è Donna*, in *Adriana Lecouvreur*, programma di sala, Roma, Teatro dell'Opera, 1985, pp. 12-19: 19.

⁶³ Cfr. Massimo GRILLANDI, *Adriana Le Couvreur. Una vita d'arte, di passioni e di veleno*, in «Gioia», s.n., s.a., pp. 66-75.

⁶⁴ Cfr. *Messa in scena* / di / ADRIANA LECOUVREUR / di E. Scribe ed E. Legouvè [sic!] / Maestro Francesco Cilea / Proprietà Cav. G. Testa.

più un biglietto» dell'ultimo atto) si rivela indispensabile per la comprensione di un meccanismo a orologeria di rara perfezione, nella tradizione della *pièce bien faite* di Scribe, accolta e fatta propria dal librettista Arturo Colautti. Da qui prende le mosse Puggelli per costruire il suo spettacolo, ancora tutto «da fare».

Quattro sipari per un'attrice

È difficile, forse impossibile sciogliere «le trame leggere di un sogno teatrale»⁶⁵, che Puggelli concepisce come gesto di omaggio non solo nei confronti di una tradizione teatrale, di cui avverte tutto il fascino ma – al tempo stesso – la coltre di malinconico oblio che ha rischiato di seppellirla, nel corso degli anni; ma anche verso il talento di Mirella Freni, ultima erede di una grande tradizione italiana che – dalla prima interprete del ruolo, Angelica Pandolfini, passando per Lina Cavalieri e Mafalda Favero, Renata Tebaldi e Magda Olivero, Raina Kabaivanska e Renata Scottò – ha visto nel personaggio di Adriana un traguardo, una sfida, un irrinunciabile confronto. Per questo, ogni apparizione di Adriana Lecouvreur-Mirella Freni viene scandita dall'apertura di un sipario all'imperiale, sontuoso boccascena dal quale, atto dopo atto, compare la donna, l'artista, la diva. A ogni sipario corrisponde un colore, al quale si uniforma il mobilio di tutto l'atto: il rosso pompeiano per il primo atto, il blu ceruleo per il secondo, l'oro per il terzo e il bianco, infine, per l'ultimo. Ciascun colore, peraltro, delinea l'atmosfera del luogo in cui l'azione ha luogo: il velluto della Comédie-Française, di cui si ammira il *foyer* degli artisti come, più tardi, anche uno squarcio della sala; la notte e il «firmamento constellato»⁶⁶, che fanno da sfondo agli intrighi internazionali – e a quelli amorosi – del secondo atto; il fasto regale della «galleria dei ricevimenti in ricco stile barocco» del palazzo del Principe di Bouillon, dove sarà incastonato *Il giudizio di Paride*, «divertimento danzante» *à la manière* della moda teatrale del *Grand Siècle*; e infine l'immacolata candore dell'alcova di Adriana, dove l'impalpabile leggerezza di velari di mussolina schiude l'ultimo sipario per l'artista.

La preziosità della composizione scenografica di Paolo Bregni, tuttavia, contrasta con l'apparente semplicità dell'impostazione generale: si tratta di un impianto scenico fisso, che tuttavia subisce lievi, impercettibili ma sostanziali modifiche nel corso di ogni atto. Prevale, ancora una volta, il gioco del teatro nel teatro, di un omaggio ad alcuni palcoscenici, particolarmente cari a Puggelli, che vengono ripresi, evocati, immaginati. Qui, in primo piano, ritroviamo

«una *frons scenæ* con tre grandi archi, che rammenta la semplice aulicità palladiana dell'Olimpico. E, dietro, una moltiplicazione di specchi e di visioni, una fitta trama di riflessi e di trasparenze di un infinito salone regale, di un irreale “castello delle meraviglie”.»⁶⁷

C'è, insomma, da una parte il desiderio di impostare al proscenio un colonnato maestoso, solenne, di stile antiquario; e dall'altro il tentativo di trasformare lo spettatore in una sorta di *voyeur*, di osservatorio curioso e divertito di una *scène de genre* che risale a due, forse tre secoli prima. Costretto ad aprire il sipario, Puggelli frappone altri, nuovi elementi di separazione tra la sala e la scena: per sollecitare l'attenzione dello spettatore, ma anche per immergerlo – magari *malgré lui* – nel dibattito sulla funzione dello scrittore nell'estetica naturalista e verista, funzione che qui viene assunta, per l'appunto, dal regista stesso. Giova ricordare, a questo proposito, la teoria dell'«*Écran transparent*» di Émile Zola, che considera l'opera d'arte come una finestra aperta sulla creazione, un diaframma attraverso il quale l'occhio dello scrittore deve osservare la realtà e riprodurla il più fedelmente possibile, mentendo quel tanto che gli impone l'atto della creazione artistica:

⁶⁵ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare* cit., p. 41.

⁶⁶ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur* cit., II, I, p. 38.

⁶⁷ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare* cit., p. 40.

«Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée : toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création : il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'Écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'Écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. [...] Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'Écran réaliste ; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. [...] L'œuvre d'art, ce me semble, doit embrasser l'horizon entier. Tout en comprenant l'Écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, je préfère l'Écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création.»⁶⁸

Così sembra comportarsi l'artista, il regista dell'opera, ponendo lo spettatore al di qua dell'azione: oltre, al di là del boccascena si dipana una narrazione che è, prima di tutto, descrizione, soprattutto in un caso – come quello di *Adriana Lecouvreur* – in cui la complessità dell'intreccio richiede, impone chiarezza e semplicità di toni⁶⁹. È una forma di apertura, di ricettività che sarà confermata, pochi anni più tardi, anche da Giovanni Verga nella redazione, poi rifiutata, della prefazione ai *Malavoglia* (datata Milano, 22 gennaio 1881): in cui afferma come lo scrittore, disinvoltato *flâneur* in giro nelle vie di una moderna metropoli, debba guardare all'interno delle abitazioni per scrutare la vita segreta, l'intimità dei sentimenti delle persone, da indagare con rigore e obiettività scientifica.

«Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato dietro le finestre chiuse le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giuocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno.

Di fantasticheria in fantasticheria tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, come in un giorno di festa, in una processione fantasmagorica in cui passano tutti gli appetiti, tutte le febbri, tutte le avidità, tutte le aspirazioni grandi e piccole; le cure che devono trambasciare quei sonni, le ansie che vegliano, le preoccupazioni che si agitano nell'incubo. Davanti alle scintille del vostro sigaro allora passano in rivista dei visi pallidi o accesi, che cercano qualche cosa, sempre. E quella folla nera, che popola le vie buie, cammina, cammina tutta verso un punto solo, pigiandosi, accalcandosi, sorpassandosi brutalmente.»⁷⁰

Fantasticheria – nell'accezione verghiana – è forse il termine giusto per descrivere la fantasmagoria che ha luogo dietro il colonnato. Oltre il boccascena, in cui è possibile rintracciare una memoria del teatro vicentino, la scena è infatti interamente occupata da un cuneo triangolare, le cui superfici laterali sono riflettenti e così rimandano, rifrangendola, l'immagine della tela di sfondo. Il principio elaborato dallo scenografo Paolo Bregni, apparentemente semplice, è quello del caleidoscopio: le due pareti laterali del cuneo, infatti, sono spesso opache, per consentire un rapido cambio della tela di sfondo, talora a specchio, per raddoppiare l'immagine che chiude il palcoscenico. Per questa via è possibile immaginare un autentico *storyboard* per immagini, con cambio di siparietti,

⁶⁸ Émile ZOLA, lettera a Antony Valabrègue, 18 agosto 1864, in *Correspondance*, Barend Hendrik Bakker éd., vol. I, Montréal-Paris, Presses de l'Université de Montréal-CNRS, 1978, p. 375-380.

⁶⁹ Val la pena ricordare, almeno di passata, che la letteratura naturalista, e segnatamente le opere di Zola, prevedono la presenza di un personaggio «porte-regard», attraverso lo sguardo del quale viene narrata, descritta e indagata la realtà circostante. Su questa presenza costante e sul suo ruolo, cfr. almeno Philippe HAMON, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998, p. 69.

⁷⁰ Giovanni VERGA, *Appendici a I Malavoglia*, a cura di Ferruccio Cecco, Torino, Einaudi, 1996, p. 377.

spesso a vista, che pone l'azione al centro di un gioco di specchi, di rifrazioni, funzionale a descrivere l'essenza stessa del teatro: inafferrabile, ineffabile, indescrivibile, come la complessa trama di *Adriana Lecouvreur* s'incarica di rammentare. Del resto, è lo stesso Puggelli ad attirare l'attenzione dello spettatore sul primo sipario, che accompagna le legittime lamentele di Michonnet, direttore di scena, che un po' come Leporello deve sopportare «tanti re di cartapesta»⁷¹:

«intravediamo laggiù un boccascena aperto su una parete di fondo di un palcoscenico vuoto e un omino che accende le luci della ribalta. Chi fosse particolarmente attento, noterebbe che quel boccascena è quello della sala della Comédie-Française nel 1730 ma con quei due lampadari che abbiamo visto in molte stampe: ma anche qui, davanti, ci sono due lampadari simili, molto più grandi.»⁷²

Puggelli instaura, in altri termini, un meccanismo di distanziamento a un tempo ironico e malinconico: una sala, *hic et nunc*, si specchia e si riflette in un'altra sala, quella della Comédie Française dei primi del Settecento, dove di lì a pochi istanti avrà luogo *un altro* spettacolo (anzi altri due, per la precisione); ma tutto questo per il breve volgere di pochi istanti: perché con l'inizio dello spettacolo («Signore, si va in scena!»⁷³) un primo sipario, bianco, occulta il fondale.

L'arrivo del Principe di Bouillon, accompagnato dall'Abate di Chazeuil, rivela una seconda funzione del cuneo: che da una parte divide, separa, crea spazi condivisi eppur separati; ma d'altra parte moltiplica, sdoppia, raddoppia. Davanti alle due colonne del boccascena, infatti, il quartetto («Fior d'Amore, arma di Venere») isola e al tempo stesso accomuna le brame del Principe, che ammira la Jouvenot, e la galanteria dell'Abate, in adorazione davanti alla Dangeville, creando un perfetto gioco d'incastri. Ancora un velario, questa volta quello scarlato, sontuoso, all'imperiale, conclude la scena e prepara la sortita di Adriana Lecouvreur.

È un grande, sconvolgente *coup de théâtre* quello che accompagna l'arrivo dell'artista: che non canta, ma recita («declamato lentamente», prescrive la partitura), anzi prova: e poiché l'ingresso di Rossana, la favorita del sultano Amuratte, non sembra convincerla, riprende l'ultima frase modulandola, prima di riprendere quel declamato, che costituiva la peculiarità della recitazione della Lecouvreur. Tra lo sfondo bianco trasparente e il sipario rosso, ammirata unicamente da Michonnet, blandita dal Principe e dall'Abate, invidiata dalle colleghe rivali, Adriana appare sola, su un palcoscenico smisuratamente grande, alle prese con il più grande dilemma dell'attore: la trasmissione dell'arte. Incorniciata dai due grandi archi del proscenio, Adriana intona la sua aria di sortita, «Io son l'umile ancella del Genio creator», in una condizione che ne accentua la solitudine esistenziale, la vocazione al servizio del testo poetico, l'incrollabile «Fedeltà», «che al novo di morrà». E qui gioca un ruolo fondamentale anche il costume di scena di Adriana, che Luisa Spinatelli già immagina nel ruolo di Rossana: con un vistoso tributo al gusto delle turcherie, tipicamente settecentesco, evidenziato dal flabello di struzzo che le pende al fianco, dal sontuoso monile di diamanti che le adorna il collo e, naturalmente, dal mazzetto di viole, che già serba in seno.

«Quando dalle rarefatte e nobili melodie dell'Arte di ritornerà a più quotidiani argomenti, ci troveremo, come indica il libretto, “atto I, nel foyer della Comédie-Française”, e si intende il foyer degli attori, con un caminetto, grandi quadri, il busto di Molière.»⁷⁴

⁷¹ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur* cit., I, I, p. 9.

⁷² Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare* cit., p. 40.

⁷³ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur* cit., I, I, p. 11.

⁷⁴ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare* cit., p. 40.

La lettura di queste righe, che accompagna la sinossi dello spettacolo, lascerebbe immaginare una sezione di più raccolta intimità: che in effetti viene creata al proscenio, dove Adriana ripassa la parte mentre Michonnet tenta goffamente di manifestarle i suoi sentimenti; ma che non impedisce al regista di mostrare, sul fondo, il contestuale svolgersi delle *Folies amoureuses* – vi recitano Poisson e la Dangeville – sullo sfondo di un celeberrimo olio di Fragonard, appena posteriore⁷⁵.

Il *foyer des artistes* della Comédie-Française fa da sfondo, nelle ultime sei scene del primo atto, agli intrighi politico-amorosi dell'opera, minutamente calcolati dalla *comédie-drame* di Scribe e Legouvé: e Puggelli opportunamente si preoccupa di mettere in risalto il ruolo di tre oggetti, che assumeranno importanza capitale nel corso degli atti successivi: il mazzo di violette, pegno d'amore che Adriana dona a Maurizio di Sassonia; la lettera "della Duclos", in realtà vergata dalla Principessa di Bouillon, «*corpus delicti*» che passa dalle mani del Principe e dell'Abate prima di essere consegnato al suo destinatario naturale, il Conte di Sassonia; la pergamena che Zatima deve consegnare a Rossana, nel corso di *Bajazet*, sulla quale invece Maurizio avrà redatto un breve messaggio indirizzato ad Adriana, per scusarsi di un improvviso impegno dopo lo spettacolo; e infine la chiave della villa alla Grange-Batelière, sede degli incontri galanti della Duclos con il Principe di Bouillon, e che questi consegnerà ad Adriana, invece, perché possa raggiungerli alla festa che l'Abate si appresta a organizzare per disturbare l'incontro di Maurizio con la sua amante. È fondamentale che questi quattro oggetti rimangano ben impressi nella mente dello spettatore – segnatamente il primo e l'ultimo – perché fondamentali per spiegare le dinamiche ulteriori dell'azione.

Resta il grande monologo di Rossana, che Adriana interpreta sul palcoscenico della Comédie: e ancora una volta Puggelli pensa a una moltiplicazione dello spazio scenico, che assume come fuoco il personaggio di Michonnet. Quando il sipario si alza, sullo sfondo, vediamo in penombra la sala del teatro parigino, di fronte alla quale Adriana recita Racine; mentre lo spettatore è chiamato a condividere il punto di vista del direttore di scena, che la segue parola per parola, ne asseconda i gesti, «inebriato» coglie il vertice dell'interpretazione, quindi rampogna il pubblico – quello immaginario del teatro – che ai suoi occhi è parco di applausi e di entusiasmo. È una scena struggente e tormentata, malinconica e sognante, piena di speranza per i trionfi della Lecouvreur, ma al tempo stesso di profonda, amara disillusione per un amore inattuabile, irrealizzabile, fuor di portata. Il gioco di scatole cinesi, che Puggelli moltiplica, diventa eco inafferrabile del teatro nel teatro, che segna in maniera indelebile la drammaturgia dell'opera.

Rispetto agli undici cambi di scena a vista, previsti per lo sfondo del primo e del terzo atto, i cinque che accompagnano il secondo e il quarto suggeriscono maggior staticità dell'azione: dato inoppugnabile, sol che si pensi alla rinuncia, da parte di Cilea, del meccanismo metateatrale che connota l'opera. E tuttavia il regista non rinuncia *d'emblée* a questo espediente e crea una sorta di effetto di *enjambement* tra il primo e il secondo atto: la tempestosa irruzione della Principessa di Bouillon, nella notte della Grange-Batelière, è ancora accompagnata dal *Petit parc* di Fragonard, quasi che lo spettacolo teatrale abbia un seguito nel dopo-teatro, da questa ordito. E altrettanto conferma la seconda scena, visto che il duetto con Maurizio si svolge sullo sfondo di architetture di stile moresco, che se da una parte rimandano al gusto per le turcherie, magari acconcio per un lussuoso *boudoir*, dall'altra richiamano il serraglio di *Bajazet*, su cui è da poco calato il sipario.

È un atto notturno, il secondo, e per questo Puggelli ridimensiona il fasto dell'atto precedente – e seguente – per immergere la vicenda in una notte appena rischiarata dalla luce dei doppiieri, posti appo le due coppie di colonne che sorreggono il cuneo specchiante; e soprattutto dalla coppia di lampadari, che sarà cura di Adriana spegnere, una volta che

⁷⁵ Si tratta infatti del *Petit parc* di Jean-Honoré Fragonard, olio su tela, 37 x 45 cm, 1764-65, Londra, Wallace Collection.

saranno calati fino a terra, per organizzare lo scambio di persona con la Principessa. L'arrivo inatteso del Principe e dell'Abate, che si materializzano sullo sfondo, è accompagnato da un nuovo sipario all'imperiale, che si schiude per lasciare passare «La Lecouvreur, divina!»: ma questa volta è blu ceruleo, come l'intera tappezzeria del salone. Del resto, non è forse una recita, quella che inizialmente la Lecouvreur è chiamata a interpretare? Solo adesso, infatti, scopre la vera identità di Maurizio, che non è «semplice ufficiale» in cerca di fortuna, come ha voluto farle credere, ma Conte di Sassonia, coinvolto in losche trame per la conquista del titolo di Duca di Curlandia. Il grande scontro tra Adriana e la Principessa (scena x) viene mantenuto in un'atmosfera prossima all'oscurità: non solo perché le due donne non devono (ma vorrebbero!) riconoscersi, ma anche perché il duetto rappresenta la più grande concessione dell'intera partitura a una sensibilità verista, che qui prorompe dirompente. Costituisce, dunque, il punto di non ritorno, di massima distanza dalla strategia metateatrale del dramma, lontana dalle luci del palcoscenico e della finzione, immersa in una notte che Puggelli vuole «drammatica e romantica, con rari bagliori.»⁷⁶

Un piccolo sipario scarlatto domina la scena su cui si apre il terzo atto: nella Galleria dei ricevimenti di Palazzo Bouillon si appresta un ricevimento, al quale interverrà anche Adriana Lecouvreur, e che sarà allietato da un *divertissement* coreografico, non privo di riferimenti a quanto, nel frattempo, si svolge tutt'intorno. L'attacco costituisce una citazione, pressoché esplicita, al primo atto di *Andrea Chénier* di Giordano, con l'Abate a fare gli onori di casa, affannato per assicurare la riuscita della festa. È un interminabile saliscendi di fondali e di sipari, di scene di maniera, un magnifico giardino e un mare procelloso, in un salone che brilla di specchi – e che inevitabilmente ricorda il *foyer* del primo atto, con il suo sogno di teatro lambito da improvvise trasparenze. Ancora una volta il fuoco dell'azione si sposta: ora sullo sfondo, per vegliare sulle manovre dell'Abate, ora al proscenio, dove la Principessa esprime dubbi, smanie, desiderio di vendetta.

L'inizio della festa è accompagnato dal precipitare di un fondale dorato (ironico commento all'«eterno madrigal» con cui l'Abate lusinga la Principessa: «Fulgida più della bionda Aurora... | Voi siete il sol che indora | l'eterna notte al polo...»⁷⁷), che si solleva, come di consueto, all'arrivo di Madamigella Lecouvreur (scena xi). Qui s'innesta *Il giudizio di Paride*, divertimento danzante destinato a dividere la critica, unico momento unanimemente criticato dello spettacolo. A differenza di quanto accadrà a spettatori poco accorti, Puggelli perfettamente coglie la funzione di *mise en abîme* della breve coreografia, che vanta modelli illustri. Si tratta, infatti, di una delle pagine più raffinate della partitura di Cilea, che dà prova, in questo numero, della sapiente conoscenza del repertorio tardo-romantico: l'idea di spostare – e di moltiplicare – il fuoco dell'azione scenica, che trova compiuta realizzazione nel secondo atto di *Falstaff* di Giuseppe Verdi, qui intreccia differenti forme espressive – la danza, il canto – per raccontare, sullo sfondo, quanto al proscenio viene prontamente intercettato, indagato, risolto. È appena il caso di ricordare, tra i precedenti illustri di questa scena, almeno l'intermezzo della *Pastorella sincera*, che figura nel primo quadro del secondo atto di *Pikovaja Dama* [*La donna di picche*] (1890), di Pëtr Il'ič Čajkovskij: a San Pietroburgo, sul finire del XVIII secolo, durante il ballo in costume nella dimora nobiliare di un alto esponente dell'aristocrazia, i pastori Milovzor e Prilepa (mitologica declinazione russa di Dafni e Cloe) si scambiano promesse di reciproca fedeltà, turbate da un tentativo di corruzione posto in essere da Zlatogor, che promette oro e ricchezze alla fanciulla, sdegnata dalla proposta indecente. Si tratta di un inserto drammaturgicamente composito, perché se da un lato il *pastiche* musicale permette a Čajkovskij di rievocare l'aura di Mozart come di Bortnjans'kyj, dall'altro la vicenda riprende quella del *plot* principale: come l'avidio Zlatogor sovverte l'idillio pastorale, così

⁷⁶ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare cit.*, p. 40.

⁷⁷ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur cit.*, III, III, p. 62.

l'anziana Contessa, depositaria del segreto per vincere al gioco, diventa il pericolo spettro che si frappona al tormentato amore di Liza e German. Anche in questo caso, *Il giudizio di Paride* coinvolge il cielo, la terra e il mare: dal primo proviene, *ex machina*, nientemeno che Giunone, dalla seconda Pallade, dal terzo una botticelliana Afrodite; suscitando la noia dell'uditorio, finché Paride, per condivisibili ragioni di *bienséance*, finisce per assicurare il pomo non già a una delle divinità, bensì alla *maîtresse de maison*, l'autoritaria Principessa di Bouillon. Certo il profluvio di puttini, le finte nudità delle divinità, i morbidi drappaggi delle fogge mitologiche forse abusano di corrive tinte pastello: ma a Puggelli non sfugge come *Adriana Lecouvreur* risenta dell'influsso della tradizione, tipicamente italiana, dell'opera-ballo (da *Mefistofele* di Boito a *La Gioconda* di Ponchielli) e sia stata scritta per la medesima generazione che aveva applaudito le magnifiche sorti e progressive esaltate, tra gli altri, dal ballo *Excelsior* di Luigi Manzotti e Leonardo Marengo.

È, dunque, un'interruzione narrativa, che serve ad allentare momentaneamente la tensione e, progressivamente, ad attirare nuovamente l'attenzione sullo scontro tra le due primedonne: destinato a esplodere quando Adriana, accogliendo l'invito del Principe, deciderà di interpretare il monologo di *Fedra*. Un semplice fondale scarlatto – il primo che si era visto, all'inizio dell'atto – fa da sfondo al ritrovato palcoscenico di Adriana: che trionfa grazie all'empito, al perfetto controllo di una declamazione che denuncia la grande attrice – e non solo la grande cantante. Vendicata, Adriana abbandonerà la sala, al braccio di Michonnet, superando l'ultimo sipario della sua carriera.

L'Intermezzo, che prelude all'ultimo atto, anticipa e distilla il veleno dei «Poveri fiori», che dal primo atto transitano da una mano all'altra, destinati a ritornare alla sua prima, legittima proprietaria ammorbatosi di veleno; ed è profittando di questa breve pausa nell'azione, mentre le luci dei lampadari del boccascena sono ancora spenti, che Puggelli penetra nell'alcova di Adriana, inscritta nel cuneo di specchi riflettenti, quasi protetta dalla violenza di mani indiscrete:

«Ancora lo stesso spazio scenico, pilastri lesene ed archi per un *pathos* raciniano, mobili e suppellettili *rocaïlle*, gli splendidi costumi della Spinatelli, opulenti e teneri, rigorosamente "storici" eppure rivisti con filtri *Art nouveau*; e i *topoi* di un Settecento che sposa languori *fin de siècle* – specchi, pizzi, velluti, piume, fiori, arabeschi.»⁷⁸

Poi è subito un velario bianco, sul quale si stagliano nere *silhouettes*, quella della cameriera, quindi il tricorno di Michonnet, che fiducioso ne attende il risveglio nel giorno del compleanno dell'artista. Tutto è ammantato di un candore che – più che l'idea della purezza – richiama quello della malattia: il pouf e lo stipo, cuscini lenzuola e vestaglia, l'intera camera da letto di Adriana è ammantata di bianchi veli, nuvole leggere pronte a trasformarsi in sudario dell'attrice. E tuttavia, nel tripudio dello sfondo *à la* Tiepolo, grazie alla visita dei Comédiens Adriana sembra ritrovare l'energia dell'atto primo, «la sacra fiamma», il desiderio di ritornare alle scene, abbandonate dopo l'affronto in casa dei Principi di Bouillon. Di nuovo, il gioco degli oggetti si sviluppa in crescendo: perché la Dangeville le omaggia confetti e la Jouvenot merletti, Poisson il suo ritratto e Quinault un suo componimento, fino ai brillanti, che Adriana aveva impegnato e che Michonnet ha riscattato, utilizzando l'eredità dello zio. Un percorso in ordine di importanza, che si conclude con l'arrivo del cofanetto, «da parte di Maurizio», contenente le violette che questi a sua volta aveva donato alla Principessa, e che questa ha avvelenato mettendo a profitto le doti di alchimista del consorte.

È delicato eppur profondo, il simbolo delle violette, *pensées* in francese, pensiero, pegno d'amore che si ritorce contro colei che, in prima istanza, le aveva donate. Sono dunque il fiore del ricordo, ma sono anche di color viola, tradizionalmente considerato menagramo negli ambienti teatrali, portatore di sventura e di morte. Ancora, nella pittura

⁷⁸ Lamberto PUGGELLI, *Sinossi descrittiva di uno spettacolo da fare cit.*, p. 41.

fiamminga della Riforma, è il fiore dell'umiltà e della Passione di Cristo, evocata dal numero dei petali, cinque come le piaghe del Crocifisso, e dai suoi colori, viola, nero e giallo, tre come la Trinità⁷⁹.

Il veleno sprigionato dalle violette fa precipitare Adriana in un delirio angosciante: e quando – priva di volontà – tutti discaccia («Scostatevi, profani!... Melpòmene son io!»⁸⁰), il sipario si riapre per lasciare scorgere, sullo sfondo, la sala della Comédie-Française, vuota ma pronta ad accoglierla per un nuovo trionfo, sotto la luce dei riflettori accesi. Sta recitando la sua morte, Adriana Lecouvreur? O forse è la realtà, per una volta, a prevalere sulla finzione? Quando, per l'ultima volta, si chiude il velario bianco, il dubbio rimane senza risposta.

Travolta dalle rose. Cronaca di un trionfo

Mentre il mondo della musica piange la prematura, improvvisa scomparsa del direttore d'orchestra Giuseppe Patanè, cui vanno i titoli di apertura delle pagine degli spettacoli dei quotidiani, è il «Corriere della Sera», nell'edizione di mercoledì, 31 maggio 1989, a dar conto per primo del trionfo corale dello spettacolo:

«Urla, ovazioni, applausi per tredici minuti ieri sera alla Scala alla “prima” di *Adriana Lecouvreur*. Un successo, un trionfo come da tempo non si registrava nel teatro milanese. [...] La beniamina della serata è stata Mirella Freni, protagonista dell'opera di Cilea, che non veniva rappresentata alla Scala da 31 anni. Per lei, ma anche per Fiorenza Cossotto, e per gli altri interpreti, Peter Dvorský e Alessandro Cassis, pioggia di fiori. “Mi-rel-la, Mi-rel-la”, scandiva il loggione impazzito per la prova della cantante. E lei, in ginocchio, si copriva il volto con le mani per nascondere l'emozione. [...] Successo anche per il maestro Gianandrea Gavazzeni, accolto ad ogni sua apparizione sul podio, e alla fine in palcoscenico, da urla di bravo e da calorosissimi battimani. [...] Festose accoglienze anche per il regista Lamberto Puggelli, lo scenografo Paolo Bregni, la costumista Luisa Spinatelli, il direttore del coro Giulio Bertola.»⁸¹

Segue a ruota Gabriella Mazzola, che sulle colonne de «La notte» redige addirittura una pagella, in cui assegna 9+ alla direzione di Gianandrea Gavazzeni e 8 come voto complessivo allo spettacolo. Più diffusamente poi spiega che

«È provocante, insinuante e accattivante questa *Adriana Lecouvreur* di Cilea [...] I veri seduttori sono stati: Mirella Freni, vibrante e palpitante di passione, e Gavazzeni il dicitore sublime di una pagina tutta da scoprire. Il pubblico si è lasciato trascinare da questo mondo incredibile e grazie alla voce della Freni e a quei magici colori orchestrali che uscivano come per incanto, ha accolto l'opera di Cilea, che mancava dalla Scala da più di trent'anni, con un vero e proprio trionfo. [...] Adriana è un personaggio difficile. Fa delirare i “vociomani”, ma per entusiasmare l'interprete deve scavare, ricercare. La Freni è piaciuta per questo e anche perché la sua voce [...] ha sempre un bellissimo smalto e l'acquistata drammaticità non è andata a discapito della brillantezza e della luminosità. Ma tutto il bene che si può dire di lei non deve far ombra a una compagnia di canto di tutto rispetto. [...] Artisti tutti] che si sono ben inseriti in questo allestimento di Lamberto Puggelli con le scene di Paolo Bregni e i costumi di Luisa Spinatelli. Il teatro nel teatro voluto da Puggelli ha ben resto questa *Adriana* nostalgica. L'unica scena di cattivo gusto è quella del terzo atto dove si dà spazio alle danze. La lucida invenzione melodica e le finezze strumentali di Gavazzeni hanno portato l'*Adriana* a uno strepitoso successo con ovazioni e lanci di fiori.»⁸²

⁷⁹ Basti in questa sede ricordare almeno Jan BRUEGHEL il Giovane (attribuito a), *Il simbolo eucaristico*, olio su legno, 52 x 39 cm, s.a., Gray, Musée Baron Martin; Nicolaes van VEERENDAEL, *Vanità*, olio su legno, 34 x 46 cm, s.a., Caen, Musée des Beaux-Arts. Sul simbolismo delle violette, cfr. Alain TAPIÉ, *Le sens caché des fleurs. Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, Biro, 2000, pp. 41, 43, 148.

⁸⁰ Arturo COLAUTTI, *Adriana Lecouvreur* cit., IV, ultima, p. 104.

⁸¹ L. DU., *Gavazzeni e Mirella Freni Tredici minuti di applausi*, in «Corriere della sera», mercoledì, 31 maggio 1989, p. 22.

⁸² Gabriella MAZZOLA, *Grande l'umile ancella interpretata dalla Freni*, in «La notte», mercoledì, 31 maggio 1989, p. 23.

Più meditate le recensioni che compaiono a partire dal primo giorno del nuovo mese, che tuttavia continuano a sottolineare la straordinaria accoglienza del pubblico. E tuttavia la critica continua a interrogarsi non solo sulla validità della proposta, ma soprattutto sui momenti deboli della partitura – segnatamente il *divertissement* coreografico del terzo atto – di cui non viene colto il raffinato decorativismo, ma che invece appaiono come una retorica zeppa drammaturgica. Su queste posizioni si attesta ad esempio Duilio Courir, prima firma del «Corriere della sera», che per dovere di cronaca registra il felicissimo esito della serata, ma che accomuna alle perplessità per la partitura quelle per lo spettacolo:

«Un successo superlativo, un successo addirittura folle per intensità ed ampiezza ha accolto l'altra sera al Teatro alla Scala la prima esecuzione di *Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea diretta da Gianandrea Gavazzeni e con Mirella Freni nel personaggio della protagonista.

Alloro e non violette avvelenate si è meritata questa nostra cantante che ha fatto il miracolo di passare dalla dimensione della “gaia fioraia” pucciniana a quella della grande attrice tragica. In realtà, le prodezze vocali di questa interprete sono state accompagnate da una gioiosa reazione del pubblico che alla fine le ha decretato un delirio di applausi al quale ha associato Gianandrea Gavazzeni che ha raccolto il più vibrante successo delle sue recenti apparizioni alla Scala. Occorre registrare una situazione del genere, non certo rassegnarsi davanti a tanto giubilo per *Adriana Lecouvreur* che resta pur sempre l'espressione di un gusto che aveva una sola esigenza, quella della vocalità stabilizzata su certi valori plateali ed alla ricerca di sensazioni forti, ma che hanno completamente ripudiato la struttura dell'aria verdiana. [...]

C'è da restare sgomenti a sentir dire che questa musica avesse successo in Francia negli anni nei quali operava Claude Debussy o in Austria dove lavorava Gustav Mahler e si annunciava la seconda scuola viennese. [...]

Il libretto di *Adriana* [...] è di una idiozia disperante e di una pedante astrusità intellettuale che forse non ha molto aiutato l'invenzione fragilissima di Cilea.

Si tratta di una musicuccia che ha l'aria di risentire della cultura francese, Fauré e Massenet soprattutto, che si mostra consapevole della lezione di *Falstaff*, ma che non ha la più lontana parentela con la scrittura di Debussy. [...]

La regia realistica e sciolta di Lamberto Puggelli ha avuto forse il torto di rendere ancora più ingarbugliata una vicenda già incomprensibile. Il balletto, tanto discusso, ci è sembrato di una qualità invereconda. Alla fine, però, l'entusiasmo prolungatissimo ha fatto registrare il più grande successo della stagione.»⁸³

Diversa è la prospettiva di Angelo Foletto, che opportunamente inquadra il successo dello spettacolo nell'ambito della carriera di Mirella Freni come di Gianandrea Gavazzeni: riuniti per trovare nuove motivazioni al capolavoro di Cilea, in un dialogo fecondo con un allestimento di cui evidenziare l'eleganza e la *vis* teatrale:

«Più che condivisibili i toni travolgenti del successo che ha salutato la primattrice di *Adriana Lecouvreur* di Cilea, opera che tornava alla Scala dopo un trentennio abbondante di assenza: alluvione di fiori, e acclamazioni, hanno compreso in un abbraccio affettuoso Mirella Freni e il gagliardo Gianandrea Gavazzeni che festeggiava, dirigendo con piglio avvincente, i suoi 45 anni di presenza scaligera. [...]

Il privilegio di Cilea consiste proprio nell'inossidabile distanza da qualsiasi modello corrivo: in *Adriana Lecouvreur*, come nella negletta e più fragile drammaturgicamente *Arlesiana*, il compositore concilia il vocabolario operistico aggiornato di provenienza transalpina con un gusto per la fotografia sentimentale in presa diretta, cioè con pretese di realismo confinanti con la tenerezza emotiva e regolate dall'infallibile pudore di un uomo di civiltà musicale estranea a qualsiasi gesticolazione in esubero. L'esito mantiene coerenza teatrale assoluta e un'eleganza assidua, che spira soprattutto nelle costruzioni conservative a più voci, nelle pagine squisitamente

⁸³ Duilio COURIR, *Un delirio per Mirella «Lecouvreur»*, in «Corriere della sera», giovedì, 1 giugno 1989, p. 20.

strumentali oppure laddove la nostalgia della grande aria ottocentesca o propriamente verista stinge in forme più discorsive, affidate alla sgranatura declamatoria più che all'urlo. Non è un caso che nella galleria delle storiche Adriane non ci sia posto per le cantanti pressapochiste o protagonisticamente dozzinali. [...]

L'*Adriana Lecouvreur* aveva tutti i crismi per entusiasmare. Spicciativa e teatralissima, disposta ad affaccendarsi in scatti drammatici di formidabile concisione e efficacia narrativa eppur irrorata di quella sapienza e assiduità antica che Gavazzeni ha con Cilea e con molta letteratura operistica coeva, l'interpretazione direttoriale ha schiuso bellezze e originale flessione teatrale della partitura con gesti esecutivi risolutivi. [...]

Col respiro consentito dal boccascena meno angusto rispetto a quello di Bologna, figurava ancor più magnificamente l'allestimento monumentale di Paolo Bregni e il racconto registico intenso di Lamberto Puggelli che ha puntato a perfezionare il ritmo di recitazione dei cantanti, firmando uno spettacolo di classe visiva alta che ha contribuito non poco al trionfo complessivo ottenuto dall'opera e dalla serata.»⁸⁴

Condivide il medesimo approccio anche Paolo Gallarati, che prende le mosse dalla recente ondata di riprese dell'opera per affrontare una succinta disamina sulla temperie verista – ma anche sulle novità della lettura di Gavazzeni, della Freni e di Puggelli. Rimane la nota stonata del *divertissement* coreografico, unica menda dello spettacolo.

«Applausi, ovazioni, mazzi di fiori lanciati dal loggione in una quantità al limite del pericoloso – tanto che la Freni, sotto un vero bombardamento, ha fatto un cenno a un certo punto: basta, basta – hanno accolto l'altra sera alla Scala l'esecuzione di *Adriana Lecouvreur* diretta da Gianandrea Gavazzeni con scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli e regia di Lamberto Puggelli. Uno spettacolo degnissimo per un'esecuzione che non si scorderà tanto facilmente.

L'opera di Cilea conosce oggi una fortuna inattesa: dopo anni di oblio, almeno tre teatri italiani l'hanno presentata quest'anno in diversi allestimenti, assecondando quel rinnovato interesse per il verismo che, con una punta snobistica, va irrobustendosi di stagione in stagione, rivelando prima di tutto la vuotaggine d'un'etichetta indebitamente applicata a cose diversissime.

Che cos'ha di "verista" l'*Adriana Lecouvreur*? L'urlo, la truculenza, la volgarità degli effettacci le sono estranei. Cilea ritrae con mano leggera, molta sapienza tecnica e una scrittura costantemente elegante la vicenda della grande attrice francese, amica di Voltaire, che muore annusando un mazzetto di viole avvelenate dalla sua rivale: quindi il suo gusto è più vicino a Massenet che a Mascagni e a Leoncavallo. Proporrei allora di spostare la definizione di "verismo" sul piano della forma: oltre alla diversità dei soggetti, in tutti questi musicisti il segno melodrammatico non è più tanto il mezzo per creare sul palcoscenico una seconda realtà, definita dalla musica, quanto esso stesso un mezzo di comunicazione "veristicamente" teatrale come le luci, i costumi, i gesti, le parole. Ecco perché si dice che queste opere "funzionano" anche quando sono brutte e l'autore non ha molto da dire: sprigionano dalle loro strutture tutta quell'efficienza drammaturgica, il pubblico resta avvinghiato, come da irresistibili tentacoli. [...]

Al senso della fluidità e di reale efficienza teatrale sprigionato dall'esecuzione ha contribuito la garbata e misurata regia di Lamberto Puggelli cui le scene un po' pesanti nei loro elementi fissi, e già viste al Comunale di Bologna, non hanno impedito effetti di scioltezza e di intelligente sintonia con la lettera e lo spirito della partitura.

Unico punto debole la coreografia di Raul Farolfi⁸⁵ che accentuando, forse volutamente, nel terzo atto, il tremendo *kitsch* della pantomima arcadica, con uomini nudi e ragazze vestite, ne ha reso ancor più appiccicosa l'indubbia caduta di gusto. Ma la bontà dell'esecuzione ha travolto tutto, approdando alla fine al menzionato trionfo.»⁸⁶

Titolo garbatamente *vintage*, *Adriana Lecouvreur*, e dunque particolarmente indicato per il pubblico di melomani scaligeri? Il dubbio assale Lorenzo Arruga, che

⁸⁴ Angelo FOLETTO, *La Scala ha festeggiato Adriana Lecouvreur. Un grande entusiasmo per Mirella Freni*, in «la Repubblica», giovedì, 1 giugno 1989, p. 25.

⁸⁵ In realtà è il direttore degli allestimenti scenici: la coreografia è firmata da Mario Pistoni.

⁸⁶ Paolo GALLARATI, «*Adriana*» *travolta dai fiori*, in «La Stampa», giovedì, 1 giugno 1989, p. 21.

tuttavia lungamente si sofferma sull'eccellenza della compagine comprimariale, qui impegnata a sbalzare cammei finemente tratteggiati, su cui spicca il portentoso ritratto della Principessa di Bouillon di Fiorenza Cossotto, particolarmente versata nel repertorio verdiano e *fin de siècle*:

«Come gridavano, alla Scala, “Bravo, evviva, ancora, bravissimo”: ho temuto che lasciassero il teatro ed andassero a fare per le strade uno di quei cortei che son di moda in questi giorni nella nostra città per le vittorie delle squadre gloriose. Che serata all'antica: nel modo di manifestare gli entusiasmi, nello spettacolo, nell'opera. [...] E così, sull'onda della garbatezza aristocratica, abbiamo ascoltato e visto uno spettacolo elegante, per certi versi, e pieno di sentimenti ingenui e delicati; sull'onda invece della nostalgia verso un teatro pieno di evidenze tumultuose, abbiamo udito un pubblico acclamare, e abbiám sentito un'atmosfera da vecchio teatro che ha voglia di celebrare i suoi vecchi valori.

E non è poi vero del tutto ancora, tutto questo: perché sul podio c'era Gianandrea Gavazzeni, che all'immedesimazione nel clima acceso del teatro verista unisce anche un gusto musicale sorvegliatissimo e in più il filtro di una prospettiva netta, che colloca l'opera in una sorta di sogno lontano vissuto con attenzione acuta e vigile; e la protagonista, Mirella Freni, anche se ha maturato una voce di pienezza, integrità, importanza, bellezza pari a quelle mitiche del passato, ha di suo e di moderno una sorta di allergia per il divismo grandioso, per l'eloquenza inutile, e si presenta spiccia, fragrante, non concedendo nulla a quello che non sia il suo modo di vivere direttamente il personaggio. [...]

Così, abbiamo potuto ascoltare personaggi tratteggiati dal fuoriclasse dei caratteristi tenorili moderni, Ernesto Gavazzi, da una artista sempre riconoscibile nella sua grazia un po' aggressiva come Patrizia Dordi, e quel mezzosoprano di voce notevolissima e di presenza assai promettente, che debuttava alla Scala, che è Sara Mingardo. Ed accanto, nelle parti principali, il tenore Dvorsky, appassionato e dalla voce molto bella, purtroppo in condizioni fisiche precarie (annunciate dall'altoparlante prima della recita) e dunque non nella sua più limpida continuità; Alessandro Cassis, un po' troppo baritono, e un po' dicitore, ma comunque baritono di grande sicurezza e bel colore di voce; Ivo Vinco, che è un artista che si rivede sempre con simpatia. E poi, ma prima degli altri, Fiorenza Cossotto. Questo mezzosoprano ha una carriera straordinaria di cui le siamo grati; adesso, dovrebbe avere più fiducia in se stessa, e impegnarsi in quelle doti di recitazione e di approccio col personaggio, che la voce, ancora penetrante ed emozionante, le garantirebbero, ed essere invece un po' meno preoccupata di tuonare in proskenio, come ha fatto nella sua famosa aria, che avrebbe potuto invece essere trepidante, umoresca, colorita... presenza ancora importantissima quella di Fiorenza Cossotto, può ricevere da lei stessa, e solo da lei stessa, ora, il suo timbro di verità.

Dello spettacolo abbiamo già parlato l'anno scorso abbastanza a lungo: per certi versi è migliorato, anche se le luci erano più a posto a Bologna; si tratta di una vocazione, firmata dal regista Lamberto Puggelli, con le scene di Paolo Bregni e i costumi di Luisa Spinatelli, tutti pregevoli, dove il materiale d'epoca settecentesca è vissuto in qualche modo a incastro, cioè con una parte del palcoscenico specchiante e trasparente, che trasforma in qualche modo gli ambienti dell'azione negli ambienti del teatro che si immagina rappresentato, e viceversa, con qualche eccesso di tendaggi in movimento, e a beneficio soprattutto dei singoli momenti. C'è anche il corpo di ballo, impegnato in una rievocazione, fra ironia e fedeltà, del gusto settecentesco francese, da gran festa; e la festa riesce un po' approssimativa, perché ci vorrebbe un lungo periodo tranquillo di prove e una gran voglia di divertirsi, cosa che il ballo sta cercando in questi giorni di ritrovare, e che appartiene dunque poco al ostro presente e speriamo moltissimo al futuro.»⁸⁷

Più sintetica la valutazione di Domizia Carafoli, che ripercorre la fulgida carriera scaligera di Mirella Freni per soffermarsi infine sulla parte visiva dello spettacolo:

«Le scene create da Paolo Bregni per la regia di Lamberto Puggelli, sontuose e complesse con il gioco di specchi che all'improvviso divenivano trasparenti lasciando scorgere ora il palcoscenico della Comédie ora i giardini del Villino Bouillon, erano assai belle, storicamente precise eppure

⁸⁷ Lorenzo ARRUGA, *Una serata all'antica*, in «Il Giorno», giovedì, 1 giugno 1989, p. 19.

allusive e sognanti, come pure gli splendidi costumi di Luisa Spinatelli. Quasi adeguandosi all'interpretazione "intimista" che Mirella Freni ha dato al personaggio di Adriana ("Ho voluto rendere la donna più che l'attrice"), la sapiente regia di Puggelli ha creato un'atmosfera di presaga malinconia intorno alla figura dell'artista – «il fragile strumento» – sacrificata agli intrighi dei potenti.»⁸⁸

Sull'organo del Partito Comunista, che colloca la recensione in fondo alla pagina dedicata alla cultura e agli spettacoli, Rubens Tedeschi si preoccupa delle ragioni e delle reazioni dei loggionisti, invece, proponendo un divertente gioco di parole tra i sostenitori di Fiorenza Cossotto (i «cossottiani»), da non confondere con i sostenitori di un *leader* politico (i «cossuttiani»). La battaglia tra primedonne accende gli animi degli appassionati e scatena il (meritato) trionfo:

«È stata una vittoria senza battaglia. È vero che, nei corridoi, si annunciava l'arrivo di un gruppetto di fanatici romani decisi, per amore di una loro beniamina, a beccare Mirella Freni, colpevole di aver indossato i panni di Adriana. Se c'erano, sono stati zittiti ben presto dalle falangi, ben più folte e agguerrite, dei patiti della stessa Freni e di Fiorenza Cossotto, decisi a portare in trionfo le voci del cuore.

L'impresa si è realizzata senza eccessivi sforzi, anche se lo spreco di energia, necessaria alle ondate di applausi e al vocio esaltato, non è stato da poco. Ma, come si suol dire, ha sfondato una porta aperta perché le divine, impegnate a superarsi nel vibrante duello canoro imposto dal Cilea, hanno stravinto per conto loro. [...]

Non dimentichiamo le scene fastose e funzionali di Paolo Bregni, le belle vesti di Luisa Spinatelli e la regia di Lamberto Puggelli, già apprezzata a Bologna. Del corpo di ballo e della coreografia di Pistoni, meglio scordarsi.»⁸⁹

Altrettanto prodigo di elogi è Francesco Maria Colombo, sulle colonne di «Avvenire», quando sottolinea i pregi della concertazione di Gavazzeni e, unitamente all'intero cast, anche il lavoro condotto da Puggelli e dai suoi collaboratori:

«Soprattutto la prova di Gavazzeni è parsa il centro ispiratore di tutto lo spettacolo, e la ragione della sua continuità. Coniugare il ritmo frammentato degli episodi con l'unità tematica e d'atmosfera di quest'opera non dev'essere facile. Gavazzeni ha disteso tutta l'*Adriana* in un unico respiro orchestrale dotato di una morbidezza, di una luminosità diffusa e indugiante, di un sensibile languore, tali da cogliere di ogni scena il tratto caratterizzante, e da sottendere alla multiformità il senso del dramma come ragione unificante. Bisognerebbe dire di mille stimoli drammatici e poetici individuati dall'anziano direttore: dall'agilità con cui le scene di conversazione si animano fino all'empito drammatico per nulla trattenuto, ed anzi sfogato in un'insorgenza passionale tremenda e definitiva, al termine del terzo atto. Soprattutto nelle parti legate ad Adriana (la meravigliosa sortita con il celebre arioso nel primo atto, tutto il congedo del quarto, gl'incontri d'amore minati dalla sventura) la frase straordinariamente fusa e cantante, lo stendersi dei periodi dall'impercettibilità crepuscolare di certi attacchi alla punta degli archi fino all'apice passionale, la ricerca del preziosismo armonico che in Cilea è esemplare, toccavano il cuore di questo linguaggio musicale così elegante e dalla bellezza un po' sfatta e decadente. Non negarsi all'aspetto voluttuoso delle suggestioni timbriche e armoniche di Cilea, coniugandolo con la sintesi teatrale e con una tensione mai smentita, è parsa la scelta di un Gavazzeni davvero ispirato, straordinario. Tutta la parte terminale del secondo atto, dall'Intermezzo che da solo tutto dice del mal di vivere del primo Novecento, fino all'incontro drammatico delle due donne, ha conosciuto con Gavazzeni una resa priva di confronti per la molle ed espansiva sensualità dell'atmosfera notturna, per la pregnanza di ogni inciso tematico nel serrato dialogo, infine per la potenza trascinate della chiusa. [...]

La regia di Lamberto Puggelli (scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli) ha cercato un rapporto fra l'ambientazione settecentesca e la sua rivisitazione liberty, con immagini fantasiose e

⁸⁸ Domizia CARAFOLI, *Sì, Mirella Lecouvreur*, in «Il Giornale», giovedì, 1 giugno 1989, p. 34.

⁸⁹ Rubens TEDESCHI, *La facile vittoria di Adriana*, in «l'Unità», giovedì, 1 giugno 1989, p. 19.

suntuose, talvolta suggestive, ma senza la finezza che si sarebbe attesa, e che le pareti di plastica riflettenti compromettevano parecchio.

Successo, come s'è anticipato, grandissimo. Grida di "bravi", richieste di bis, lanci di fiori: come da tempo non si usava alla Scala. Soprattutto la Freni e Gavazzeni hanno conosciuto un'accoglienza colma di entusiasmo.»⁹⁰

La produzione ha una significativa coda, durante l'autunno, in occasione della *tournee* della Scala al Teatro Bol'shoj di Mosca, con debutto il 26 ottobre. Ne riferisce sul «Corriere della sera» Alessandro Cannavò, che ancora una volta sottolinea il tripudio del pubblico moscovita di fronte alla sfida tra le due primedonne:

«Le due leonesse dell'ugola stanno, sul proscenio del Bolscioi. Ricevono urla e applausi che sanno di venerazione. Rispondono mandando baci e facendo inchini. *Adriana Lecouvreur*, nella collaudata regia di Puggelli, è appena terminata. A un quarto di secolo dalla loro prima apparizione in questo teatro, Mirella Freni e Fiorenza Cossotto sanno di aver vinto una sfida contro il tempo che a queste latitudini le ha già consegnate al mito.»⁹¹

Per entrambe, ma anche per Gavazzeni, si tratta infatti di un felice ritorno nel tempio della musica russa, poiché tutti avevano partecipato alla storica *tournee* scaligera del 1964: e se il mezzosoprano ricorda con piacere il ritorno in albergo, al termine di una recita del *Barbiere di Siviglia*, in una macchina «sommersa dai rami di lillà», per il direttore e il soprano, che erano stati impegnati in *Turandot*, è l'occasione per ricordare che, «nella loggia a sinistra, sul proscenio, sedeva Kruscev», pronto a considerare questo scambio culturale come «un fatto politico, il segno momentaneo del disgelo [...] tra Est e Ovest.»⁹²

Nella primavera del 1991, la prima ripresa scaligera della produzione di Lamberto Puggelli si conferma come un *must* della programmazione milanese:

«Il pubblico, che porta in cuore la nostalgia dei bei tempi che furono, è stato particolarmente caloroso nei confronti del direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni e del soprano Mirella Freni, i due eroi della serata. Per il maestro bergamasco e la generosa cantante modenese si può davvero parlare di trionfo.

La prova di Gavazzeni è stata ancora una volta smagliante per intelligenza e finezza. Egli ha saputo esaltare tutta l'eleganza della partitura, cogliendovi trasparenze di gusto settecentesco, rifacendo belli i colori, armoniosamente conciliando l'esigenza di una pulizia stilistica sentita dal compositore calabrese con l'ordinaria veemenza del canto. [...]

Accolta da una vera ovazione dopo l'«umile ancella», la Freni ha ricevuto consensi crescenti, è stata inondata di fiori e si è confermata come una delle poche prime donne ancora in circolazione. Nel finale, dopo avere ricevuto i fiori avvelenati, ha dato prova di un senso drammatico travolgente. [...] Nell'elegante allestimento di Bregni, nei costumi graziosi della Spinatelli, nella regia ironica ma forse un po' frivola di Puggelli, l'opera si è ripresentata ancora fresca e agile, ben cantata e spesso abilmente mossa, malgrado una certa macchinosità nelle scene che ha provocato troppo lunghi intervalli. Superflue, purtroppo, erano le danze mitologiche regolate da Robert De Warren, a posto il coro di Bertola, molte uscite alla ribalta fra applausi insistenti e convinti.»⁹³

Più meditata, la nota critica di Lorenzo Arruga si sofferma sul significato della prima ripresa di questo spettacolo: su quanto sia maturata l'interpretazione di Gavazzeni e Freni, favorita da uno spettacolo di classica compostezza ed eleganza: tanto da dare un senso a uno spettacolo certo applauditissimo, ma che ritorna non soltanto come omaggio all'opera, teatro delle meraviglie gradito agli spettatori del tempo che fu, ma macchina ironica e leggera, costruita con rigore e fantasia, ingegno e sentimento.

⁹⁰ Francesco Maria COLOMBO, *Adriana delle meraviglie*, in «Avvenire», giovedì, 1 giugno 1989, p. 15.

⁹¹ Alessandro CANNVÒ, *Leonesse dell'opera a Mosca*, in «Corriere della sera», sabato, 28 ottobre 1989, p. 25.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Mario PASI, *Alla Scala «Lecouvreur» senza età Gavazzeni e la Freni, nuovo trionfo*, in «Corriere della sera», sabato, 6 aprile 1991, p. 27.

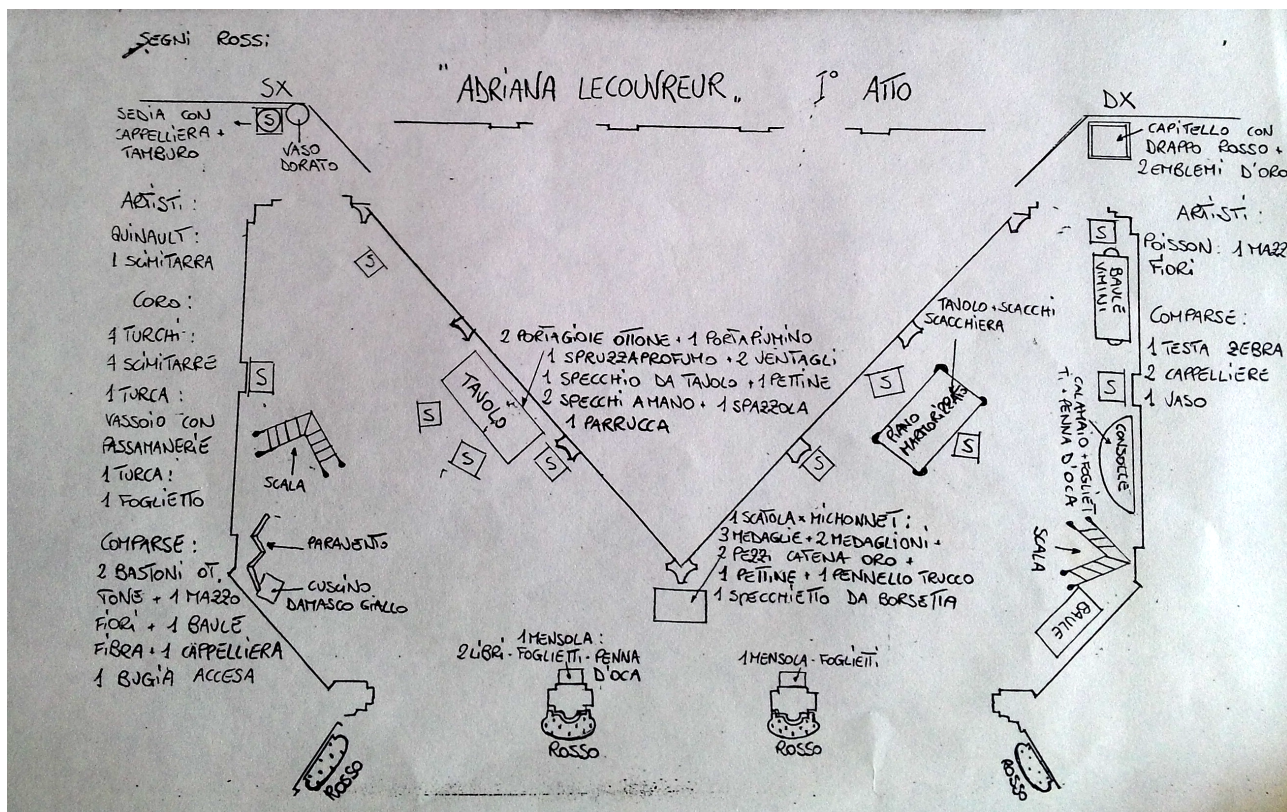
«È tornata *Adriana Lecouvreur* alla Scala. Evviva. Ma chi l'ha chiamata? L'avevamo già vista e ascoltata due anni fa, avevamo già mostrato affetto e meraviglia, per la direzione geniale di Gianandrea Gavazzeni, per la compagnia di canto con la freschezza inimitabile e perenne di Mirella Freni; e c'eravamo incuriositi per lo spettacolo gradevole e mordente di Lamberto Puggelli. Adesso ritroviamo tutti, un paio d'anni dopo, tutti ancora in buone condizioni, tutti ancora molto comunicativi, in uno spettacolo ripreparato con molta cura. Ma che cosa c'è di nuovo? [...] anche di *Adriana Lecouvreur* cerchiamo non tanto la cara, bella atmosfera del tempo che fu, quanto, se per caso vi siano, certi valori assoluti.

Nella recita di ieri sera, qualcuno di questi valori c'era. Primo di tutti, il fraseggio verista, voglio dire il fraseggio di quell'opera. Con la ripresa dei temi, rivelati imprudentemente dalle arie con qualche troppo facile sentimentalismo immotivato, ma poi rivissute dall'orchestra con una specie di interiorizzazione progressiva; e con le baruffe da commedia, là dove in un'opera romantica ci sarebbe stato il confronto teso del duetto e del terzetto a forme chiuse, o il volo del concertato. Perché questa grande invenzione formale potesse venire alimentata e rivelata, occorreva però un direttore come Gavazzeni: e dicendo "un direttore come" non parliamo di lui, che non è una categoria, ma una persona, che possiede il segreto della rievocazione in prima persona di quel mondo in modo tale che sembri totalmente oggettivo e storico e fatale, e invece ci racconta la storia di quell'invenzione come, nata un tempo, risuona oggi tra noi. Ci siamo sorpresi a provare qualche brivido per certi indugi, certi allargamenti, certe frasi incalzate, certe melodie che vengono da lontano e prendono in orchestra la loro palpabilità.

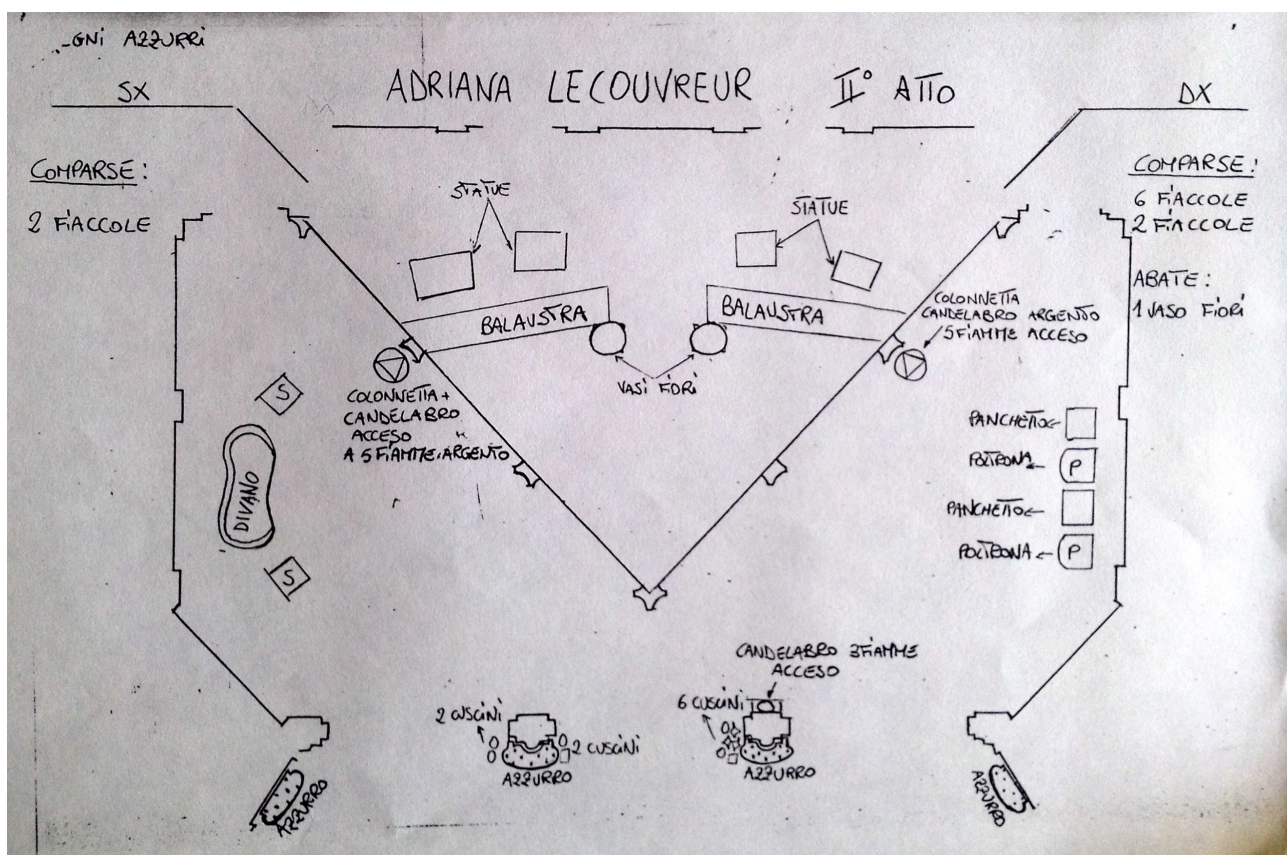
Un altro valore assoluto era però l'interpretazione di Mirella Freni. Non credo sia il suo personaggio più congeniale, né si può pensare che Cilea, l'autore signorile e accurato di quest'opera, pensasse a una cantante come lei. Ma la sapienza di palcoscenico e musicale le permette di dare una specie di ironia su quel mondo e sulle cose stesse che dice, con un pudore pieno di talento. «Io son l'umile ancella» può non essere più accettabile, detto con retorica, ma detto con tanta affettuosa reticenza diventa una specie di commozione segreta. Ma tutta la parte è vissuta con un insieme di raccoglimento, slancio e leggerezza. [...]

Nello spettacolo con le scene per successive dissolvenze di Paolo Bregni, una specie di collage fra memoria e invenzione, e con i costumi di Luisa Spinatelli, in perfetta fusione fra storia, fantasia e misura dei personaggi, la qualità di una recita alla Scala si è imposta. Così hanno pensato i signori del pubblico, [...] e con coloro che alla Scala vogliono affondare in una bella serata di musica e di teatro. Per cui, successo senza ostacoli.»⁹⁴

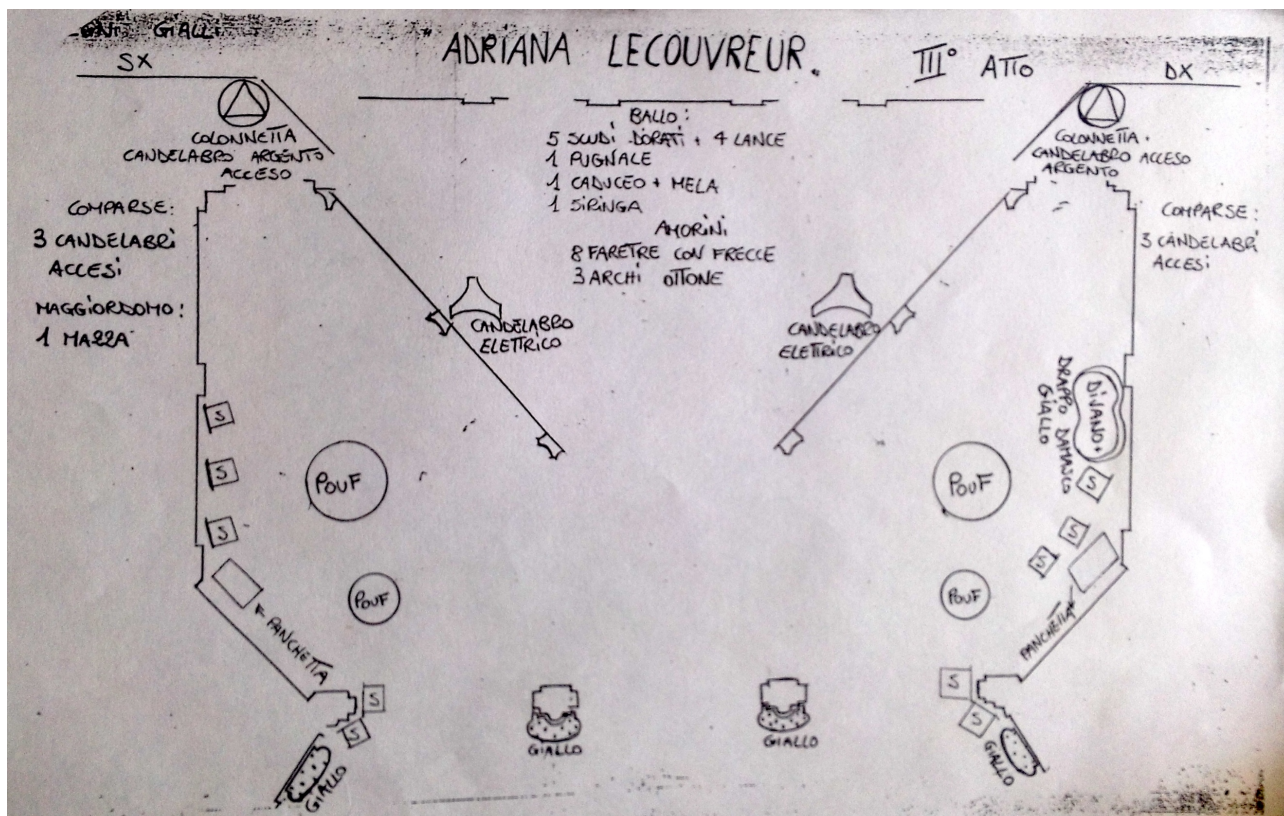
⁹⁴ Lorenzo ARRUGA, *Le virtù di Adriana*, in «Il Giorno», sabato, 6 aprile 1991, p. 35.



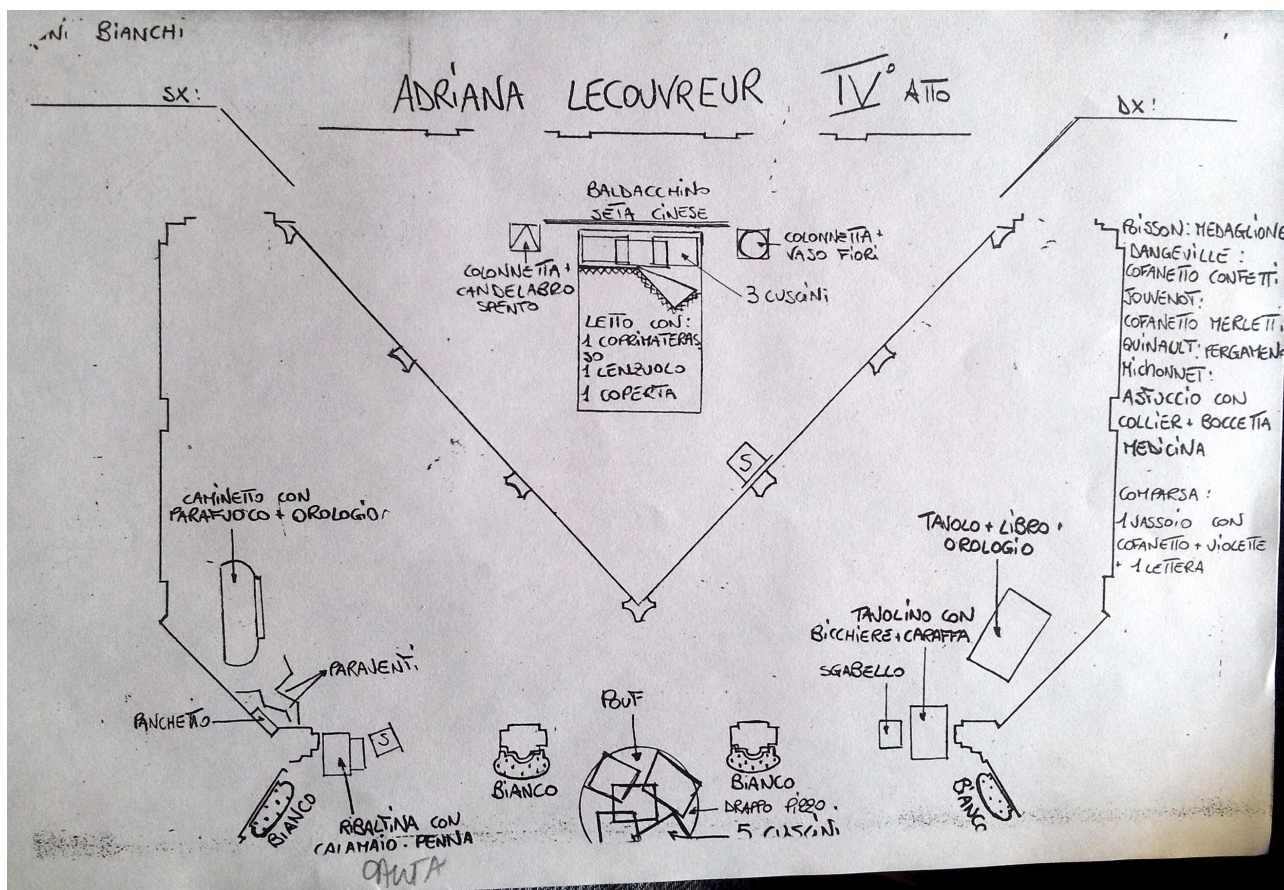
15. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, piantazione scenica per il I atto, 1988.



16. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, piantazione scenica per il II atto, 1988.



17. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, piantazione scenica per il III atto, 1988.



18. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, piantazione scenica per il IV atto, 1988.



19. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, modello per il I atto, scena VIII, 1988.



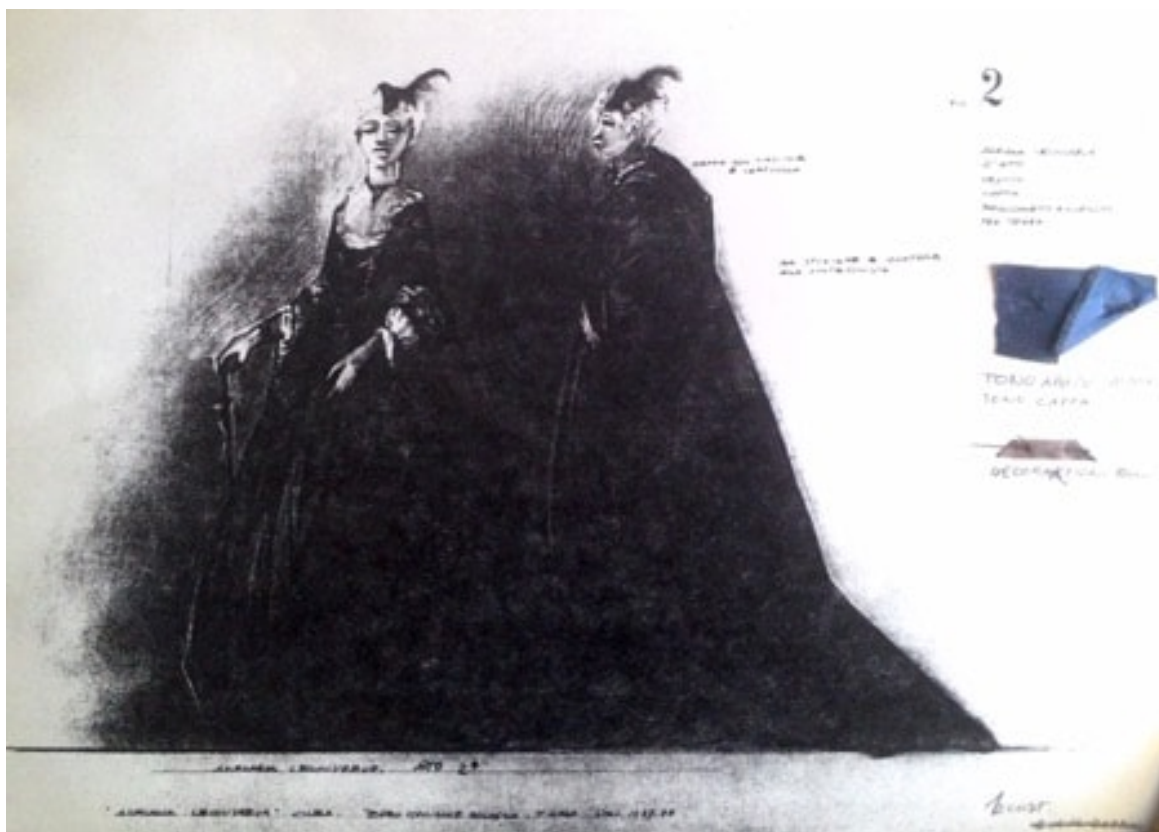
20. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, modello per il II atto, scena II, 1988.



21. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, modello per il III atto, scena I, 1988.



22. Paolo BREGNI, *Adriana Lecouvreur*, modello per il IV atto, scena I, 1988.



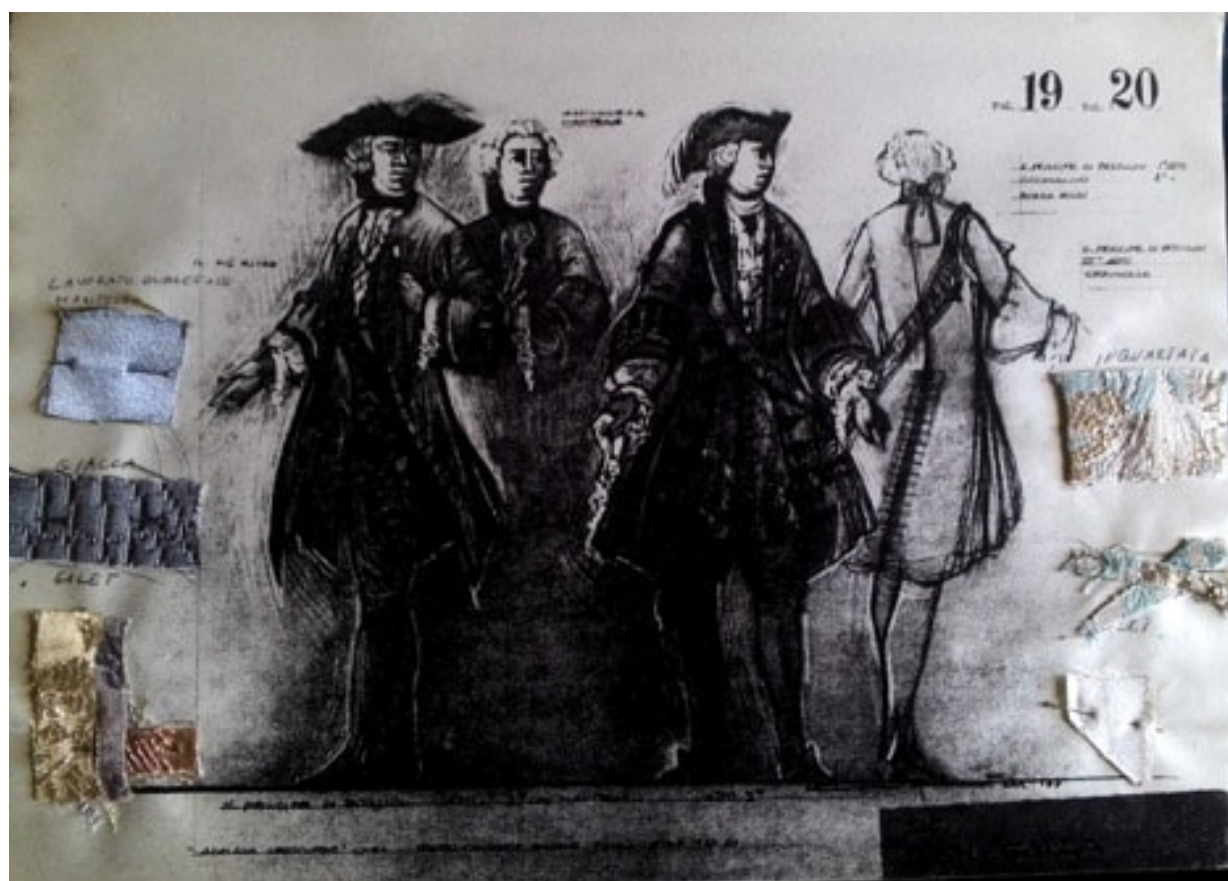
23. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per Adriana Lecouvreur, II atto, 1988.



24. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per Adriana Lecouvreur, IV atto, 1988.



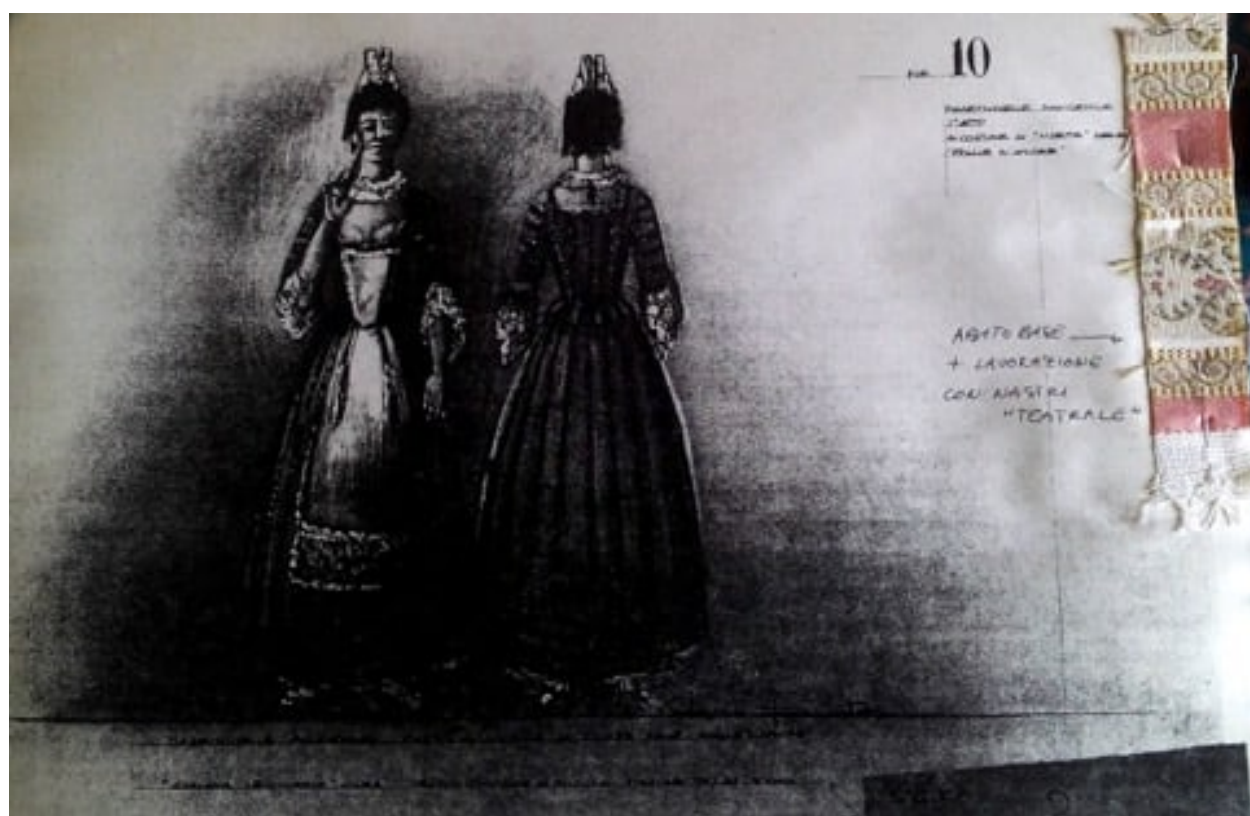
25. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per Michonnet, III atto, 1988.



26. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per il Principe di Bouillon, 1988.



27. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per Mademoiselle Jouvenot, 1988.



28. Luisa SPINATELLI, *Adriana Lecouvreur*, figurino per Mademoiselle Dangeville, 1988.



29. Francesco CILEA, *Adriana Lecouvreur*, Mirella Freni (Adriana Lecouvreur), atto I, Milano, Teatro alla Scala, 1989.



30. Francesco CILEA, *Adriana Lecouvreur*, Mirella Freni (Adriana Lecouvreur), atto II, Milano, Teatro alla Scala, 1989.



31. Francesco CILEA, *Adriana Lecouvreur*,
Mirella Freni (Adriana Lecouvreur) e Alessandro Cassis (Michonnet),
atto III, Milano, Teatro alla Scala, 1989.



32. Francesco CILEA, *Adriana Lecouvreur*,
Mirella Freni (Adriana Lecouvreur) e Peter Dvorský (Maurizio di Sassonia), atto IV,
Milano, Teatro alla Scala, 1989.

III

As Time Goes By: nei salotti di Fedora

«...figure sognanti in perplessità,
il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto...»
Guido GOZZANO, *L'amica di nonna Speranza*, 1911.

Per chi, al principio degli anni Novanta del secolo scorso, si fosse avventurato a prendere in considerazione un titolo d'antiquariato come *Fedora* di Umberto Giordano, esisteva una sola difesa d'ufficio – che, più che tale, era un avvertimento, un monito, una sollecitazione:

«Non se ne esce. È una condizione che non offre possibilità ad alcun movimento dove l'intelligenza critica abbia la parte necessaria. La situazione rimane bloccata. Al fondo c'è sempre una insufficienza culturale, tradotta sulla insufficienza di strumenti critici adeguati. [...] A mancare è sempre il metro storicistico: cioè saper leggere Giordano diversamente da Berg.»⁹⁵

A sollevare questo problema storiografico – a Giordano si era ben lontani dal riservare l'attenzione analitica di altri compositori coevi – era, nel lontano 1968, Gianandrea Gavazzeni, fine studioso dell'opera italiana di primo Novecento, prima ancora che bacchetta tra le più celebrate del panorama lirico del Dopoguerra: sarebbe diventato, un quarto di secolo più tardi, l'alfiere della riscoperta di Giordano e, segnatamente, di *Fedora*: al fianco di Mirella Freni e di Lamberto Puggelli, che nel 1968 ne firmava una prima produzione, al Gran Teatro La Fenice di Venezia, con due rappresentanti della tradizione lirica italiana che in qualche modo si ricollegava direttamente al musicista, il direttore d'orchestra Francesco Molinari Pradelli e il soprano Marcella Pobbe.

La *Fedora* che va in scena al Teatro alla Scala di Milano il 22 aprile del 1993, una sorta di *sequel* del trionfo di *Adriana Lecouvreur*, è uno spettacolo storico per almeno un paio di ragioni: da un lato perché riabilita definitivamente il titolo sulle scene liriche internazionali, sancendo un processo di rinnovato interesse storico-critico nei confronti della produzione italiana *fin-de-siècle*; e dall'altro perché costituisce il maggior successo dell'intera carriera di Lamberto Puggelli, destinato a essere esportato a Londra come a Chicago e a Washington, per tacere delle innumerevoli riprese sul territorio nazionale. Pure, quando il regista e il direttore cominciano a occuparsi dell'opera, il quadro di riferimento era per lo meno scarno, se non addirittura deprimente.

Parte da lontano, allora, Puggelli, e per prima cosa attinge dagli Archivi del Teatro alla Scala. Riparte dal 1948, allora, dalla produzione con cui era stato festeggiato il cinquantenario dell'opera: Victor de Sabata dirigeva un cast composto da Maria Caniglia, Giacinto Prandelli ed Enzo Mascherini, mentre Carlo Piccinato firmava la regia su scene e costumi di Camillo Parravicini. Poi riesce a procurarsi bozzetti e figurini dell'ultima produzione dell'opera, che risaliva al 1956: ne aveva firmato la regia Tat'jana Pavlova, attrice e regista russa emigrata dopo la Rivoluzione, che dal 1924 si era stabilita a Milano. Lo spettacolo, su scene e costumi di Nicola Benois, aveva per protagonisti Maria Callas, Franco Corelli e Anselmo Colzani, sul podio, ancora una volta e sempre, Gianandrea Gavazzeni. E, soprattutto, medita sulla rassegna stampa dei due spettacoli, che mostra come, nel volgere di pochi anni, stava già cominciando a mutare la fruizione del capolavoro di Giordano. Se nel 1948, infatti, la presenza di Giordano aveva calamitato le attenzioni («Al maestro Giordano il pubblico della Scala ha manifestato tutto il suo affezionato entusiasmo. Se lo è applaudito con una cordialità così calda e così spontanea che a dirla è cosa veramente dura. Lanci di fiori, decine di chiamate all'autore e agli interpreti.»⁹⁶),

⁹⁵ Gianandrea GAVAZZENI, *La possibilità di un discorso critico su Giordano*, in *Umberto Giordano*, a cura di Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1968: pp. 1-15: 3.

⁹⁶ R. G., *I cinquant'anni di "Fedora"*, in «Giornale degli spettacoli», giovedì, 8 gennaio 1948.

forse al di là dei meriti intrinseci dell'opera e dello spettacolo («E si sa come vanno gli entusiasmi: aperte le valvole di sicurezza esso straripa e tutto permea elettrizzando l'ambiente e portandolo oltre i limite della ragion d'esso.»⁹⁷), già otto anni più tardi cominciavano a emergere le prime perplessità riguardo a una scrittura che piace a «un pubblico sensibile alle fugaci strette drammatiche, e più alle melodiose espansività liriche dell'accessibile ed orecchiabile partitura»⁹⁸. Tutto questo, tuttavia, in un contesto estremamente complesso da raccontare sul piano visivo, e in cui la Pavlova dimostra grandi capacità nel sottolineare quell'aspetto corale, che è cifra costitutiva dell'opera:

«Accanto ai personaggi maggiori, tre in tutto, c'è uno *staff* che non ha funzioni di riempitivo ma crea davvero un'atmosfera. [...] Occidentalismo (russo) e un tardivo naturalismo spiritualizzato sono i poli tra i quali si muovono i personaggi intuiti dalla Pavlova. Si va dal miglior Turgheniev fin quasi a Giorgio Ohnet. Ricorderemo a lungo il cocchiere Cirillo, il medico Borov, il cameriere Désiré, il *groom* Dimitri ed anche il piccolo savoiardo dalla vocetta pungente. E ancor di più il vecchio maggiordomo che sparcchia portaceneri e stoviglie quando la scena resta vuota, dopo l'esibizione del pianista Lazinski. Ammirevole nelle scene d'insieme del primo quadro, la Pavlova non lo è da meno quando la trama domanda raccoglimento e stilizzazione. La scena dell'altalena par tolta di peso da un possibile secondo atto della *Traviata* e alcuni *coins de table* in cui si raccolgono solo due o tre figure sono degni della miglior pittura del tardo Ottocento, quella che precede o ignora l'impressionismo: Fantin Latour ed altri. In conclusione la signora Pavlova ha immerso questa opera verista in quel clima neoromantico che è effettivamente il suo e che trova riscontro anche nelle migliori pagine del Giordano.

Anche le scene e i costumi di Nicola Benois si mantengono su questa linea. Una scenografia espressionistica non sarebbe andata d'accordo né con la musica né con la regia. Scene robustamente costruite, tanto nel decoro bizantineggiante del primo atto che nell'ambiente post-napoleonico del secondo; e appena più smorzate le tinte nel rustico del terzo. Ricchi, come dovevano essere, i costumi.»⁹⁹

Nella sua lunga, impegnativa recensione, fatta di apprezzamenti a un viscontismo estremizzato e di più articolati rimandi alla stagione romantica della letteratura russa come al sentimentalismo di quella francese, Montale coglie una delle difficoltà precipue di *Fedora*: ricercarne la cifra interpretativa, oltre il facile approdo a un Verismo che, di fatto, ne segna anche il limite più cospicuo. Sicché dopo la produzione scaligera, comunque galvanizzata dalla presenza di due protagonisti d'eccezione, sembra di assistere a un autentico, irrefrenabile *déluge*, perché a ogni ripresa di *Fedora* puntualmente se ne evidenziano rischi, limiti, perplessità. Già per i settant'anni dell'opera, allora, la torta dei festeggiamenti sembra inacidita: in occasione della ripresa al Teatro dell'Opera di Roma, con una distribuzione che comunque schiera artisti del calibro di Antonietta Stella e Mario Del Monaco, il critico non lesina un giudizio «assolutamente detestabile» nei confronti di un titolo verso il quale è ormai latita ogni tipo di interesse culturale, salvo i facili entusiasmi di una parte del pubblico che si abbandona ad applausi «lunghi come uno sproposito». Cocente è la delusione, incolmabile la distanza che – siamo nel 1968 – si frappone rispetto a un sistema di valori messo in discussione e respinto senza appello:

«ascoltandola così alla buona, “Fedora” ci va subito per traverso, come un osso indigeribile, con le sue melodie approssimative, gli empiti di falsa passione che si rotolano a comando come flutti gemebondi. Legata ad un mondo borghese che trovava estremamente romanzesco l'ambiente dell'alta società russa, dove gli odii e gli amori venivano serviti caldi come Mongibelli, “Fedora”

⁹⁷ R. M., *Trionfale prima di “Fedora”*, ritaglio da periodico non indentificato, giovedì, 8 gennaio 1948.

⁹⁸ E. M. [Eugenio MONTALE], *“Fedora” di Giordano concertata e diretta da G. Gavazzeni*, in «Corriere della Sera», lunedì, 21 maggio 1956.

⁹⁹ *Ibidem*.

appartiene ad un gusto così provinciale che riesce soffocante ancora oggi, tra tante smanie di antiquariato, di tenerezze snobistiche per il passato.»¹⁰⁰

Non ci si stupirà, a questo punto, se *Fedora* progressivamente scompare dalle scene nazionali, e vi fa ritorno ogni decennio circa, quasi si tratti di un dovere d'ufficio da assolvere con le dovute remore. Nel febbraio del 1976 fa il punto sulla situazione Domenico Danzuso, all'indomani di una pur applaudita ripresa catanese dell'opera, in un passaggio che viene sottolineato con particolare attenzione da Puggelli stesso:

«Detto ciò però occorre aggiungere che al di là del fatto strettamente musicale l'elemento veristico si pone come momento determinante della rappresentazione dell'opera. Intendiamo riferirci ai problemi della messinscena e a quelli più strettamente connessi con la resa dei personaggi. Con tutta evidenza infatti la questione interpretativa esplode quando, come nel caso che interessa, si crea l'esigenza di una credibilità scenica che va oltre la convenzione melodrammatica per acquistare aspetti di un certo realismo. Da ciò la necessità della presenza in scena di cantanti-attori che abbiano idee chiare sui canoni interpretativi del teatro musicale e sulle grandi differenze che corrono tra i modi d'essere per esempio d'un Verdi e l'interpretazione di uno spartito della "Giovane scuola". Non dimentichiamo infatti che la maggior parte delle opere di questi ultimi musicisti derivano da testi teatrali acclamati nel loro tempo anche (e talvolta esclusivamente) per le magistrali interpretazioni di artisti famosi.»¹⁰¹

Dieci anni più tardi *Fedora* comincia a riservare alcune sorprese. C'è chi, in occasione di una nuova produzione al Teatro Filarmonico di Verona, comincia a sostenere la necessità di «rifare i conti con quello scheletro nell'armadio che è il Verismo musicale» e si accorge che «alcune di quelle creature d'una stagione brevissima mostrano di saper assolvere egregiamente il compito loro: reggere una serata in palcoscenico.»¹⁰² E chi, ancora, si dichiara apertamente in favore di un'operazione che, portata al successo da una protagonista abitata dal ruolo, Bruna Baglioni, permette di ritrovare una partitura foriera di interessanti spunti di riflessione:

«Opera plumbea, fatalistica, con un solo protagonista reale che fa stingere il resto: opera che si affaccia quasi al nuovo secolo (data di nascita 1898) ma non intende farlo sapere. Sulla base di una strumentazione di istintiva originalità e apparente trasparenza, che sfrutta con mentalità anti-wagneriana il procedimento wagneriano dei motivi conduttori, profetizzando la monetizzazione espressiva degli autori di colonne sonore cinematografiche, Giordano slancia una partitura carica di temperamento teatrale e spudoratamente disposta a passare dal salotto al proscenio, dai ninoli musicali alle rievocate tragedie classiche.»¹⁰³

La guerra per la riabilitazione di *Fedora*, tuttavia, è tutt'altro che vinta: perché nella medesima occasione non mancano firme illustri, pronte a scendere in campo – in maniera più o meno marcata – per discutere animatamente questa scelta. Tra i meno accesi figura Rubens Tedeschi, che se da un lato elogia l'operazione straniante della regia di Cobelli, dall'altra è costretto a notare la tendenza al grido, da sempre associata all'estetica verista:

«I nostri nonni e i nostri padri ci credevano e ne andavano pazzi. Ai giorni nostri è più difficile crederci: le furberie di Sardou – i colpi di scena, i salti dall'uno all'altro estremo passionale – si rivelano trucchi cuciti col filo bianco. Effetti da romanzo giallo, appunto, enfatizzati dalla retorica musicale del verismo. L'allestimento di Cobelli-Balò, ricco di intelligenza e di finezza, non tenta

¹⁰⁰ Piero DALLAMANO, *Tramonto di Fedora*, in «Paese sera», domenica, 25 febbraio 1968.

¹⁰¹ Domenico DANZUSO, «*Fedora* ritrova l'incanto nella voce degli interpreti», in «La Sicilia», sabato, 7 febbraio 1968.

¹⁰² Maurizio PAPINI, *Fedora, un ritorno a sorpresa. Sembra quasi un'eroina moderna*, in «Il Giornale», martedì, 25 marzo 1986.

¹⁰³ Angelo FOLETTO, *La bella Fedora esce dal buio: così trionfa una protagonista*, in «la Repubblica», mercoledì, 26 marzo 1986.

certo di presentare come vero il falso. I fatti ci sono tutti, ma trasportati in un'atmosfera equivoca e sinistra dove la natura verista è vista attraverso uno schermo espressionista, tipico di Cobelli. Il rivista, insomma, non svela i trucchi di Sardou-Giordano, ma li stravolge, convincendo soltanto chi vuol essere convinto. [...]

Chi invece, involontariamente, ha compito l'operazione sino in fondo è il direttore Massimo De Bernart, assecondato dall'orchestra e dalla compagnia di canto. Tutti quanti si sono buttati sulla partitura di Giordano per esaltarne, si direbbe, quanto c'è di enfatico, di grossolano, di urlato. Sfrondato energicamente nelle parti "frivole", il nocciolo drammatico è riuscito esasperato, sia nello strumentale più greve del necessario, sia nel settore vocale dove, salvo la protagonista, tutti gridano a più non posso per nascondere il disagio.»¹⁰⁴

Le due firme principali del panorama critico nazionale si scagliano con veemenza contro la nuova produzione veronese. A proposito del movimento di riscoperta, auspicato dal Teatro Filarmonico, Mario Pasi parla di un «viaggio nel verismo italiano, alla riscoperta di arche perdute: ma non sempre queste arche nascondono tesori e dobloni, come dimostra questa *Fedora*, drammone infelice, fallito tentativo di rivestire di note la *pièce* di Victorien Sardou»¹⁰⁵. E subito rincara la dose, affermando ancora che

«La vicenda è tratta senza grande cura del testo, i pochi gioielli canori vengono sciupati dalle dimesse zone di contorno, i momenti più drammatici non sono sfruttati a dovere. Così, ecco che la tragedia, ai nostri occhi, si riduce a romanzo d'appendice, a dispetto di tutte le buone intenzioni dell'autore. [...] Giordano tratta con mano svelta il primo atto, sottolinea furori e sentimenti nel secondo, quindi scade nella banalità nel terzo. La bella pagina *Amor ti vieta* [...] e un paio di duetti d'amore sono le sole testimonianze della sua natura di melodista; dialoghi e battute sono, invece, strepitosamente polverosi. [...] Oggi [l'opera] ci sembra invece logora, e debole rispetto all'affresco storico dello *Chénier*: le rare esecuzioni ne sono, crediamo, la conferma.»¹⁰⁶

Su «La Stampa», è invece Massimo Mila, decano della critica musicale italiana, spera ancora che tra «quelle delizie melodrammatiche dei nostri nonni» si celi qualcosa, meritevole almeno di «affettuoso ricordo»: ma

«Ahimè no. [...] Questa *Fedora* è proprio cosa insopportabile, quasi indecente, per supina aderenza a una concezione programmatica di dramma musicale (quanto Wagner c'è, imborghesito, specialmente nel terz'atto!), dove alla musica è negata ogni autonomia, schiacciata com'è sopra la bistecca al sangue dell'intreccio romanzesco. Il difetto sta nel manico, d'accordo: nella passionalità sbracata della concezione. Ma bisogna anche dire che la situazione è aggravata dalla modestia, per non dire la carenza musicale. Carenza d'invenzione, non di mezzi, che anzi la partitura è dignitosa [...]. Ma il discorso, con quei pochi pezzi famosi come «Amor ti vieta», «O grandi occhi lucenti», e con l'abbastanza brillante affresco della musica da ballo nell'atto parigino, è un tira e molla continuo di gomma da masticare che periodicamente si esibisce nella sua brava erezione fino all'acuto.»¹⁰⁷

È interessante osservare come, al di là delle singole valutazioni, quest'ultima ripresa dell'opera serva anche a rilanciare il dibattito sulla realizzabilità scenica del teatro musicale verista. In un ampio intervento pubblicato su «Musica viva», per esempio, si discute ampiamente dell'espediente impiegato da Giancarlo Cobelli che – anche per evitare nel *kitsch* di situazioni estreme – decide di separare il piano dell'azione, al proscenio, dall'illustrazione scenografica, posta sullo sfondo, oltre una gigantesca finestra che separa i due luoghi. È forse questo un modo per evitare di rispettare le minuziose prescrizioni previste dall'imponente apparato di didascalie previsto dal libretto, creando una netta

¹⁰⁴ Rubens TEDESCHI, *Melodramma con delitto*, in «l'Unità», mercoledì, 26 marzo 1986.

¹⁰⁵ Mario PASI, «*Fedora*», *storia d'amore e di veleni*, in «Corriere della sera», martedì, 25 marzo 1986.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Massimo MILA, *Fedora senza speranza è proprio insopportabile*, in «La Stampa», martedì, 25 marzo 1986.

cesura tra il piano musicale, libero così di emergere alla ribalta in tutta la sua evidenza, e un contesto che occupa semplicemente il fondo della scena, funzionale all'azione ma non alla fruizione complessiva del testo. Per questo viene apprezzata

«la decisione registica di bloccare i personaggi in una non-recitazione che si rifà alle convenzioni operistiche tradizionali. Cobelli ha fatto di *Fedora* una sorta di “prova all’italiana” [...]: le loro azioni sono costrette in un corridoio che arriva al proscenio, i gesti sono stilizzati, le situazioni ambientali alluse (qualche candeliera per il primo atto, una coppia stralunata di ballerini [...], nessun elemento di attrezzeria, nessun ninnolo librettistico, nessuna ricostruzione realistica), la tensione è resa soffocante da questa contrapposizione tra gesti vocali spesso al limite e pose sceniche straniate. Lì, davanti, si recita un’opera spossata nel suo stesso linguaggio. Ma il fascino dello spettacolo nasce nello specchiamento continuo delle azioni in primo piano sullo sfondo: Maurizio Balò ha creato tre scenografie immense, inquadrate come immense tele in una cornice. Ma sono quadri senza vita: Pietroburgo notturna, Parigi e quella Svizzera montagnosa dove anche le pecore sono quelle false da presepio. Tutto immerso in un grigiore diffuso che sembra protendersi verso il proscenio e avocare a sé tutti i protagonisti: e così avviene nell’emozionante scomparire della festa nel secondo atto, quando sulla musica dell’interludio eseguito a scena aperta i pochi ospiti passano dalla dimensione colorata della ribalta alla feroce indistinzione dello sfondo. Scavalcano la cornice e affondano lentamente in una Parigi melmosa, senza speranza né vita. In quel momento l’assenza di ninnoli imposta dal regista s’è chiarita come presagio fatale d’una tragedia verso cui tutti scivolano, inavvertitamente, fin dalla prima battuta di musica.»¹⁰⁸

Grazie a considerazioni come queste *Fedora*, lentamente ma inesorabilmente, riguadagna attenzioni che nascono da una calibrata valutazione del contesto di produzione, come dalla percezione di un nuovo modo di leggere e interpretare questo repertorio. Quando viene annunciata la ripresa scaligera dell’opera, prevista nel 1993, sembra finalmente venuto il momento perché Rubens Tedeschi, in un contributo di presentazione, dichiara che il movimento verista con *Andrea Chénier* sia ormai fuori «dall’estetica del coltello», e anzi vede in Giordano l’acceso lettore – in cerca di nuovi soggetti – «dei romanzi costruiti sullo schema di Alexandre Dumas padre, carichi di storia e privi di verità storica»¹⁰⁹, degno figlio di una generazione che si abbeverava alle fonti della «Biblioteca Universale» e della «Biblioteca del popolo», raccolte varate da Edoardo Sonzogno prima dell’acquisto della casa editrice musicale. Lungi dall’essere un fenomeno provinciale, dunque, *Fedora* certifica l’apertura di orizzonti del lettore-spettatore medio dell’Italia umbertina, che «si sprovincializza frequentando con la fantasia il *demi-monde* parigino e l’aristocrazia moscovita.» Amata dal grande pubblico, rischia così di diventare il manifesto di un’epoca che aspetta – forse – di essere riscoperta:

«Nell’estate di San Martino del melodramma, [...] il calore del sole giunge di riflesso: è il calore dell’Ottocento giunto ormai all’esaurimento, ma nostalgicamente invocato dai melomani, ostinati contro ogni evidenza nel tenere in vita un genere ormai prossimo all’estinzione. L’imitazione è obbligatoria come il travestimento in panni moderni. *Fedora*, nata da questa doppia esigenza, è un modello del suo genere, anche se giunge a noi un po’ sfiorita e stazionata da quasi un secolo d’uso ininterrotto. Rinfrescata dall’attuale voga neoromantica, potrebbe trovare nuovi ammiratori. “Tutto tramonta... tutto dilegua...” , come canta Fedora morente. E tutto ritorna. Purtroppo.»¹¹⁰

«Quanti fior! quanti ninnoli deliziosi!...»

Al debutto al Teatro alla Scala di Milano il 27 aprile del 1993, *Fedora* diventa il più clamoroso successo internazionale del teatro di Lamberto Puggelli: perché – come sempre – il regista milanese sembra far tesoro di un dibattito che, pro o contro, non si è comunque

¹⁰⁸ A.F. [Angelo FOLETTO], *Verona: Fedora*, in «Musica viva», v, maggio 1986.

¹⁰⁹ Rubens TEDESCHI, *Fedora: dal dramma al melodramma d’appendice*, in «La rivista illustrata del Museo teatrale alla Scala», n° 16, v, autunno 1992, pp. 37-39: 37.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 39.

mai sopito, e anzi periodicamente ritrova la sua ragione d'essere; ma soprattutto assembla materiale, fonti e documenti che, fino a questo momento, sembrano non essere stato oggetto di studio da parte di chi lo ha preceduto. Lo spettacolo scaturisce così da un vasto cantiere, di cui le rappresentazioni sono l'ultima, più impegnativa parte, ma che deriva da una riflessione collettiva di lunga data.

Appena tre giorni prima della prima dell'opera, alla presenza degli interpreti di *Fedora*, il Museo Teatrale alla Scala inaugura un'esposizione temporanea, organizzata da Casa Musicale Sonzogno e curata da Nandi Ostali, Piero Ostali e Mario Morini, che intende ripercorrere i rapporti tra Umberto Giordano e la città di Milano. L'occasione è propizia per riandare ai numerosi allestimenti di opere di Giordano, quasi tutte rappresentate nel capoluogo lombardo: da *Mala vita* ad *Andrea Chénier*, tenuto a battesimo proprio alla Scala il 28 marzo 1896 e oggetto di innumerevoli riprese, fino all'ultima, firmata da Lamberto Puggelli il 23 dicembre del 1982; da *Fedora* – che per esigenze manageriali debutta al Teatro Lirico Internazionale, roccaforte di Casa Sonzogno, il 17 novembre 1898, fino a *Siberia*, in prima alla Scala il 19 dicembre 1903; da *Marcella*, «idillio moderno» per la prima volta al Lirico Internazionale il 9 novembre 1907, a *Mese mariano*, di cui si conta un'edizione scaligera nel 1940; da *Madame Sans-Gêne*, voluta nella sala del Piermarini da Arturo Toscanini nel 1923 e poi nuovamente ripresa da Gavazzeni nel 1967, fino alla *Cena delle beffe*, che sempre la bacchetta di Toscanini guida al successo la sera della prima rappresentazione scaligera, il 20 dicembre del 1924, con la regia di Giovacchino Forzano; per arrivare all'epilogo rappresentato dal *Re*, «novella» in tre quadri scritta espressamente per il soprano Toti dal Monte, fiabesco congedo su cui vigila ancora una volta Toscanini. Scorrendo le pagine del catalogo, e leggendo le preziose testimonianze di Gavazzeni stesso e di Giampiero Tintori, già direttore del Museo, si avverte la sensazione che queste rappresentazioni di *Fedora* costituiscano una sorta di toccante passaggio del testimone tra una generazione, che ha conosciuto personalmente il compositore, collaborando alla preparazione delle sue opere, e una, forse più giovane, che idealmente si assume il compito di raccogliere questa eredità.

Al direttore d'orchestra, qui anche nelle vesti di esegeta, spetta il compito di ricordare come, con Puccini – e a differenza di Mascagni e di Cilea – Giordano sia l'unico musicista autenticamente milanese, per indole e modi di vita. Da qui prende le mosse per descrivere la situazione del teatro lombardo, soprattutto nel ventennio 1885-1905, in cui la programmazione dei teatri vira da Alfieri a Sardou, nella contrapposizione tra il Teatro Lirico Internazionale, la Scala e il Carcano, a immagine della rivalità tra le case editrici Sonzogno, Ricordi e Treves; e ancora la mutata temperie letteraria, in cui Marco Parga si affianca a Renato Simoni, Dario Nicodemi a Guido da Verona, mentre la ritrattistica scapigliata di Gaetano Previati svapora in quella femminile, vaporosa e un po' *fanée*, di Antonio Ambrogio Alciati; fino al matrimonio con Olga Spatz, figlia di un proprietario di grandi alberghi (tra cui il Grand Hôtel et de Milan, dove nel 1901 si spegne Giuseppe Verdi), ultimo passo di una stretta connessione tra mutamento sociale e lenta evoluzione dell'estetica operistica¹¹¹. Quanto a Tintori, nonostante l'enorme differenza di età, è l'occasione per trasmettere non soltanto i ricordi di grandi incontri (con Verdi, Wagner, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea) – ma anche un'intera estetica, che viene sintetizzata in un dibattito sulla scrittura musicale, di cui rimane come prova lo spartito di *Fedora* esposto in mostra, che gli viene dedicato con l'indicazione «A Giampiero Tintori perché non legga questa brutta musica – Umberto Giordano – Milano, 4 settembre 1948»¹¹².

¹¹¹ Cfr. Gianandrea GAVAZZENI, [testo senza titolo], in *Umberto Giordano a Milano*, Catalogo della mostra (Milano, Museo Teatrale alla Scala, 24 aprile-30 maggio 1993) a cura di Nandi Ostali, Piero Ostali, Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 5-7.

¹¹² Cfr. Giampiero TINTORI, [testo senza titolo], *ibidem*, pp. 9-10.

Con Luisa Spinatelli, invece, Puggelli avvia le ricerche iconografiche, in cerca di modelli, immagini, suggestioni pittoriche che possano esser d'aiuto, nella definizione dell'aspetto visivo dello spettacolo. Le trova, in maniera curiosa ma comprensibile, nella stampa illustrata *fin de siècle*, lì dove si raffigurano partite a carte e ricevimento, «*supper*» e «*after dinner conversation*», tutto quel galateo per immagini che al lettore del tempo spiega come vestirsi, atteggiarsi, comportarsi nella *high society*. Ed è da queste litografie d'epoca che deriva una prima lista provvisoria di 86 costumi (27 per il primo atto, 51 per il secondo e 8 per il terzo), che serviranno per i protagonisti, i figuranti, i danzatori.

Deve fare i conti, ancora, non soltanto con la fonte letteraria dell'opera, mediata dalla traduzione di Vittorio Bersezio¹¹³; ma soprattutto con la grande messe di documenti, essenzialmente di natura iconografica, che attestano la storica interpretazione di Sarah Bernhardt. Il debutto della grande attrice parigina nel ruolo della principessa russa (Parigi, Théâtre du Vaudeville, 12 dicembre 1882), infatti, era stato sapientemente orchestrato perché costituiva, di fatto, la *rentrée* sulle scene parigine dopo una lunga *tournee* di due anni in Europa e nelle Americhe. Sardou realizza appositamente per lei, che ne farà uno dei suoi indimenticabili cavalli di battaglia, un ruolo d'elezione, in cui può dar sfogo

«alla febbrile carica nervosa della sua recitazione, al suo muoversi per la scena in gesti pantereschi, agli slanci impulsivi di movimento e voce, all'improvviso stagliarsi, in controluce, dalle portiere di *pan coupé*, al frequente percorrere la scena e venire in primo piano, al lasciarsi cadere sul canapé o appoggiarsi coi gomiti in posizione pensosa, alla varietà di toni di seduzione, tenerezza e contrasti selvaggi, al fascino femminile che deve sfoggiare in una gamma sempre di aristocratica eleganza.»¹¹⁴

E lo studio del celeberrimo, vibrante declamato della Bernhardt sarebbe stato tanto più imprescindibile, se si considera che

«Ipotesi suggestiva è che anche Giordano abbia costruito la parte di Fedora con l'orecchio memore delle sensazioni acustiche della recitazione di Sarah, ascoltata e vista in scena a Napoli nel 1885, quand'era giovanissimo. Il declamato tagliente e poco incline alla melodia e i repentini abbandoni lirici possono essere la trascrizione, la stenografia sonora del timbro e dell'accento della grande attrice.»¹¹⁵

Magari si tratta unicamente di suggestioni, che non sarà necessario accogliere in una moderna interpretazione del personaggio; ma è pur vero che dalla visione di Sarah Bernhardt scaturiscono quei «tratti della femminilità decadente, un poco "angelo", un poco "sirena" e un poco "serpe", qui attribuiti alla donna "doppiamente femmina" [che deve] sostenere da un capo all'altro dell'opera il gioco di tradimento, redenzione e suicidio»¹¹⁶, da cui trae materia incandescente il dramma.

L'ultimo documento da analizzare sarà invece, come sempre, la *Messa in scena* pubblicata all'indomani della prima¹¹⁷: indispensabile, per un'opera come questa, perché consente di ricostruire piantazioni sceniche e posizioni, mobili e attrezzi, il vestiario (e qui

¹¹³ Vittoriano SARDOU, *Fedora*, traduzione italiana di Vittorio Bersezio, Milano, Libreria Editrice, 1884. Questa versione fu ristampata nel 1892 nella collana del "Teatro straniero" edito da Treves, e oggi si può agevolmente leggere in *Fedora*. Sardou, Colautti, Giordano, a cura di Virgilio Bernardoni, Pisa, Pisa University Press, 2007, pp. 129-199. Sul passaggio dalla *pièce* di Sardou al libretto di Colautti è sempre utile la lettura di Mercedes VIALE FERRERO, *Da «Fédora» a «Fedora»: smontaggio e rimontaggio di uno scenario melodrammatico*, in «Il Saggiatore musicale», II/1, 1995, pp. 93-104.

¹¹⁴ Franca CELLA, *Siberia, «santa terra di lacrime, e d'amor»*. *Soggetti russi nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento*, in *Ultimi splendori*. Cilea, Giordano, Alfano, a cura di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, [1999], pp. 79-124: 86.

¹¹⁵ Marco EMANUELE, «*Femmina due volte*», in *Fedora*. Sardou, Colautti, Giordano cit., pp. 27-48: 28.

¹¹⁶ Virgilio BERNARDONI, *Il linguaggio musicale della Fedora di Umberto Giordano*, in *Ultimi splendori* cit., pp. 347-367: 348.

¹¹⁷ [Alberto CHERASCO], *Fedora, Messa in scena*, Milano, Sonzogno, [1898].

il conteggio leggermente differisce da quello approntato dalla Spinatelli: sono d'obbligo infatti soltanto 76 costumi) e ancora parrucche, calzature, gioielli e fiori: «il tutto fresco»¹¹⁸, come impone l'ultima didascalia in merito. Sul retro di queste fotocopie, abbozzato a matita, il primo disegno dell'impianto scenico che sarà alla base del nuovo spettacolo: un girevole con tavoli, poltrone e, via via, tutti i ninnoi minuziosamente prescritti.

«Non ami, dunque, i fiori?»

Al centro dell'azione, da Pietroburgo a Parigi sino alla Svizzera, ci sarà dunque il salotto borghese, erede dei fasti del periodo *Biedermeier* nella breve esibizione del «nipote e successore di Chopin», luogo deputato di delitti e castighi, intrighi e misteri e, *par excellence*, vendette e amori. Così dunque Lamberto Puggelli annota le sue impressioni *Prima di una messinscena*, in cui sintetizza il senso e gli obiettivi della sua ricerca:

«Pietroburgo, Parigi, Svizzera... l'itinerario brillante di una società al tramonto, dove ognuno rincorre e fugge da sé e dagli altri, ritrovandosi sempre nello stesso luogo. I casi melodrammatici di personaggi aggrappati ai tendaggi teatrali di un solo ambiente dove tutto accade: il “salotto borghese”, luogo dove la vita si rappresenta, dove si parla d'amore, di politica, di morte, della natura e del mondo, ma ancora e soprattutto dell'amore fra i sessi, luogo deputato a mostrarsi nascondendosi, a rifugiarsi per mostrarsi, luogo segreto delle esaltazioni e dei tormenti, alcova, giardino, campo di battaglia, landa desolata, salone illuminato a festa, stanza della tortura, palcoscenico. Tavolini, divani, poltrone, lampade, sedie, ritratti, ninnoi, soprammobili, piante e fiori, quadri e tappeti ammassati per un estremo inventario, oggetti cui aggrapparsi, punti d'appoggio e di salvataggio, paura di solitudine che si esprime in *horror vacui*, uno spazio che si avvita su di sé in un lento movimento, che nulla cambia, per trascinarsi alla ribalta in un'ultima, esibita svendita... *Bric-à-brac* in una girandola di arredi, metafora e conseguenza di nevrosi individuali e collettive, scatenanti isterie che si dibattono tra eros e thanatos. La variazione geometrica e spaziale segna i vari momenti dello spettacolo in un *continuum* narrativo. La disposizione dei mobili non segue una logica costruttiva ma iscrive un “pieno” confuso nel “vuoto” di una scatola scenica che lo rispecchia; così come i sentimenti possono a fatica districarsi per poi espandersi a manifestare una possibile pienezza.

No al verismo scenografico ma sì ad una figuratività decadente e sfatta che rimandi a quell'inizio di secolo dove ottimistiche certezze già affondano nelle fredde albe di società ed uomini fantasmatici, frantumati e riflessi.»

È un lavoro certosino che, come le altre volte, ma forse più di altre volte, viene annotato su una riduzione per canto e pianoforte dell'opera¹¹⁹, in cui a ciascuna pagina dello spartito ne viene accostata un'altra, che include le disposizioni sceniche realizzate dal regista: annotate per puntualizzare quanto viene gradualmente definito, ma anche in vista di future riprese; e, in questo caso, anche perché la Rai subito manifesta la volontà di riprendere lo spettacolo per una diffusione televisiva in differita.

Sono almeno tre le idee che presiedono alla costruzione di una *machina* scenica, che lentamente disvelerà i propri artifici allo spettatore: sin da subito conquistandone la meraviglia per il fasto di un descrittivismo talmente ridondante da dar luogo, appunto, a una sensazione di saturazione, di eccesso, fin quasi di soffocamento, che sarà all'origine di scelte individuali – e, sullo sfondo, collettive. Si viene catturati *in primis* dal grande fondale che campeggia e colloca immediatamente l'azione: «Nel debole chiarore di un tramonto livido, il cielo gravido di neve, emerge, come dalla memoria, la sfilata di palazzi della Prospettiva Nevskij, in tonalità di grigi bluastri come di un vecchio spezzone cinematografico.» Presto verrà eliminata tanto l'ipotesi della carrellata sulle grandi architetture della più nota strada di San Pietroburgo, sostituita unicamente dalla facciata

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹¹⁹ Umberto GIORDANO, *Fedora*, riduzione per canto e pianoforte, Milano, Sonzogno, 1941.

del Palazzo d'Inverno; quanto quella della vecchia pellicola di film, opportunamente sostituita invece da una visione dichiaratamente pittorica dello sfondo. È, insomma, un modo per sottolineare l'*hic et nunc* dell'azione, che verrà ripetuto in apertura degli altri due atti, quello parigino, sintetizzato nella facciata di Palais Garnier, e quello svizzero, in cui si farà spazio a un panorama montuoso dell'Oberland. Questo espediente, peraltro, recupera in pieno la struttura romanzesca della *pièce* teatrale, quasi si trattasse dell'antiporta illustrata delle tre parti di un avventuroso racconto teatrale.

«Poi tutto viene inghiottito nel buio e al proscenio una lampada illumina un gruppo di giocatori. Tutto è immerso nell'oscurità tranne i volti dei servi [...]. Lentamente la luce si allarga, si accendono altre lampade a terra, sui mobili, fra le piante d'arredamento, globi visibili o invisibili, caldi e freddi. Siamo in un "salotto borghese", sembra un quadro di Ranzoni o Cremona o di un "minore" post-impressionista più tardo, ma monocromatico, come una vecchia fotografia sfocata.»

Qui Puggelli gioca la seconda carta, quella dell'arredamento del salotto borghese: almeno tre tavolini, circondati da sedie e poltroncine, zeppi di foto, bottiglie e bicchieri, lampade in ferro battuto e *abat-jour* di porcellana, ninnoli, chincaglieria, creano una sorta di percorso a ostacoli, di labirinto impossibile in cui a stento i personaggi riescono a muoversi, riconoscersi, parlarsi. Si tratta, naturalmente, di un obiettivo che prescinde dalla mera realizzazione delle ridondanti prescrizioni delle didascalie sceniche: *Fedora* si sviluppa, rinasce dalle macerie di un'antica concezione del melodramma italiano, che da un lato viene fedelmente, pedissequamente riproposta, ma dall'altro comporterà presto una semplificazione – sul piano scenico gestuale – destinato a liberare la scena dalla congerie di questi orpelli. Per questo, nella prima scena, la breve partita a carte – mentre Dimitri dorme su un canapè – si svolge tra le opulente macerie di una civiltà teatrale, certo considerata con nostalgia, ma rivisitata con rigore e senso della misura. Al posto dello sfondo di Pietroburgo, frattanto, se ne materializza uno che blocca l'intera azione tra le mura del salotto del nobile dimora del, capitano della Guardia.

Tutto è pronto per il travolgente ingresso di Fedora, «avviluppata in ampia pelliccia» – un sontuoso, candido mantello d'ermellino – che rivolge al pubblico il suo primo intervento («Assente è il Capitan?»), quasi a voler immediatamente precisare la natura metateatrale della sua sortita; ma che, soprattutto, avanza dall'esterno dello spazio scenico occupato dagli altri personaggi. Solo adesso ci si avvede, infatti, che il palcoscenico è occupato da un gigantesco girevole, su cui soltanto adesso la principessa sale, per percorrere «curiosa la dimora di Vladimiro»; ed è a partire da questo momento che questo palcoscenico, mobile e rialzato, inizia la sua lentissima rotazione in senso antiorario. La presenza di Fedora, in altri termini, mette in scena l'ingranaggio teatrale: che poi procede con una fluidità fin quasi naturale, seguendo il perfetto congegno a orologeria impostato da Sardou e fedelmente riprodotto da Colautti e Giordano. Di più: basterà una semplice rotazione della pedana per trascorrere da un salotto all'altro, da una capitale all'altra, mantenendo inalterato quel gusto internazionale che uniformava l'Europa intera, dai Pirenei agli Urali, dalla Manica al Mar Nero.

Due osservazioni liminari confermano quanto sin qui evidenziato. Da una parte, infatti, avvalendosi della misuratissima presenza di Mirella Freni, Puggelli decide di giocare per sottrazione sulle didascalie: ne scaturisce una visione più composta e compatta dei personaggi, che limitano i gesti all'essenziale ed evitano quelle amplificazioni, care all'estetica verista. Dall'altra, però, giova sottolineare come il dispositivo scenico predisposto da Spinatelli rispetti e renda giustizia alle diverse prospettive che si schiudono nel corso dell'atto: così, le ricerche della polizia nel palazzo del conte Loris Ipanov, che si erge di fronte a quello in cui si svolge l'azione, si materializza grazie alla trazione di un carro scenico da strada; mentre, poco oltre, ne sopraggiungerà un altro, da corte, con il letto di morte in cui giace il cadavere di Vladimiro: isolato sullo sfondo, costituisce il drammatico contrappunto al dolore di Fedora, pietrificata al proscenio (e non svenuta,

mentre tutti gli astanti «s'inginocchiano e si segnano devotamente», come prescritto dal libretto). La scena acquista vigore, forza drammatica, equilibrio.

A partire dal secondo atto, che si apre su una nuova "Visione", la scatola scenica muta i suoi tratti di riferimento perché – seguendo un procedimento che Puggelli adotterà in molte altre circostanze – le pareti delle quinte laterali sono ricoperte da specchi, che rimandano l'immagine del fondale come di quanto accade al centro della scena. È un procedimento, questo, che consente di giocare sugli effetti di controluce, e che viene messo a profitto sin dall'alzarsi del secondo sipario di *Fedora*: un improvviso fermoimmagine, in cui le mute, nere *silhouettes* dei personaggi si rivolgono al panorama parigino destinato a connotare l'atto, il prospetto posteriore di Palais Garnier. Si tratta, naturalmente, ancora una volta di un gioco metateatrale, di un rimando a quella sede degli spettacoli lirici, recentemente inaugurata il 5 gennaio 1875, che fa riferimento alla molteplicità di funzioni di un teatro d'opera. È appena il caso di ricordare, infatti, che per questo teatro l'architetto Charles Garnier era stato costretto a immaginare ingressi separati per il monarca e per il pubblico, onde evitare quanto era successo nella vecchia sede di rue Le Peletier, il 14 gennaio del 1858, quando un gruppo di anarchici italiani, guidati da Felice Orsini, aveva attentato a Napoleone III lanciando delle *machines infernales* sul corteo imperiale: di lì a poco, anche nel II atto di *Fedora* sarà nuovamente questione di un attentato allo zar perpetrato dai nichilisti, quasi a voler ricordare che gli intrighi politici non si fermano sulle soglie di un teatro, e anzi prediligono l'impatto che un atto terroristico può così assumere.

Dal Valzer brillante che accompagna il *lever de rideau* prende il via una festa che non potrebbe essere più difficile da gestire, sul piano scenico: sicché val la pena di riassumere le due principali difficoltà d'azione. Da una parte, infatti, è l'unica scena dell'opera in cui, in mezzo all'ininterrotto via vai di invitati, alti dignitari, esponenti dell'alta aristocrazia internazionale e uno stuolo di camerieri, sono previsti almeno tre "numeri chiusi", per utilizzare una definizione primottocentesca della sintassi musicale: si tratta della «Canzonetta russa» intonata da De Sirieux, «La donna russa è femmina due volte», la successiva, piccata risposta della contessa Olga Sukarev, che interviene con la sua «Canzonetta francese», «Il Parigino è come il vino»; e infine il celeberrimo Andante cantabile di Loris Ipanov, «Amor ti vieta di non amar...», forse la pagina più nota dell'intera partitura. Il regista tratta in maniera differenziata questi tre momenti: perché se i primi due fanno parte gli scambi ironici tra i due personaggi – forse segretamente innamorati? – e vengono immersi nel vortice della festa, l'ultimo è, invece, un'ardente dichiarazione che Loris rivolge unicamente alla principessa Fedora, tenendosi alle sue spalle. Per questo Puggelli prescrive che tutti i personaggi siano di spalle, sullo sfondo, e soprattutto blocca («stop tutto») l'inarrestabile trascorrere del girevole, quasi a voler zoomare e focalizzare l'attenzione su quanto sta accadendo. Quanto sopra, peraltro, si coniuga alla perizia interpretativa dell'interprete, quel Plácido Domingo che,

«quando gli arriva la romanza in cinque frasi, gradua il "forte" in modo che al "fortissimo" del "t'amo" è come se tutti i riflettori s'accendessero su di lui. Da alzarsi in piedi.»¹²⁰

Verità o finzione? È questo l'interrogativo che tormenta Fedora e che deve venire condiviso dallo spettatore: al cuore del *thriller* di Sardou sta infatti la sincerità di Loris, non ancora dimostrata, e dunque il dubbio che anche questa infiammata, improvvisa accensione sia il frutto di una meditata strategia o di un intrigo politico internazionale.

Ma qui conviene dar conto dell'intreccio di piani narrativi, che costituisce il secondo scoglio da superare nel corso del secondo atto. Il primo colloquio, intimo e privato, tra Loris e Fedora prelude infatti a quello che si svolgerà pochi istanti più tardi, quando i due potranno avere un primo chiarimento – che, in realtà, sarà tutt'altro che tale, perché

¹²⁰ Lorenzo ARRUGA, *Gli amanti appassionati di un grande teatro*, in «Il Giorno», giovedì, 29 aprile 1993, p. 20.

servirà a ingarbugliare in maniera inestricabile la matassa – circa la partecipazione di Ipanov all’assassinio del conte Vladimiro Andrejevič. È un’ingarbugliata partita a scacchi con i sentimenti e con il destino, in cui Fedora ha bisogno di avere campo libero: e il destro le viene fornito dall’esibizione del pianista Boleslao Lazinski, improbabile «nipote e successore di Chopin» nonché *protégé* dell’incauta Olga. Sono proprio le origini del musicista a suggerire a Giordano un Tempo di polacca, su cui Fedora autorizza il breve concerto privato: guidati con ferma risolutezza dalla contessa, ospiti e invitati si sposteranno dunque a corte, intorno al pianoforte, per lasciare il proscenio libero al confronto tra i due protagonisti. E, perché questo avvenga con maggior serenità, ancora una volta Puggelli prescrive uno «stop azione», che cristallizza i due piani narrativi. Così, mentre un Notturmo per pianoforte, nella poco chopiniana tonalità di si maggiore, s’incarica di calamitare le attenzioni della festa, alla ribalta Loris confessa il suo crimine – ma non ancora il movente – mentre la poltroncina e lo sgabello lilla fungono da pedoni immobili della partita a scacchi. I due frangenti risultano così al tempo stesso separati eppur uniti, in maniera tale che

«Quella che poteva essere un puro elemento decorativo, l’esibizione nel salotto del famoso concertista di passaggio, s’intreccia assai più direttamente, invece, con i nessi principali della vicenda, divenendo, così, il pianoforte l’unico sostegno del drammatico recitativo; e fungendo altresì, proprio per la diversità dei percorsi, il tono dolcemente sognante del Notturmo, a diretto contatto con la concitazione crescente del duetto, da catalizzatore.»¹²¹

La coesistenza sullo stesso palcoscenico della doppia dimensione, esornativamente pubblica e drammaticamente privata, serve per accumulare la tensione che si scioglie alla notizia dell’attentato allo zar: la conclusione precipitosa della festa, ancora una volta accompagnata da un fermimmagine che irrigidisce le sagome degli ospiti sul livido sfondo di una Parigi, che ora appare come capitale internazionale di fuoriusciti ed *émigrés*, prelude all’esplosione dell’Intermezzo. Pagina capitale, questa, perché supporta la riflessione di Fedora, quindi la deliberazione di denunciare Loris e i suoi “complici” nichilisti, a cominciare dall’innocente fratello Valeriano: tutta giocata sull’incastro di due temi di reminiscenza, quello della vendetta pronunciato nel I atto sulla croce bizantina che la principessa è solita portare al collo, quindi quello dell’amore appassionato di Loris, da poco enunciato. Nel segno della discrezione e della misura, Puggelli riscrive l’azione scenica e immagina Fedora «divisa tra amore e risentimento»: dapprima si sposta verso la colonnina, su cui nell’atto precedente era poggiata la foto del fidanzato, per recuperare la spilla, pegno d’amore del conte; indi la getta, quindi siede allo scrittoio e comincia a scrivere «concitatamente» la lettera di delazione; e si fa trovare pronta quando Gretch, «laido, col sigaro che poi spegne nel portacenere posto sul tavolino da gioco», viene a ritirare la denuncia anonima. Ancora una volta, l’intera scena è risolta in termini di un’estrema economia di mezzi, funzionali alla narrazione e, soprattutto, al nuovo, sconvolgente dialogo tra Loris e Fedora: concitato, azzardato, imprevedibile, che li vedrà finire l’uno nelle braccia dell’altra, stretti in un bacio sulla *dormeuse* alla ribalta.

Comincia per sottrazione, l’ultimo atto: e dopo il tragico inverno russo e il risveglio primaverile parigino, adesso è il tempo di un

«Pomeriggio d’autunno. Sempre bianco e nero. Sembra un quadro di Böcklin o Friedrich ma anche un lago lombardo (dove Giordano scrisse *Fedora* e dove poi abitò a “Villa Fedora”). Siamo nell’identica scatola scenografica, sullo stesso girevole, con gli stessi mobili, ma questa volta siamo all’aperto, in un luogo che è, insieme, più definito e più “surreale” e simbolico.»

¹²¹ Gian Paolo MINARDI, *Il pianoforte in Fedora e nell’opera tra Otto e Novecento. Questioni di stile e di drammaturgia*, in *Ultimi splendori* cit., pp. 363-367: 364.

E poi: i mobili (pochi: molti meno di quelli affastellati nelle scene dei primi due atti) sono stati (già?) coperti di tela bianca: forse per prevenire l'incipiente inverno, forse perché la fine è ormai prossima? Nonostante la diversità dell'ambientazione, sull'insieme spira l'aura decadente del Čechov del *Giardino dei ciliegi*: alberi ormai prossimi a essere abbattuti, e di cui rimane, in questa scena, soltanto la memoria di un profluvio di fiori bianchi. E infatti, già al centro del girevole, su un lungo vaso blu, spicca un mazzo di calle bianche, elemento intorno al quale, durante tutto l'atto, ruota lo scorrere dell'azione. Se il movimento del girevole, tuttavia, è stato lentissimo e fin quasi impercettibile nel corso dei primi due atti, qui comincia a diventare visibile e ben riconoscibile: anche perché la tragedia deve esplodere, nel rapido volgere di mezzo giro di lancette. E la prima, brusca fermata avviene quando Fedora, rimasta sola e ormai consapevole dei misfatti perpetrati a causa della sua denuncia, teme il ritorno di Loris e le ferali notizie che presto apprenderà: per questo il suo ultimo arioso, «Dio di giustizia», viene intonato «giù dal girevole, sul buio» dello sfondo: poi sarà nuovamente la luce, ma questa volta sul palcoscenico saranno rimasti pochi oggetti di mobilio, riflessi dagli specchi che dilatano ulteriormente lo spazio e amplificano le colpe di Fedora. Ancora una volta, l'ultima, è al pubblico, è al suo pubblico che Fedora-Sarah Bernhardt-Mirella Freni si rivolge, certa di riceverne non solo pietà – ma anche l'imminente trionfo. E il girevole, metafora di quel tempo che passa e come un vortice tutto travolge, compresa l'inarrestabile mobilità dell'alta aristocrazia internazionale, lentamente si arresta, fino a fermarsi. Il finale conta tra i maggiori risultati del teatro lirico di Puggelli: e per spiegarlo bisogna ripercorrere la cura meticolosa che viene riservata ad alcuni, folgoranti dettagli, destinata a diventare chiave di volta per comprendere la morte per avvelenamento della principessa russa.

La cura maniacale, si direbbe quasi viscontiana del particolare aveva alimentato e arricchito la narrazione scenica sin dall'alzarsi del sipario: bastino alcuni accenni, a titolo esemplificativo. Nel I atto, il brindisi alle imminenti nozze di Vladimiro e Fedora, pronunciato da Desiré, Nicola e gli altri staffieri, viene fatto mescendo da una bottiglia di autentico champagne Veuve Clicquot: quel «vino della vedova», «fragrante e perfido, giocondo e gelido» a cui Olga comparerà il suo ideale di «parigino», nel frizzante brindisi dell'atto successivo. Più tardi, sarà proprio la contessa a introdurre nel salotto di Fedora l'amico pianista, Boleslao Lazinski, con un biglietto da visita – evidentemente invisibile agli occhi degli spettatori – che viene fatto stampare per l'occasione, con tanto di recapiti postali e telefonici tanto a Parigi quanto nella più internazionale Ginevra. Nell'ultimo atto, infine, nel momento del tragico avvelenamento di Fedora, Puggelli aveva recuperato sulla scena il personaggio di Marka, l'anziana *niania* della principessa, presente nell'originale di Sardou ma eliminato nel libretto di Colautti.

Sia concesso ritornare, a questo punto, all'inizio dell'ultimo atto: quando Fedora, morbidamente adagiata sulla *dormeuse*, è letteralmente sommersa dai fiori, candide margherite cui si aggiunge un altro mazzo offertole da Loris, che a tutto sembra pronto per lei, «umano fior perfetto», «fior di giovinezza», «fior di passione», «fior dei fiori», «fior d'amore». Puggelli coglie e amplifica questo motivo e fa di Fedora un'eroina *Art Nouveau* come quelle ritratte da Alfons Mucha nel ricercato decorativismo dei suoi manifesti. Per questo, al centro di tutto troneggia un mazzo di calle in un vaso d'opale: di un fiore, cioè, che nelle cerimonie nuziali evoca la purezza delle giovani spose, ma che nei funerali suggerisce il ricordo di una persona giovane, prematuramente scomparsa. In preda al rimorso Fedora si avvelena: ma anticipando un'aura dannunziana, che verrà elaborata ai primi del nuovo secolo, qui la principessa russa quasi diventa vittima di una *mort parfumée*, che sfuma i contorni della tragedia in un inebriante tripudio floreale, estremo omaggio alla donna e alla diva che l'interpreta.

Quando, poco dopo, la principessa si congederà dal mondo («Tutto tramonta... tutto dilegua...»), al sopraggiungere del «sonno... la gran notte...», la scena ritornerà alla scabra essenzialità del principio: con il profilo sinuoso e un po' indifferente delle montagne

svizzere, su cui si stagliano nere *silhouettes* di personaggi impietriti dal dolore, nella fissità estatica e un po' sognante di un dagherrotipo d'epoca; e al proscenio lei, Fedora, e i suoi fiori, candide calle minacciate dal silenzio, travolte dall'amore. Le luci soffuse della ribalta, quasi di nascosto, si riflettono sugli specchi che, dorati, circondano la scena.

Nel salotto Guermantes

È uno scontro tra titani, quello che va in scena il 27 aprile del 1993: perché mentre il sipario del Teatro alla Scala si alza sull'attesissima *première* di *Fedora*, il Maggio Musicale Fiorentino inaugura la sua LVI edizione accendendo nuovamente i riflettori su *Jenůfa* di Leoš Janáček, spettacolo diretto da Semyon Bychkov per la regia di Liliana Cavani. I due titoli e le due eroine si contendono dunque l'apertura delle pagine dedicate allo spettacolo: ma mentre la seconda rientra ancora nel novero della riscoperta delle rarità, la prima è una conferma del successo trionfale che il terzetto Freni/Gavazzeni/Puggelli riesce a riscuotere, dopo quello dell'*Adriana Lecouvreur* di quattro anni prima. Gli entusiasmi hanno superato ogni aspettativa, se è vero che

«le ovazioni si sono succedute lungamente, al punto da far perdere la testa a Mirella Freni che alla fine del secondo atto, dopo che Domingo le aveva baciato le mani nell'euforia degli applausi, ha replicato il gesto verso il tenore.»¹²²

Rimangono invariate, tuttavia, le remore verso «una di quelle opere nelle quali non si è mai del tutto sicuri se sia più importante la musica o il testo drammatico», ambientata com'è in «un mondo nel quale tutti sembrano vivere in un clima da romanzo d'appendice, con una sorta d'attrazione fortissima per il luogo comune e per qualcosa di confusamente emotivo che riesce a colpire la psicologia dello spettatore.» Rimane, tuttavia, un'esecuzione su livelli d'eccellenza, dominata da una Freni che restituisce «accenti drammatici a *Fedora* con bagliori di sentimentalità degni dell'*Onegin*», mentre la produzione di Puggelli mira «alla discrezione dei movimenti e ad una spettacolarità funzionale, perfettamente coadiuvato dalle scene e costumi di Luisa Spinatelli.»¹²³ Prodigio di elogi è invece Angelo Foletto, pronto a riscontrare l'«affetto storico del pubblico» ma anche a prendere atto della virata interpretativa impressa da Gavazzeni:

«Di solito *Fedora* è brutalizzata dalle sonorità genericamente veristiche e dagli stacchi di tempo inoperosamente rapidi. Gavazzeni opera al contrario: gesti ampi per temi che lascino assaporare fino in fondo le sonorità taglienti, i climi inquieti, i colori violacei e morbosi, l'atmosfera conversativa. Se l'Intermezzo è il cuore musicale di *Fedora*, la lettura lacerata e quasi visionaria che ne dà Gavazzeni è il simbolo, e la chiave di interpretazione del suo straordinario impegno critico e direttoriale.»¹²⁴

Ricollocata l'opera «nel suo alveo espressivo naturalista», ritrova vigore grazie al «fulgore protagonista» della Freni e di Domingo e allo spettacolo «decadente ma lucido e elegantemente ingegnoso [...], tutto giocato sul continuo passaggio tra luci e ombre, e delicatamente impermeabile ai richiami bozzettistici della vicenda.»¹²⁵

La recensione di Lorenzo Arruga indulge, almeno nell'attacco e nel finale, alla tentazione del pezzo di colore, della cronaca della serata:

«Scala gremita. Entra Gavazzeni. Grida di benvenuto, applausi crepitanti. “Gesù, nemmeno Maradona”, mormora una voce dietro a me. Gavazzeni, 83 anni, mai un agente, mai una casa

¹²² Duilio COURIR, *Fedora trionfa col fuoco di Gavazzeni*, in «Corriere della sera», giovedì, 29 aprile 1993, p. 30.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Angelo FOLETTO, *Bentornata Fedora con tanto affetto...*, in «la Repubblica», giovedì, 29 aprile 1993.

¹²⁵ *Ibidem*.

discografica. Sembra che il mondo d'oggi, con avvenimenti pilotati, battage di strepiti, stampa mobilitata, venga irriso da un teatro voglioso di ascoltare, che sceglie i suoi eroi.

Musica adeguata: il romanticismo diventato eloquenza da romanzo popolare, ma con memoria delle idee della grande composizione: tremoli d'archi (Gavazzeni come Hitchcock), languori di melodie (Gavazzeni come Visconti), declamazioni ardite e disperate (Gavazzeni come Zacconi). Tutto passa, tutto in sala diventa attenzione accesissima, sospiro, applauso, lacrima.»¹²⁶

È questa l'occasione per interrogarsi, finalmente, sulle modalità perseguite da Puggelli per mettere in scena uno spettacolo che sembra appartenere a un'estetica marcatamente *rétro*:

«È un mondo vecchio? Sì. Ma la regia di Lamberto Puggelli parte proprio da questo fatto. I personaggi, sempre su sedie e poltroncine, su un palcoscenico girevole, in luce o in penombra; e attorno, come scenografie realistiche o visionarie, gli ambienti interni o esterni, visti come i disegni un po' solenni d'epoca. Tutto d'epoca: ma immagini e costumi, disegnati da Luisa Spinatelli, hanno quel tocco fra iperrealista e stilizzato che segna la distanza da noi, se non la nostalgia, però l'affetto per un momento effimero e perduto. [...] Tutti recitano con piena credibilità.»¹²⁷

Anche tra le righe di quanto scrive Giorgio Pestelli si avverte una certa sufficienza nei confronti di un'opera che, inscritta «nella cornice della pacchianeria internazionale divulgata sopra tutto dalla Parigi di fine secolo», vive del «contrasto tipico di tutta la musica italiana del tempo, fra aspirazioni al modernismo di respiro europeo e il piccolo focherello melodico che con umile espressività circola sommerso fra tanto lusso: un salto che solo il genio di Puccini ha superato, ma che comunque non deve condannare *Fedora* alla dimenticanza in cui è caduta.»¹²⁸ Lo spettacolo, nel suo complesso, trionfa grazie a «un tris di vecchie glorie, Gianandrea Gavazzeni, Mirella Freni, Plácido Domingo», e trova nella «appropriata» regia di Lamberto Puggelli «eleganza e gusto [...], ma senza calcare troppo la mano in una materia che pericola fra la Bella Otero e Paolo Poli: in accordo quindi con la stringatezza del sentire musicale del direttore Gavazzeni.»¹²⁹ Lo stesso accade a Paolo Petazzi, che s'interroga sul livello complessivo della produzione di Giordano, ponendo a confronto l'opera con «le persistenti fortune dell'indigesto polpettone di *Andrea Chénier*»; e conclude asserendo trattarsi di un «documento significativo», degno di interesse per «chi crede alla funzione prevalentemente museale che oggi gli enti lirici svolgono (purtroppo in misura eccessiva)»¹³⁰. Quanto allo spettacolo, apprezza «l'idea di richiamarsi alle immagini di vecchi dagherrotipi e di lavorare su un impianto unico con le opportune differenziazioni; meno ha persuaso un certo eccesso di didascalismo e di macchinosità.»¹³¹ La medesima artificiosità viene rintracciata anche da Carla Maria Casanova, secondo la quale lo spettacolo è nel complesso «tradizionale con tendenza al diafano», e «non facilitano la lettura della vicenda le frequenti citazioni di altri ambienti in dissolvenze o sovrapposizione e i fono fondali spesso pasticciati e troppo carichi.»¹³²

Legge le cose in termini diversi Gaia Varon, secondo la quale questo successo conferma come «sia possibile programmare andando incontro ai gusti del grande pubblico senza venir meno a quella che deve essere la funzione di un teatro come la Scala, il creare delle produzioni in qualche modo straordinarie, l'opposto del repertorio e della routine.»¹³³

¹²⁶ Lorenzo ARRUGA, *Gli amanti appassionati di un grande teatro* cit.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Giorgio PESTELLI, *Freni-Domingo, il trionfo della vecchia guardia*, in «La Stampa», venerdì, 30 aprile 2003, p. 25.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Paolo PETAZZI, *La Scala applaude «Fedora» dopo 37 anni*, in «l'Unità», giovedì, 29 aprile 1993.

¹³¹ Paolo PETAZZI, *Magistrale «Fedora»*, in «Il Gazzettino», giovedì, 29 aprile 1993, p. 16.

¹³² Carla Maria CASANOVA, *L'unica perla è di Domingo ma chi stupisce è Mirella Freni*, in «Il Resto del Carlino», giovedì, 29 aprile 1993.

¹³³ Gaia VARON, *Grande Domingo, ora tocca a José*, in «L'Indipendente», giovedì, 29 aprile 1993, p. 14.

E infatti, pur avendo a che fare con la «storiaccia» di Sardou e Colautti, lo spettacolo punta su una «compagnia di sicura professionalità» e su

«una regia che sceglie convincentemente di giocare con la cartolina *fin de siècle* [...] come sfondo ora piatto, con le persone in carne e ossa sul palcoscenico e i pochi arredi che le circondano che si stagliano come un bassorilievo, ora arricchito della profondità grazie a veli e giochi di luce, ora dissolto nel buio, quando Fedora si confronta con se stessa. Una splendida Fedora che è anche una grande lezione. Di vita e di umiltà.»¹³⁴

Spetta dunque a Francesco Maria Colombo sintetizzare la riuscita dello spettacolo, a partire dalla grande lezione direttoriale di Gavazzeni: perché se è vero che *Fedora* è documento di un'epoca, bisognava conoscerla, identificarla, descriverla e trasmetterla. La ricchezza dei riferimenti aiuta allora a comprendere l'operazione compiuta alla Scala:

«È accaduto che Gianandrea Gavazzeni ha ripreso in mano la partitura famigerata, trentasette anni dopo aver diretto la Callas nel *title-role*, e ci ha squadernato un saggio di estetismo al limite della perversione, trasformando la solida e soda *Fedora* in un ambiguo, magico specchio di una fase della cultura cui oggi riandiamo come a una proda del mito. Quando Proust torna sugli usi del Faubourg, la celebrazione dello snobismo slitta in spietatezza: il salotto Guermantes è insieme punito e trasfigurato nell'alone di madreperla che ha toccato tutti noi. Ma questo sono cose note: Gavazzeni, tale la novità, ha fatto la stessa cosa con la *Fedora*, calandosi con una raffinatezza inverosimile nelle spire di quella civiltà per la quale le mitologiche granduchesse in viaggio fra San Pietroburgo e Montecarlo, e naturalmente i loro *beaux* dai baffi schiacciati, venivano tradotti nella moneta spicciola della geniale e provinciale Italiotta. L'eros e il lusso più sfrenati, ma diciamo, e il lettore capirà tutto, più Giacomo Grosso che Henri Gervéz, più Dudovich che Mucha. Cosa dire di questa irripetibile interpretazione? Colori azzurrini, notturni, cangianti in un incantamento timbrico ammorbidito e sfinito sino allo stremo; un fraseggio di sinuosità, di libertà lussuosa e lussuriosa; melodie delibate sino all'ultima goccia di piacere... Ma cosa ci sta regalando in questi suoi anni l'ultraottantenne? E nello stesso tempo la soglia dell'assurdo teatrale, il gusto illusorio della *macchina* per cui si piange, si spera, si sogna, si sospira, con intensità spasmodica e pur sapendo che è un meraviglioso fotoromanzo intagliato in un cristallo di Lalique... Questa *Fedora*! Gavazzeni trova la misura di uno stile, il colore di un'epoca, un profumo Francesca Bertini, con la stessa calibratura che posseggono, per dire, *Les styles* di Philippe Jullian, che dell'estetismo (e anche dell'estetismo del *Kitsch*) sono l'illustrazione principesca...»¹³⁵

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Francesco Maria COLOMBO, *Gavazzeni, beata "fin de siècle"*, in «Avvenire», giovedì, 29 aprile 1993.

Lyram / Busacchi / Stampo 9 ST { CATER. CHE
Bianchi / Negri / Bianchi / Tenni / Jure 9 C { RIMANGONO
IN SCENA

57

Atto II. AZIONE CATERIERI (COMP.)
ZWEITER AKT DIRETTA DAL 2 MAGGIOR-
DOM (ORO)

Ricevimento in casa della principessa Fedora Romanoff, a Parigi.
Empfang im Hause der Fürstin Fedora Romanoff in Paris.

FONDAZIONE
DEA PARIGI
Un'arcata sorretta da ampie colonne, divide il salone propriamente detto dall'antichità, che serve da sfogatoio.
Nel fondo si scorge l'entrata d'una terra a ciuffi ricca di piante rare.
Di là dall'arcata, sopra un rialzo un pianoforte a coda intorno molte poltroncine.
Die Öffnung trennt den eigentlichen Salon vom Vorraum der Extrablumengarten sind.
Im Hintergrund steht man den Pianoforte zu einem glänzenden Tisch.
Immer die Stühle stehen auf einem Podium mit einem glänzenden Tisch.

Tempo di Valzer brillante (♩ = 16)

INIZIA

(SIPARIO)
(YUNHANG)

E. 984 S.

GRUPPO CATERIERI
SI RITIRANO

LAZZATO CATERIERI

COL. PAR. TERZI BASSI NON ROTA BASSI NEGRI DE ANNOVAZ LEAR COM. JUAN STANPA

PREU
GATT
ZACH
LAS
RA
START
PROB. PLAN
ZACH
LAS
RA
START
PROB. PLAN
ZACH
LAS
RA
START
PROB. PLAN

CONTRACCANTO
+ FONDATE 15"

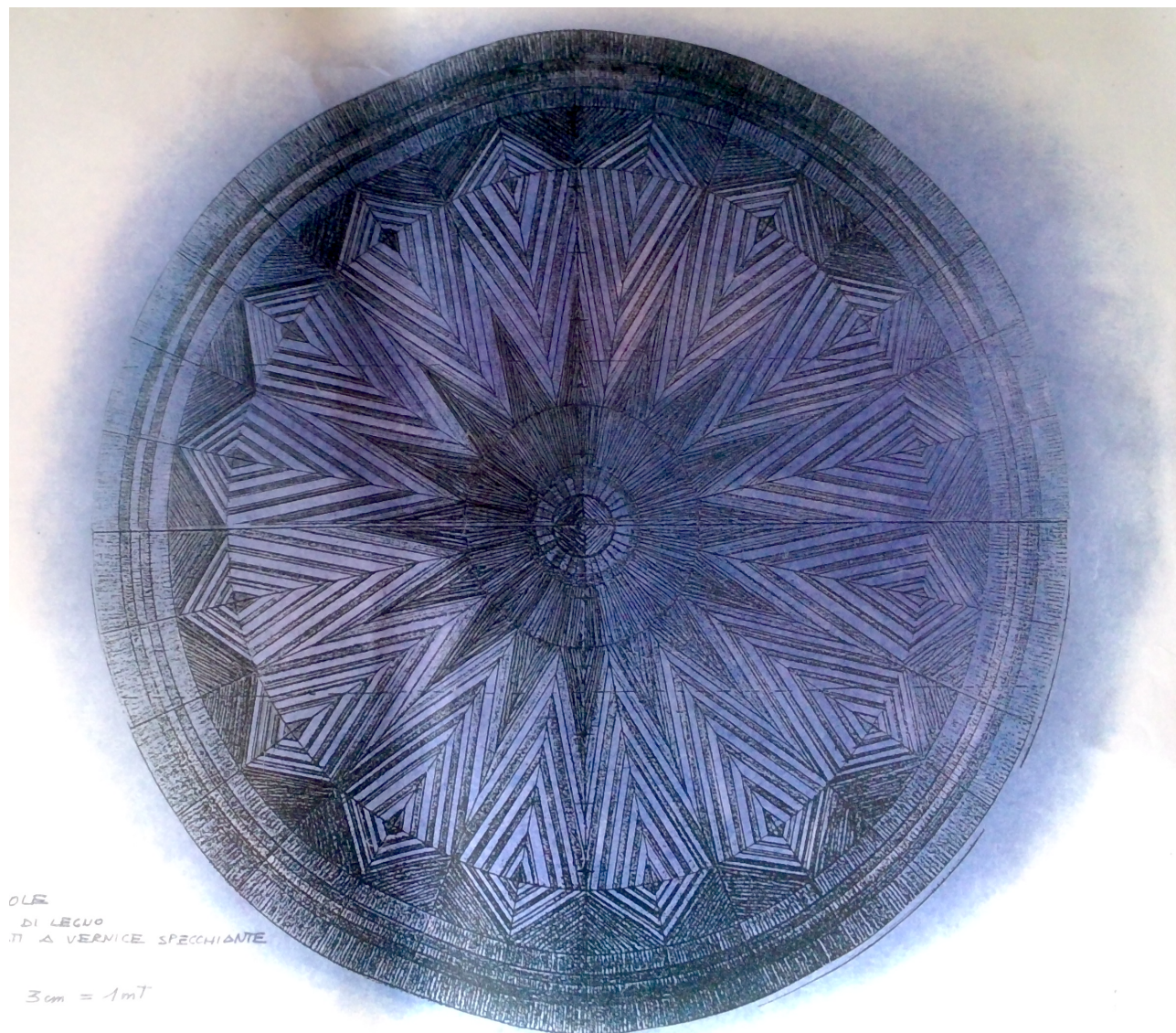
1 APRE SIP. Si vede OPEN PARIGI -
CATER. DAL FONDO - SCHIANTI - AVANZANO - PORTANDO E
RIMANGONO ECC. ETC.
(10 VASSI BICCH. - 2 LATTAGI SIOREI
2 LATTAGI SIOREI)

ALCUNI SIGNORI CONO FUMANO SIGARI

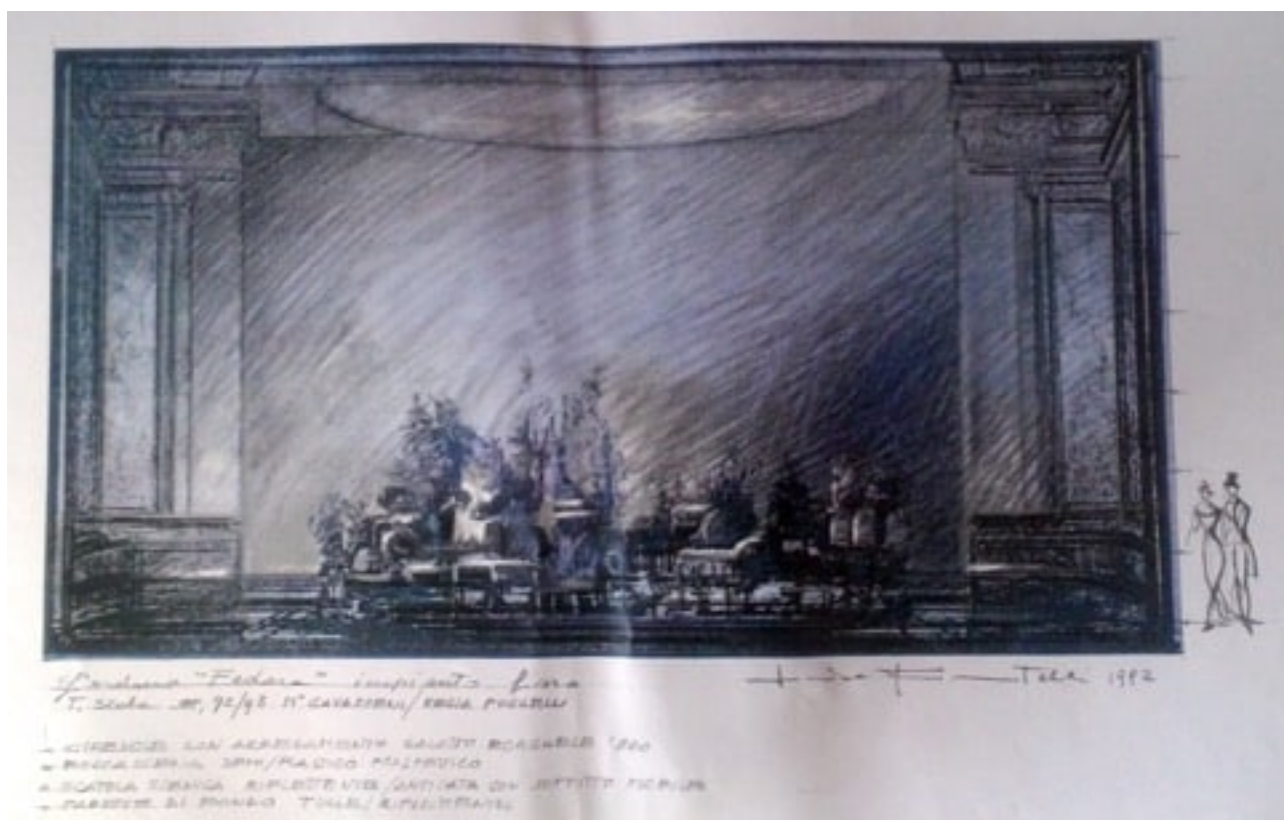
2 CATERIERI SI RITIRANO FONDO → RIMANGONO ECC. ETC.
GLI ALTRI 6 ESCONO (CI / ST)

CATERIERI:
- RUSSO - FRANC.
- RUSSO - FRANC.
- RUSSO - FRANC.
- RUSSO - FRANC.

33. Francesco CILEA, *Adriana Lecouvreur*, riduzione per canto e pianoforte (Milano, Sonzogno, 1941)
con appunti di regia, atto II.



34. Luisa SPINATELLI, progetto per *Fedora*,
«dettagli piano girevole da realizzare in listelli di legno virati al tono e lucidati a vernice specchiante», 1993.



35. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «girevole con arredamento salotto borghese '800», I, I, 1992.



36. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Visione Pietroburgo», I, I, 1992.



37. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Salotto Pietroburgo», I, II, 1992.



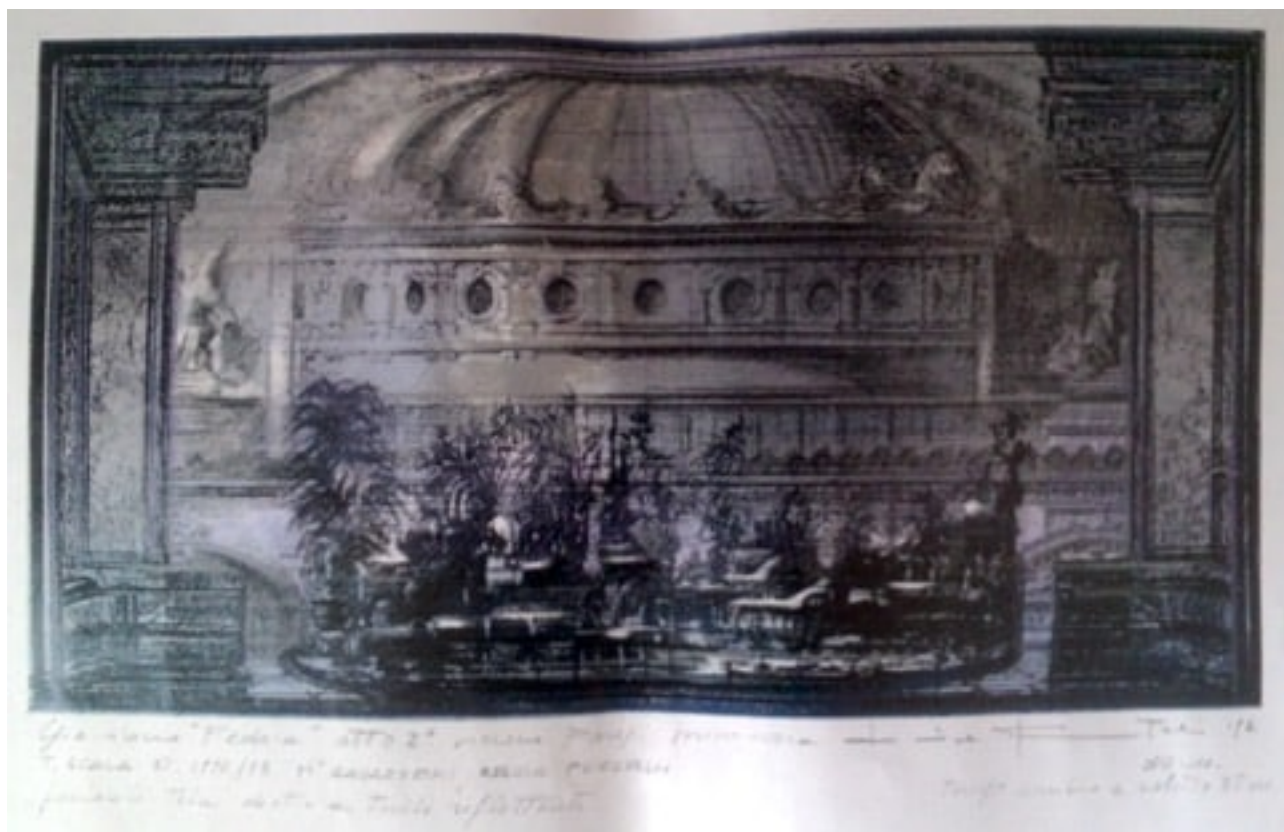
38. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Effetto ombre in trasparenza»,
 a strada carro con finestre palazzo Ipanov, I, III, 1992.



39. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, a corte carro con letto Vladimiro, I, IV, 1992.



40. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, Finale I, 1992.



41. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Visione Parigi primavera», II, I, 1992.



42. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Salotto Parigi», II, II, 1992.



43. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Angolo scena intima», II, III, 1992.



44. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Variante angolo scena intima», II, III, 1992.



45. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Visione lago», III, I, 1992.



46. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Visione lago», a corte carro con Villa, III, I, 1992.



47. Luisa SPINATELLI, bozzetto per *Fedora*, «Salotto Parigi», II, II, variante per il riallestimento dello spettacolo, Torino, Teatro Regio, 2000.



48. Luisa SPINATELLI, figurino per Fedora Romazov, *Fedora*, atto I, 1992.



49. Luisa SPINATELLI, figurini per Fedora Romazov, *Fedora*, atti II e III, 1992.



51. Luisa SPINATELLI, figurini per De Siriex, *Fedora*, atti I e II, 1992.



52. Luisa SPINATELLI, figurino per De Siriex, *Fedora*, atto III, 1992.



53. Luisa SPINATELLI, figurino per Olga Sukarev, *Fedora*, atto II, 1992.



54. Luisa SPINATELLI, figurino per Olga Sukarev, *Fedora*, atto III, 1992.



55. Luisa SPINATELLI, figurino per Boleslao Lazinski, *Fedora*, atto II, 1992.



56. Umberto GIORDANO, *Fedora*, atto II,
biglietto da visita di Boleslao Lazinski, Milano, Teatro alla Scala, 1993.



57. Umberto GIORDANO, *Fedora*, Mirella Freni (Fedora Romazov) e Plácido Domingo (Loris Ipanov),
atto II, Milano, Teatro alla Scala, 1993.



58. Umberto GIORDANO, *Fedora*, Fiorenza Cedolins (Fedora Romazov) e Giuseppe Filianoti (Loris Ipanov),
atto III, Napoli, Teatro di San Carlo, 2016.

IV

«Popoli avversi affratellati insieme»: *I Lombardi alla prima crociata*

«[...] quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l'autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti.»
Alessandro MANZONI, *I promessi sposi*, XI, 1842.

Quarto titolo del catalogo operistico di Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata* sono stati considerati, anche per ragioni cronologiche, come una sorta di *sequel* del trionfo di *Nabucco*, di cui replica, nell'ultimo atto, una vasta pagina corale di successo, «O Signore, dal tetto natio». Tenuti a battesimo sul palcoscenico del Teatro alla Scala l'11 febbraio del 1843, *I Lombardi*, al contrario dell'opera che precede, tuttavia, hanno una carriera meno fortunata, che si arresta bruscamente il 26 dicembre dell'anno successivo, in occasione dell'apertura di stagione del Gran Teatro La Fenice di Venezia: a causa di alcune scelte sbagliate nella distribuzione vocale, l'opera realizza – per dirla con le parole dell'autore – un «gran fiasco: uno di quei fiaschi veramente classici»¹³⁶, con l'aggravante che «i pezzi meno cattivi sono stati tutti disapprovati e gli altri tollerati. La sola cabaletta della visione (la cosa più meschina dell'Opera) ha scosso il pubblico e tratto ad applausi.»¹³⁷

Da sempre, tuttavia, l'opera è considerata nel novero del canone “risorgimentale” verdiano, e *pour cause*: si tratta dell'unica opera del Bussetano composta a partire da una fonte letteraria italiana, l'omonimo poema epico in ottave rimate, licenziato nel 1826 da Tommaso Grossi. Figura di spicco del primo Romanticismo lombardo, Grossi – che godeva dei favori di Carlo Porta come di Alessandro Manzoni, che esplicitamente lo cita nell'undicesimo capitolo dei suoi *Promessi sposi* – deve ai *Lombardi* un successo di pubblico senza precedenti: 3500 copie vendute del volume ne fecero uno dei casi letterari dell'epoca, amplificato, nel 1843, dall'opera verdiana. Liberamente ispirato alla *Gerusalemme liberata* di Tasso, di cui intendeva essere una rivisitazione più scorrevole e aggiornata, il poema epico è, in realtà,

«un tipico prodotto del suo tempo, un grande romanzo storico di taglio patriottico. Il personaggio principale è un malvagio che diventa santo, come Jean Valjean, l'eroe dei *Miserabili* di Victor Hugo. Vi si narrano i conflitti di una famiglia i cui membri si riconciliano in nome della devozione ad un ideale comune; dappertutto la stessa mescolanza di fantasia e realtà storica presente nei lavori di Scott e Manzoni.»¹³⁸

¹³⁶ Lettera di Giuseppe Verdi a Giuseppina Appiani, Venezia, 26 dicembre 1843, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, p. 424.

¹³⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Luigi Toccagni, Venezia, 26 dicembre 1843, in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, vol. II, Roma, Reale Accademia d'Italia, Accademia nazionale dei Lincei, 1935, p. 355. Sui rapporti tra il compositore e il Gran Teatro La Fenice di Venezia, nell'inverno del 1844, e sulla controversa creazione lagunare dei *Lombardi alla prima crociata*, cfr. Gustavo MARCHESI, *Gli anni di “Ernani”*, in «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», X/1987, pp. 19-42: 37-38; Marcello CONATI, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983; e, per uno sguardo attraverso la corrispondenza dell'impresario Bartolomeo Capranica con la figlia Faustina, cfr. Bianca Maria ANTOLINI, *Cronache teatrali veneziane: 1842-1849*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele d'Amico*, a cura di Agostino Ziino, vol. I, Firenze, Olschki, 1991, pp. 297-322.

¹³⁸ Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. I, *Da Oberto a Rigoletto*, trad. italiana di Ariella Lanfranchi (limitatamente al capitolo in questione), Torino, E.D.T., 1985, p. 123.

Avversata dalla critica coeva, che si affrettò a sottolinearne la scrittura affrettata, l'opera beneficia, almeno per il primo anno, di un successo travolgente, con racconti di interminabili file al botteghino, tumulti in teatro, applausi fragorosi alla fine di ogni numero musicale: la rappresentazione di un popolo unito contro il nemico sarebbe stata la miccia capace di accendere gli animi e l'entusiasmo universale¹³⁹. Benché il significato politico delle opere di Verdi sia oggetto di animate discussioni¹⁴⁰, è dubbio che l'opera si possa interpretare in maniera univoca: riuniti sotto le bandiere della crociata bandita da Goffredo di Buglione alla conquista della Terra santa, i Lombardi si rivelano una forza tutt'altro che unita, compatta, mossa da alti ideali. Ma, come è stato rilevato¹⁴¹, è stato forse a causa di una materia d'origine particolarmente ingarbugliata – e a tratti decisamente oscura – che il libretto di Temistocle Solera mantiene situazioni inestricabili e personaggi dalla psicologia contorta, se non inesplicabile: ne è prova il I atto dell'opera, che in realtà costituisce una sorta di antefatto nella terra d'origine, Milano, e che infrange l'unità di luogo e di tempo dell'azione. Bisognerà aspettare *Attila* (1846) perché Solera arrivi a una distribuzione più omogenea della materia drammatica, qui oltremodo compressa e non sempre intelligibile.

Di tutto questo sembra rimanere traccia in una drammaturgia spesso frammentaria e dall'andamento randomico: ne è prova l'*incipit* dell'opera, autentico *unicum* nella produzione verdiana, che immerge lo spettatore *in medias res* ma sembra rivelare un'assenza di scelte sul connotato da fornire allo spettacolo, che sta per cominciare:

«L'opera si apre in modo indefinito. Per la prima volta Verdi rinuncia all'ouverture in favore di un breve preludio; di solito è una scelta efficace, ma qui la difficoltà è che la natura dell'opera è a tal punto disorganica da non poter essere condensata in un ambito così ristretto. Molto più tardi, alle prese con un'opera come *La forza del destino*, dall'ossatura drammatica altrettanto vacillante, Verdi risolse il problema con una ouverture che è un caleidoscopio di stati d'animo, ritmi e temi, e tuttavia ha la consistenza di un epigramma musicale. Ma nel breve adagio che apre i *Lombardi* c'è spazio solo per solennità e fervore, per le fosche minacce di Pagano (trombone e legni), per il pentimento e la sua speranza di salvezza (archi e flauto). Il tutto espresso in una successione di brevi frasi, per lo più asimmetriche, esposte con la stessa apparente incoerenza che caratterizza l'inizio di una rapsodia lisztiana.»¹⁴²

Forte dell'esperienza maturata con *La forza del destino*, ma anche con gli altri titoli verdiani, che nel frattempo ne hanno costellato la carriera, Lamberto Puggelli si misura con solennità e fervore, asimmetria e andamento rapsodico: facendone la chiave di volta di un'interpretazione rilegge con altri occhi la missione dei crociati in Terra santa.

Note per un approccio ideologico alla drammaturgia verdiana

È trascorso un quarto di secolo da quando Puggelli ha affrontato al Teatro alla Scala l'esperienza romanzesca della *Forza del destino*: certo la tentazione di rileggere *I Lombardi* nella medesima direzione, quasi un appassionante *feuilleton* di cappa e spada, non soltanto è forte, ma emerge prepotentemente, comunque, in alcuni momenti della visione definitiva dell'opera. Ma, con il mutare dei tempi e delle condizioni internazionali, altre sollecitazioni, altre urgenze maturano all'ombra di questa nuova produzione: ne è testimonianza, come sempre, negli appunti preparatori, destinati a confluire in forma

¹³⁹ Cfr. Philip GOSSETT, *The Chorus in Risorgimento Opera*, in «Cambridge Opera Journal», II, 1990, pp. 41-64.

¹⁴⁰ Si rimanda essenzialmente a Roger PARKER, *Verdi politico: a wounded cliché regroups*, in «Journal of Modern Italian Studies», IV/XVII, 2012, pp. 427-436; Francesca VELLA, *Verdi and Politics (c. 1859-1861)*, in «Studi verdiani», XXIV, 2014, pp. 79-121.

¹⁴¹ Cfr. Julian BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., pp. 124-125.

¹⁴² *Ivi*, p. 126.

sintetica nelle note di regia condivise sul programma di sala dello spettacolo¹⁴³. A differenza di altre occasioni, peraltro, questa volta il regista non può contare su testimonianze d'epoca, disposizioni sceniche, indicazioni d'autore: la carriera limitata e circoscritta dell'opera, fino al 1844 e poi in ripresa negli anni dell'unificazione, ne hanno impedito la diffusione sul territorio nazionale e, di conseguenza, la ricezione, anche sul piano visivo¹⁴⁴.

È, come sempre, un processo di progressivo avvicinamento quello che lega Puggelli alla nuova produzione; ma in questo caso il luogo in cui si svolge la seconda metà dell'azione, Gerusalemme, diventa la stella luminosa da seguire per impostare l'intera drammaturgia dell'opera: e tutto questo a partire dall'accurata perorazione di Giselda – che schiude il Finale II – che diventa la chiave di lettura del dramma. Ecco quanto annota Puggelli, dunque, in una prima nota del dicembre 2002:

«Peter Brook (a proposito di *Hamlet*) scriveva recentemente che è impossibile accingersi a mettere in scena un testo senza accorgersi che a Gerusalemme ci sono uomini che uccidono altri uomini, e donne e bambini. *I Lombardi alla prima crociata* è un testo che parla di uomini che uccidono uomini a Gerusalemme!

Il testo, collocato nel suo tempo, vive degli spiriti guerreschi di un'Italia che cerca la sua unità e la sua ragione, vede le crociate nell'ottica eurocentrica ottocentesca eppure si apre al bellissimo grido di dolore di Giselda: “No! Giusta causa | non è d'Iddio | La terra spargere | di sangue umano | No, dio nol vuole | Ei sol di pace scese a parlar!”. E la musica brunita che accompagna i grandi cori si fa mormorio doloroso che rimpiange “i prati lombardi e i purissimi laghi” o guarda la “città fatale” con gli occhi pieni di lacrime per il sacrificio dell’“Agnello del perdono”.

Mi pare allora che, al di là della fruizione edonistica di una musica eccitante, si debba oggi rivivere l'epopea tragica dei *Lombardi* non più in senso risorgimentale, ma assumendola come un'esortazione che il laico Verdi rivolge agli uomini di allora e di oggi per la “libertà” non solamnete del Santo Sepolcro, ma di Gerusalemme e del mondo, per i cristiani e per i musulmani e per gli ebrei. Ma come fare? Non si può trasformare Temistocle Solera in Gotthold Ephraim Lessing! E i *Lombardi* non sono il *Fidelio*!»¹⁴⁵

Queste dichiarazioni preliminari, su cui la stampa insisterà in maniera particolare per i toni accesi con cui vengono proposte, al di là di quanto già evidenziato suggeriscono altre due piste di interpretazione del futuro spettacolo. Da un lato, infatti, occorre sottolineare l'attenzione per il lavoro di Peter Brook, che nel 2002 aveva licenziato la versione francese di un suo precedente spettacolo, *The Tragedy of Hamlet*, ricavato dalla tragedia shakespeariana nell'adattamento di Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne. È stato, finora, l'ultimo Shakespeare del regista britannico: frutto, anche in questo caso, di un lavoro di approfondimento del testo iniziato nel 1995 con *Qui est là*, in cui i versi del Bardo venivano accostati a testi di Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Edward Gordon Craig, Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd, Konstantin Sergeevič Stanislavskij e Zeami, e ultimato sette anni più tardi con le riprese del film tratto dallo spettacolo¹⁴⁶. Cosa rimane

¹⁴³ Cfr. Lamberto PUGGELLI, *Ideologia per una messinscena*, in *I Lombardi alla prima crociata*, programma di sala, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2003, pp. 47-49.

¹⁴⁴ Le uniche testimonianze – di cui però Puggelli non sembra essere stato al corrente – riguardano una ripresa torinese dell'opera, nel 1844, su bozzetti di Giuseppe Bertoja, di cui discute Mercedes VIALE FERRERO, *Da Norma a Attila. Scene del Teatro Regio di Torino durante il regno di Carlo Alberto*, in *Opera & Libretto I*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro, Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 235-251.

¹⁴⁵ Lamberto PUGGELLI, *Ideologia per una messinscena* cit., p. 47.

¹⁴⁶ Sulle relazioni tra il regista inglese e l'opera di Shakespeare, cfr. Peter BROOK, *Avec Shakespeare*, Arles, Actes Sud, 2015; ID., *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*, London, Hern, 2013; Lidia CURTI, *Peter Brook e Shakespeare. Alla ricerca di un'avanguardia nel teatro inglese*, Napoli, Intercontinentalia, 1984; Isabella IMPERIALI, *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2002. In questo contesto, sembra opportuno ricordare altresì l'interpretazione “shakespeariana” del *Don Giovanni* di Mozart, proposta da Peter Brook al Festival di Aix-en-Provence nel 1998 (quindi in *tournee*), spettacolo su cui

di quello spettacolo – sintesi di un'intera carriera e di una riflessione lunga oltre mezzo secolo – nei *Lombardi* di Puggelli, e soprattutto perché ne diventa un modello ideale? È fortemente probabile che il regista lombardo ne sia stato attento spettatore, considerato che *La Tragédie d'Hamlet* arriva in *tournee* in Italia dapprima alla Biennale di Venezia, nell'estate del 2002, quindi al Piccolo Teatro di Milano, nell'autunno seguente. Sono essenzialmente tre gli elementi che meritano forse una riflessione. Il primo è la durata, perché l'adattamento utilizzato da Brook asciuga l'originale a centoquarantacinque minuti, restituendone l'essenziale: anche l'arrivo finale di Fortinbras, principe di Norvegia, viene soppresso, da un lato perché ritenuto estraneo al nucleo della vicenda, dall'altro per evitare che la narrazione (la vita?) “continui”: Brook esclude ogni orizzonte d'attesa dopo la morte del principe danese, su cui si concentra il suo interesse. Ora, benché Puggelli non si proponga di intervenire sulla partitura, è singolare notare che la durata dei *Lombardi* coincide con quella della tragedia shakespeariana: certo per effetto del caso, o forse anche per merito della ben nota concisione verdiana, entrambe le peripezie giungono al termine nella stessa, folgorante durata. Il secondo elemento che accomuna i due spettacoli è di natura tecnica. Come tutte le produzioni realizzate al Théâtre des Bouffes du Nord, Brook punta su una sintesi anche scenica della narrazione: tra le pareti slabbrate della mitica sala teatrale parigina bastano infatti alcuni cuscini e un enorme tappeto color ambra, riflesso del rosso pompeiano delle mura circostanti, per ricostruire il circolo degli ascoltatori-attori della tragedia: tutti spettatori di una narrazione che – qui come in molti altri spettacoli firmati dallo stesso regista – ritrova il fascino ancestrale e la spontaneità affabulatoria del racconto del *griot*. Dal *Mahābhārata* (1985) in poi, costante era stata la ricerca degli universali nella dimensione dell'oralità, che adesso viene ricercata anche in *Hamlet*, nei suoi intrighi politici, nel suo malessere esistenziale. Nulla di tutto ciò, evidentemente, potrà essere rintracciato nel libretto del dramma verdiano: ma è appena il caso di ricordare che, non appena l'azione si sposta in Oriente, cuscini e tappeti diventano, per Puggelli, tributo non estemporaneo all'arte di Peter Brook e ai suoi codici narrativi¹⁴⁷.

Ma è una ragione più profonda, forse, ad accostare il teatro di Brook a quello di Puggelli: le motivazioni ideali. Identico, infatti, risulta l'afflato internazionale, l'apertura di orizzonti, il desiderio di affrancare la partitura verdiana dal contesto di produzione e dalle sue (presunte) valenze ideologiche, per ricercare nel testo moventi e prospettive di più ampio respiro. Questo spiega, probabilmente, perché le prime righe del testo introduttivo, redatto da Puggelli, avranno larga eco nella ricezione critica dello spettacolo: perché il dramma lirico, noto per i suoi versi talora truculenti e la sua musica da “battaglia”, forse per la prima volta perdeva questi connotati per assumere significati forse reconditi, ma certamente più profondi, alle soglie del nuovo secolo.

Da queste suggestioni prende le mosse Puggelli, nei primi mesi del 2003, per costruire il nuovo spettacolo. Sembra il caso di riprendere l'argomento della pacifica convivenza delle tre religioni nella città di Gerusalemme, visto che il regista, dando seguito alla sua riflessione critica, preferisce glissare sull'«interpretazione forse ingenua e certo per i nostri gusti oleografica» di chi, nel 1843, identificava nella guerra dei Crociati per la liberazione della Terra santa quella di Milano contro l'invasione austriaca; e si sofferma sulla necessità che lo spettatore, «aiutato da una messinscena stilizzata, metaforica,

conviene leggere la riflessione di Paolo GALLARATI, *Mozart e Shakespeare nel Don Giovanni di Peter Brook*, in «Il Saggiatore musicale», II/VIII, 2001, pp. 261-294.

¹⁴⁷ Per un primo approccio teorico al teatro di Peter Brook, si rimanda almeno a *Brook*, sous la dir. Georges Banu, Paris, CNRS, 1985; *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro*, a cura di Georges Banu e Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1990; Georges BANU, *Vers un théâtre premier*, Paris, Seuil, 2005; Margaret CROYDEN, *Conversations with Peter Brook, 1970-2000*, New York, Faber & Faber, 2003; Mickael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, London, Bloomsbury, 2006; Andrew TODD, Jean-Guy LECAT, *The Open Circle. Peter Brook's Theatre Environments*, New York, Faber & Faber, 2003.

allusiva», possa «avvertire il problema di liberare ogni popolo, e Gerusalemme e ovunque, dalle opzioni sanguinose e identificarsi in Giselda [...]»¹⁴⁸.

Per questa ragione Puggelli decide di muoversi in senso opposto rispetto a quello seguito da Temistocle Solera. Anticipando una tendenza della librettistica italiana di primo Ottocento, che troverà il suo più significativo esponente in Salvatore Cammarano, il librettista ferrarese, sin da *Nabucco*, aveva sottolineato la struttura romanzesca del libretto assegnando un titolo a ciascun atto (*La vendetta*, *L'uomo della caverna*, *La conversione*, *Il Santo Sepolcro*). Questa intuizione prefigurava, peraltro, una possibile critica da avanzare al testo, e cioè la rottura delle unità di tempo e di luogo, assenti già nella fonte letteraria: si trattava, dunque, di un'avventurosa scorribanda da un continente all'altro, dall'Europa all'Asia, lungo un arco temporale che si estendeva per almeno un quarto di secolo. Questi scarti temporali e spaziali vengono invece volutamente annullati nella concezione di Puggelli, che in alternativa immagina

«Una scena fissa, una landa desolata, una terra aspra dove gli uomini combattono, vivono, muoiono. Il primo atto si svolge in una tetra notte immersa in una fitta nebbia lombarda dove, a lampi, si intravedono ombre illuminate da torce. Poi siamo davanti al Muro del pianto, in una luce abbagliante dove si respira il deserto. O, a volte, una tenera notte mediterranea che si colora di nostalgia. E, alla fine, vedremo la Città Promessa, Utopia della Pace.»¹⁴⁹

Anche nei *Lombardi alla prima crociata* ritorna dunque il tema del palcoscenico vuoto, che aveva segnato *La forza del destino*; o meglio quello di una *waste land* che, se da una parte recupera le suggestioni del deserto, dall'altra diventa metafora di un territorio distrutto, sterile e ferale, segnato dalla crisi della civiltà occidentale: è desolata – pur nell'inevitabile ricchezza di citazioni architettoniche – la Milano ambrosiana e medioevale, in cui si fingono accordi di pace stretti e immediatamente disattesi; e sarà desolato anche il deserto mediorientale, terra di conversioni improvvise, di malcelate vendette e di ben più devastanti stragi e violenze di massa. Da qui la necessità, l'urgenza di precipitare l'azione in una contemporaneità in cui

«Tutti si tolgono armature e orpelli guerreschi e si sorridono, cristiani e musulmani e... ebrei, e atei e buddisti, ieri e oggi, dobbiamo sperare, per sempre.»¹⁵⁰

Lo sguardo di Giselda, un sogno d'Oriente

Come di consueto, il metodo di lavoro di Lamberto Puggelli consiste nel creare uno *storyboard* delle «situazioni» che si succedono lungo i quattro atti dell'opera. Ma questa volta, come già anticipato, il regista decide di intervenire sulla struttura stessa dell'opera e di mutarne la prospettiva: la vicenda, infatti, sarà osservata attraverso lo sguardo inquieto e critico di Giselda, giovane e incredula spettatrice dei fatti che si svolgono a Milano, quindi – per ragioni imperscrutabili – innamorata di Oronte, figlio del capo degli Infedeli, in Terra Santa. Puggelli adotta il punto di vista di Giselda non soltanto perché si tratta dell'unico personaggio femminile provvisto di reale consistenza drammatica (le altre due, Vicianda e Sofia, si limitano a svolgere una funzione comprimariale), ma soprattutto perché, al contrario degli altri, sembra scaturire da uno stato di innocenza, quasi alimentato da un candore che la lascia dapprima smarrita, quindi sgomenta di fronte alle atrocità cui assiste. Questa prospettiva viene resa possibile dalla scrittura verdiana, a partire da quel «breve preludio», come lo aveva definito Budden, che qui diventa espediente per una breve ma concisa presentazione del personaggio. Così Puggelli la introduce sul palcoscenico:

¹⁴⁸ Lamberto PUGGELLI, *Ideologia per una messinscena* cit., pp. 47-48.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 48.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

«Vediamo una giovane. Assisterà dalla ribalta a tutto il primo atto come fosse un antefatto che emerge a rapidi *flash* dall'oscurità del passato. [Nel poema di Tommaso Grossi da cui è tratto il libretto, la cui vicenda è ambientata nel 1097 in Terra santa, vengono poi narrati gli avvenimenti lombardi di diciotto anni prima, quando Giselda non era ancora nata. Allora avvenne il primo tentativo di omicidio fra i due fratelli rivali e poi, dopo un paio d'anni di espiazione, la riconciliazione e poi il nuovo tentativo di rapimento e di parricidio.】¹⁵¹

Da questa decisione scaturiscono almeno due conseguenze. La prima è che – salvo brevi eccezioni – Giselda si trova non soltanto a mediare lo sguardo dello spettatore, ma soprattutto quello del regista, che in lei oppone un fermo e rigoroso rifiuto alla guerra, in ogni tempo e in ogni luogo. Per questo la fanciulla “assisterà” allo spettacolo attraverso un velo di tulle che, soprattutto durante il primo atto, la separa dal resto di un mondo “altro” e ostile, un altrove in cui talvolta è costretta a vivere, ma che per il resto avverte come distinto e distante dal suo modo di fare e di pensare.

Ma il sipario che si frappone fra Giselda e gli altri personaggi è anche un diaframma che allontana, nel tempo e nello spazio, quanto si descrive sulla scena. *I Lombardi alla prima crociata* diventano così un nostalgico sogno d'Oriente: di una passione per l'altra sponda del Mediterraneo che era stata alimentata dalle recenti missioni filoelleniche per la liberazione del territorio greco dall'Impero ottomano, e che aveva trovato nella prematura morte di Lord Byron l'eroe d'elezione. Puggelli iscrive così l'opera verdiana in quel filone che, nel corso dell'ultimo torno d'anni, aveva prodotto tanto *Les Orientales* (1829) di Victor Hugo, scaturite dalla folgorante visione di un *coucher du soleil* e delle infinite sfumature di

«couleurs orientales [qui] sont venues comme d'elles-mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries ; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne c'est encore l'Orient ; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique»¹⁵²;

quanto la felice scoperta di un «peuple tout nouveau pour nous», quel Marocco che Eugène Delacroix visita, nel 1832, accompagnando la delegazione del conte Charles-Edgar de Monray, ambasciatore di Luigi Filippo dal sultano Moulay-Abd-er-Rahman. Per il pittore francese sarà presto un trionfo di interni arabi e moreschi, di turbanti e di babbucce, di scimitarre, anfore e terraglie, destinato a imprimersi nell'immaginario contemporaneo¹⁵³.

Parte da un'idea simile, allora, Puggelli, e per questo immagina due mondi contrapposti, nei colori e nelle luci: così, a un primo atto immerso nelle brume padane ne seguiranno altri tre che – compatibilmente dalle diverse situazioni – brillano in una luce dorata, luminosa ma al tempo stesso appannata: come in una visione onirica, appena velata dal ricordo eppure sempre vivida nella sua bruciante attualità. Lo segue, in questa scelta, la costumista Santuzza Calì. Allieva di Oskar Kokoschka, immaginifico protagonista della stagione del *Blaue Reiter* berlinese, ma soprattutto compagna nella vita e nell'arte di Emanuele Luzzati, grande maestro della scenografia italiana dal Dopoguerra fino alla fine del secolo, l'artista di origine siciliana si avvale della tecnica, a lei cara, del *patchwork*: tutti i costumi sono il risultato del libero, fantasioso accostamento di stoffe, intarsi, motivi, tecniche e colori. È un *collage* che opera su tinte dilavate, su un gioco di sfumature

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Victor HUGO, *Les Orientales*, Paris, Gosselin, 1829, p. 5.

¹⁵³ Sui viaggi di Delacroix in Marocco, cfr. Maurice ARAMA, *Eugène Delacroix, un voyage initiatique: Maroc, Andalousie, Algérie*, Paris, Les Amis de Paris-Méditerranée, 2006; Malika DORBANI BOUABDELLAH, *Eugène Delacroix. Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Louvre, 2008; Guy DUMUR, *Delacroix et le Maroc*, Paris, Herscher, 1988; *Delacroix. Objets dans la peinture souvenir du Maroc*, sous la dir. Dominique de Font-Réaulx, Paris, Musée du Louvre, Le Passage, 2014.

rigorosamente *ton sur ton*, che a distanza fa acquisire ai costumi una connotazione fiabesca, irrealista, immaginifica. Viene sempre selezionato, tuttavia, un colore dominante, intorno al quale ruotano tutti gli altri: nell'atto lombardo dominerà incontrastato il nero, destinato a uniformarsi nei vessilli dei soldati alle crociate; mentre nel resto dell'opera, da Antiochia a Gerusalemme, saranno privilegiati oro e rosso, ocra e terra di Siena, con debite sfumature turchese e verde acqua: impreziositi dalla presenza di decorazioni in oro antico, per certificare il trascorrere usurante del tempo.

Tutto questo, naturalmente, non impedisce di considerare la Lombardia del primo atto come la culla dell'arte romanica, che in Sant'Ambrogio trova la sua più alta espressione. Per questo un bassorilievo dedicato alla basilica ambrosiana inquadra l'intera vicenda, per questo il "cantiere" della chiesa, che sarà ultimata nel 1099, fa da sfondo al primo confronto-scontro tra i fratelli rivali: ed è inutile sottolineare quanto la nozione di cantiere si adatti tanto alla costruzione fisica, materiale della basilica, quanto a quella – ben più complicata – di una fede di cui solo Giselda sembra essere sincera portatrice. Ma tutte queste diapositive, proiettate sullo sfondo, per Puggelli devono essere «mixate con colori e immagini 'alla Turner'»: così precisando che non desidera utilizzare riproduzioni di opere di William Turner, bensì l'effetto trascolorato e sfumato dei suoi panorami.

La costruzione del personaggio di Giselda richiede una cura particolare. Va segnalato che – tra le prime volte nella storia della regia d'opera – il regista richiede un intervento di natura musicale già dalla fine della seconda scena del primo atto. Dopo che Arvino e Pagano si sono riappacificati, il Priore della città informa gli astanti che il primo è stato nominato alla guida dei condottieri lombardi, che partiranno per la crociata. Questa dichiarazione diventa la stretta dell'Introduzione, guidata dai due bellicosi fratelli e, vista l'atmosfera guerresca, accompagnata da un tamburo militare che rafforza gli anapesti cadenzati del coro all'unisono. È qui che Puggelli chiede un intervento significativo: gli sembra infatti «IMPORTANTISSIMO» che Giselda non partecipi all'invocazione di guerra («All'empio, che infrange la santa promessa, | l'obbrobrio, l'infamia sul capo ricada, | un'ora di pace non venga concessa, | si tinga di sangue la luce del dì.»), che non la condivida e che la sua parte venga destinata alla seconda donna soprano, Viclinda. È, questo, un altro modo per allontanarla di fatto dal mondo che la circonda. La pia vergine cristiana, piuttosto, sarà sempre accompagnata dalla luce: nel corso del primo atto, in cui il domina il buio e la notte della ragione, la sua «Salve Maria!», intonata in una «Galleria nel palazzo di Folco» con volte a botte che svettano in verticale, è circondata dalle fiammelle di lampadari che calano dall'alto – salvo scomparire, quando viene portato in scena il cadavere dell'anziano patriarca, ucciso per errore da Pagano.

L'alzarsi del sipario del secondo atto deve fare immediatamente percepire non soltanto lo scarto temporale – alcuni mesi sono infatti trascorsi, rispetto all'atto precedente – ma soprattutto quello spaziale, dal momento che la maggior parte dei personaggi sono adesso in Asia minore, coinvolti nell'assedio della città di Antiochia. Sono due gli elementi cui ricorre la regia. Quello meno evidente – ma non per questo meno significativo – si rintraccia al proscenio, occupato da «recipienti, bacili, anfore di metallo, di legno, di vetro, con sabbia, bastoncini d'incenso, sassi e acqua»: adagiati su morbidi kilim, sono utensili funzionali a rappresentare una realtà diversa, rispetto a quella lombarda, ma soprattutto scelti per identificare i quattro elementi, idealmente racchiusi in pochi oggetti. Ma ciò che immediatamente colpisce l'attenzione è lo sfondo, in cui campeggia quel Muro del pianto che, d'ora in poi, non verrà più abbandonato, delimitando un *hortus conclusus* da cui nessuno potrà più uscire – fino all'apparizione salvifica di Gerusalemme, nell'ultima scena. Perché l'immagine risulti ancor più efficace, sono perfettamente riconoscibili gli ebrei in preghiera, di spalle, con i tradizionali attributi identificativi («cappelli e cappottino nero, cernecchi sulle orecchie»). Quanto al coro, è solo gradatamente che assumerà fattezze e abbigliamento marcatamente arabi: considerato che i primi due atti vengono eseguiti senza soluzione di continuità, per il momento bastano pochi, quasi impercettibili aggiustamenti

(«qualcuno si rimbocca la lunga veste o indossa un leggero caffetano, si trasforma da ‘popolo lombardo’ in ‘popolo musulmano’. Nessuna caratterizzazione, né moderna, né medievale: un’ambiguità che deve essere il tratto distintivo anche dei costumi.»). È, insomma, un racconto perennemente in bilico tra un’antichità vagheggiata, sognata, sfumata; e le urgenze di una contemporaneità garbatamente accennata, raccontata, se possibile descritta in maniera utopisticamente diversa.

L’unico che, rispetto al primo atto, avrà mutato radicalmente aspetto è Pagano: ormai privo non solo degli scuri abiti europei, ma anche di capelli, barba e baffi. Adesso, infatti, compare «completamente glabro, con la testa pelata», eremita passato dalla penitenza della tonsura; ma con «una benda nera su un occhio», perché sia «inequivocabilmente cattivo e non immediatamente riconoscibile.» Avrà, insomma, il comportamento criminale di sempre, ma opportunamente dissimulato perché la sua conversione e il suo nuovo stato appaiano verosimili. La fluidità della narrazione scenica raggiunge il suo culmine – non solo musicale, ma drammaturgico – per il Finale II: l’improvvisa irruzione dei Crociati, aiutati dal tradimento di Pirro e guidati da Pagano e da Arvino, provoca la reazione sgomenta di Giselda, che non si rallegra nel rivedere il padre ma, piuttosto, è sconvolta dal notare il sangue che lo ricopre. La sua cabaletta («No!... Giusta causa – non è Iddio»), che era stato il punto di partenza della riflessione di Puggelli, diventa una sorta di scena di pazzia, come peraltro prescrive una didascalia («*quasi colpita da demenza*»); e viene accompagnata dalla proiezione di immagini di morti e devastazioni che culminano in *Guernica* di Pablo Picasso, sorta di marchio di fabbrica degli spettacoli verdiani del regista milanese. Come già avvenuto all’inizio delle due parti della *Forza del destino*, anche qui la furia cieca della guerra viene illustrata con un’autentica, inequivocabile icona dell’arte del Novecento, omaggio interno a una visione laica e pacifista dell’opera verdiana che attraversa la grammatica scenica di Puggelli.

Anche il secondo tempo – con il terzo atto – si apre nuovamente sul Muro del pianto, a mezzogiorno. È una scelta operata per imprimere nella memoria l’identificazione tra Gerusalemme il Muro del pianto, rafforzata dal silenzio iniziale, su cui si leva il sipario, e dalle pareti specchianti, a destra e a sinistra, che rimandano e amplificano la scena che occupa il fondale. Il resto dello spettacolo procede tra tagli musicali pressoché inevitabili – l’aggettivo «brutto» ricorre frequentemente, negli appunti del regista, per descrivere questo o quell’episodio musicale – fino alla nuova, grande battaglia che segna l’attacco alla Città santa: i pellegrini sono chiamati a comporre al proscenio «una sorta di testuggine», e ancora una volta la guerra farà la sua comparsa, l’ultima, sulla scena.

È un passaggio obbligato, quest’ultimo, per consentire che nell’ultima scena, innanzi alla tenda di Arvino, il palcoscenico sia interamente ricoperto, costellato di cadaveri. Musulmani e crociati, uomini e donne devono essere «tutti morti a terra», una visione apocalittica alla quale presto deve aggiungersi anche Pagano, che viene trascinato in scena sorretto da Arvino e dalla nipote. L’ultimo arioso dell’eremita, che segna il momento tanto atteso dell’agnizione finale, non deve suscitare solamente stupore: ma diffondere quel sentimento di perdono che, enunciato da Giselda, dovrà essere condiviso dagli astanti. A Pagano morente si svela, infine, la visione di Gerusalemme, su cui sventolano «le bandiere della croce illuminate dai primi raggi del sole oriente.» Con magistrale *coup de théâtre*, Puggelli approfitta del magistrale effetto di continuo crescendo che accompagna il Coro conclusivo «Te lodiamo, gran Dio di vittoria», perché lascia schiudere il Muro del pianto: sullo sfondo brilla «Gerusalemme come un diamante luminoso. Arcobaleno. Sole al tramonto. Notte con grande luna.» Il giorno e la notte si succedono, nel breve volgere di pochi istanti, su un sogno ecumenico, su un’utopia di civiltà che intende convogliare i sentimenti e le speranze dello spettatore:

«Ecco: blocchi di emozioni che ‘spieghino’ l’errore e l’orrore della guerra – solo questo dobbiamo riuscire a comunicare. Senza mettere in scena Bush o Saddam, Sharon o Arafat, senza ricostruire

un falso Medioevo, tentando, come Verdi, di “inventare il vero”, dentro il proprio tempo, dentro la storia, dentro l’anima del mondo.»¹⁵⁴

Tra visionarietà e impegno civile

Evento inaugurale del Festival Verdi 2003, *I Lombardi alla prima crociata* attirano l’interesse della stampa, ben prima che si alzi il sipario, per la complessità della messinscena e per l’eterogeneità delle maestranze chiamate a concorrervi. È il caso di Emanuele Salamanca, diplomando scenografo all’Accademia di Brera, ultimo discendente di una famiglia di pupari etnei, residente in quel di Mascalucia, che è stato chiamato «a realizzare le spade e gli spadini, le scimitarre e gli scudi» di cristiani e crociati, ben 132 pezzi, cui si aggiungono altre 60 lance e armi diverse: un lavoro certosino, di altissimo artigianale, destinato a trasfigurare la realizzazione delle scene di guerra sulla scena. Particolare attenzione viene riservato al procedimento della fusione,

«che si compie versando il metallo allo stato liquido in un fragile stampo modellato con le sabbie del Simeto, particolarmente plastiche, avvolte nelle ceneri laviche dell’Etna (fusione a sabbia). Lo stampo va sempre rifatto, perché si rompe a ogni fusione. E all’interno di esso vanno creati diversi sottili condotti (come venature in una foglia) per permettere al metallo di raffreddarsi simultaneamente lungo tutto l’asse dell’arma, onde evitare realizzazioni difettose. Gli scudi tondi dei musulmani e quelli a tre punte dei crociati sono stati costruiti in lamiera zincata, sottoposta a segrete tecniche d’invecchiamento e arricchita di inserti in ottone lavorato. Le lame, invece, sono state realizzate in alluminio, con controspecchiature che evidenziano il guizzante gioco di luci tipico delle armi da pugno. La crociera delle spade è in bronzo, mentre l’impugnatura lignea è avvolta in sottili fili di ottone o di corda.»¹⁵⁵

Appena un giorno più tardi, spetta invece alla costumista Santuzza Calì, già allieva e assistente di Oskar Kokoschka, presentare i suoi lavori sartoriali, che devono apparire come «sculture battute dalla luce, in cui la ricerca dei materiali, dei colori, degli intrecci è essenziale alla logica della sagoma, del contesto, del movimento.»¹⁵⁶

È così che ogni giorno, fino alla prima, la stampa locale intervista i protagonisti dello spettacolo, precipitando il lettore-spettatore nel fervido cantiere dello spettacolo: dal basso parmense Michele Pertusi, che sottolinea le difficoltà di un ruolo che anche sotto il profilo vocale segue l’evoluzione del personaggio, «perché nel primo atto la tessitura è acutissima, sconfinando verso la corda baritonale, mentre successivamente si riposiziona verso una zona più centrale», così da suggerire che Pagano «è all’inizio un uomo piuttosto giovane, con pulsioni assassine, mentre il Pagano eremita è certo un po’ invecchiato e, pur rimanendo di fondo un violento, risulta in qualche modo provato dalla solitudine»¹⁵⁷; al concertatore e direttore d’orchestra, Renato Palumbo, che non si limita a prefigurare momenti di *Macbeth* e *Rigoletto*, *Simon Boccanegra* e *La forza del destino*, ma nell’opera coglie un Verdi con «lo sguardo puntato sul grand-opéra: non dimentichiamo che a Parigi, qualche anno prima, erano andati in scena gli *Ugonotti* di Meyerbeer, in cui l’autore tedesco prepara ciò che sarà il melodrama dei 30-40 anni successivi»¹⁵⁸; fino all’intervento del regista, che brevemente illustra la sua concezione dell’opera e la centralità della presenza di Giselda, «epicentro di una sismicità umanizzante, che restituisce la terra e i suoi abitanti a se stessi, puntando sulla liberazione da ogni forma di violenza, di crudeltà, di sopruso, ad ogni latitudine, qualunque sia il pretesto che muove la sopraffazione.»¹⁵⁹

¹⁵⁴ Lamberto PUGGELLI, *Ideologia per una messinscena* cit., p. 49.

¹⁵⁵ Elena FORMICA, *Un puparo crea i «Lombardi»*, in «Gazzetta di Parma», lunedì, 12 maggio 2003.

¹⁵⁶ Elena FORMICA, *Calì: i costumi per i «Lombardi»*, in «Gazzetta di Parma», martedì, 13 maggio 2003.

¹⁵⁷ Elena FORMICA, *Pertusi diventa il perfido Pagano*, in «Gazzetta di Parma», mercoledì, 14 maggio 2003.

¹⁵⁸ Elena FORMICA, *I Lombardi sono un’opera «nobile»*, in «Gazzetta di Parma», giovedì, 15 maggio 2003.

¹⁵⁹ Elena FORMICA, *Un grido: «Dio nol vuole»*, in «Gazzetta di Parma», venerdì, 16 maggio 2003.

Passato il giorno del debutto, le recensioni si rivelano unanimi nel sottolineare la frammentarietà della partitura e, per questo, l'intervento registico ancor più accorto, perché destinato a trovare un segno unitario nel testo:

«vi ha tentato in questa nuova proposta, prima produzione operistica del Festival Verdi 2003, il regista Lamberto Puggelli che ha voluto rileggere la farraginoso narrazione attraverso la filigrana dell'attualità; con esiti non poco suggestivi sul piano visuale, tutto giocato sul contrasto tra la fissità emblematica del "muro del pianto" e lo scorrimento veloce di immagini evocanti una realtà drammaticamente vicina a noi. Un'attualizzazione, dunque, di tipo indiretto, come proiezione – anche nel senso tecnico, cinematografico – di situazioni, il che, a parte certe sottolineature eccessive, ha funzionato sul piano spettacolare, grazie anche al raffinato apporto di Paolo Bregni, scenografo, e di Santuzza Calì, costumista.»¹⁶⁰

È la nuova produzione di Puggelli ad attirare l'attenzione della critica, forse perché questo titolo verdiano più di altri richiede una lettura capace di approfondimenti. Facendo leva sul testo pubblicato sul programma di sala, che insiste sull'attualità dei conflitti religiosi, non solo in Medio Oriente, viene rilevato dunque come il regista faccia

«scorrere i quattro atti all'ombra del Muro del Pianto, un grande fondale che incombe sulla scena e sulla vicenda, per aprirsi alla fine su una vista luminosa della Città Santa. Per il resto pochissimi ma efficaci elementi in un palcoscenico sgombro, a partire dalle nebbie lombarde del primo atto. Un impianto in cui le ambientazioni venivano rievocate dalle accurate scenografie di Paolo Bregni proiettate sul grande muro di fondo. Rappresentazioni pittoriche di vari luoghi che, in occasione dei momenti di maggior riferimento guerresco, riportavano immagini dei conflitti attuali, alternate a "Guernica" di Picasso. Riferimenti, questi, che rappresentano un chiaro monito pacifista il quale, unito al contenuto di fondo già sottolineato e alla frequenza con cui viene riproposto, risulta a tratti un poco ridondante. In linea con questa interpretazione anche la caratterizzazione dei personaggi, a partire da una Giselda posta, per esempio, in proscenio ad assistere alle vicende del primo atto, separata dal resto del palcoscenico da un sipario trasparente.»¹⁶¹

Come si conviene alla natura di un festival, la rappresentazione dell'opera diventa un'«occasione per parlare de *I Lombardi alla prima crociata*», per Paolo Isotta, che sulle colonne del «Corriere della sera» definisce «ambizioso» il nuovo allestimento varato dal Regio di Parma, in specie perché realizzato a partire da una «partitura nettamente sperimentale: una truce e a stento credibile vicenda di odii famigliari intessuta intorno al fatto storico.»¹⁶²

Più interessato agli aspetti esegetici di un'opera «centrifuga e mancante della stringente sintesi tipica del miglior Verdi», Isotta pure si sofferma brevemente sullo spettacolo, non lesinando elogi per la bacchetta di Renato Palumbo, che è subentrato in sostituzione di Bruno Campanella; e della «signorina» Alessandra Rezza, di cui apprezza la coloratura di forza e gli eccezionali centri; mentre definisce la regia «sapiente nell'uso delle nebbie e delle oscurità (scene di Paolo Bregni, costumi di Santuzza Calì); mi pare a tratti ingenua nel suo desiderio di attualizzare politicamente le inutili e rapaci stragi che si son dette.»¹⁶³

E mentre il pubblico dei melomani e dei loggionisti del teatro comincia a manifestare dissensi su alcune scelte della distribuzione vocale¹⁶⁴, altre valutazioni, più ponderate, preferiscono soffermarsi complessivamente sul «bel successo finale decretato

¹⁶⁰ g.p.m. [Gian Paolo MINARDI], «*Lombardi*» cinematografici, in «Gazzetta di Parma», lunedì, 19 maggio 2003.

¹⁶¹ Alessandro RIGOLLI, *Lombardi pacifisti*, in «il Giornale della Musica» online, lunedì, 19 maggio 2003.

¹⁶² Paolo ISOTTA, *Il raro Verdi dei «Lombardi» opera difficile e sperimentale*, in «Corriere della sera», martedì, 20 maggio 2003.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Cfr. Egeo CALZOLARI, *Le voci dei «Lombardi»*, in «Gazzetta di Parma», martedì, 20 maggio 2003.

dal Regio di Parma», a parziale «riparazione degli isolati zittii indirizzati ad Alessandra Rezza e Vincenzo La Scola.» E con il conforto del direttore Palumbo, «infuocato quando serve, col variare intensità e colori di orchestra (ottima), cantanti e coro (efficace)», emerge sul palcoscenico il

«taglio tra l'epico e il lirico [dell']impostazione del regista Lamberto Puggelli. Memore dei suoi Brecht con Strehler, Puggelli realizza uno spettacolo "critico" piuttosto suggestivo, un'intensa denuncia della violenza fondamentalista e, al tempo stesso, un inno alla libertà. Forse non del tutto risolto sul piano della recitazione, ma ben sostenuto dalla scena fissa (il "muro del pianto") di Paolo Bregni, dai costumi di Santuzza Calì, dalle luci contrastate di Andrea Borelli.»¹⁶⁵

Ed è proprio con piglio a un tempo epico e lirico che sulle colonne di «Libero» si parla dell'ultimo spettacolo del Festival Verdi:

«"I Lombardi alla prima crociata" è opera di battaglie, di conversioni e redenzioni, con un'azione divisa tra Milano e Terrasanta. [...] Il soggetto è caotico, contraddittorio, il contenuto musicale frammentario. Bollata come partitura volgare, "I Lombardi" è in realtà un'opera d'avventura drammaturgica e musicale, per scene e scorci rapidissimi, ricca di anticipazioni del Verdi maturo. Data la materia prima discontinua, l'interpretazione è problematica. Eppure la nuova edizione del Festival Verdi 2003 al Regio di Parma dimostra che è possibile renderne credibile il testo eccessivo, iperbolico, senza cadere nella volgarità.»¹⁶⁶

La bellezza rapinosa e discontinua della partitura, ma anche il suo valore etico, rendono

«Eccellente lo spettacolo con regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni e costumi di Santuzza Calì. Allestimento metaforico, stilizzato, allusivo. Mette l'accento su quanto in quest'opera vive di visionarietà, ma soprattutto di impegno civile. Una scena fissa fa da sfondo al susseguirsi delle situazioni: è il Muro del pianto di Gerusalemme, sul quale vengono proiettate immagini che lo trasfigurano in continuazione: scorci lombardi, vedute desertiche assolate, visioni di guerra, fosse comuni. Compare anche "Guernica" di Picasso, dipinto feticcio, a denunciare gli orrori di tutte le guerre. La regia, infine, ha il pregio di dare ritmo teatrale a una vicenda che di per sé stenta ad articolarsi in senso narrativo.»¹⁶⁷

Pur trattandosi di uno spettacolo di immediata intelligenza, c'è chi preferisce soffermarsi in maniera ampiamente didascalica sull'interpretazione di Puggelli e, dopo aver citato ampi stralci delle intenzioni di regia, consegnate al programma di sala, desidera sottolinearne il

«motivo di esortazione di libertà e, soprattutto, di pace, con inserimenti – a tratti ma non costantemente – di iconografie e avvenimenti dei nostri giorni. La grigia e stilizzata messinscena fissa è formata da una grande fondale che ricorda il "Muro del pianto" (dove prega o ebrei di spalle in abiti moderni), su cui vengono proiettate scene riferite a momenti della vicenda o dal significato emblematicamente simbolico, come la visione del quadro "Guernica" di Picasso, durante le scene di combattimento e di morte. Soltanto nel finale (vero colpo di teatro) si apre la muraglia per l'apparizione di Gerusalemme, intensamente illuminata. Lamberto Puggelli tenta di spiegare le devastazioni e gli orrori della guerra attraverso la protagonista Giselda che, nelle sue appassionate perorazioni di pace, si rivolge al pubblico. Il pensiero registico hanno [sic!] anche altri intendimenti, soprattutto nel presentare i Lombardi per nulla "crociati" ma "neri" nei costumi e con scure bandiere, peraltro feroci criminali. E il suo sogno di libertà è ribadito quando cristiani e musulmani (e perché no, ebrei, atei, buddisti, ecc.) si tolgono le armature in segno di pace.»¹⁶⁸

¹⁶⁵ Jacopo PELLEGRINI, *Parma usa Verdi contro la violenza*, in «Avvenire», martedì, 20 maggio 2003, p. 29.

¹⁶⁶ Roberto MORI, *La rivincita dei Crociati inizia da Parma*, in «Libero», martedì, 20 maggio 2003, p. 22.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Walter BALDASSO, *I Lombardi verso crociate contemporanee*, in «la Discussione», martedì, 20 maggio 2003, p. 12.

Ancora, è definita una «recita rara e d'impatto» quella dominata dal «materico enorme muro, a tratti illuminato con drammatici fasci radenti, a tratti trasfigurato da filmati attualizzanti le stragi di ogni tempo, da Guernica ad altre oscure pagine della nostra attualità.»¹⁶⁹ Ma è Carla Moreni, nell'edizione di domenica 25 maggio del «Sole-24 Ore», a lanciarsi in un lungo, stupito, appassionato apologo del rapporto tra una città, Parma, e il suo compositore, Verdi, «qui categoria di giudizio assoluto» e che dunque si esegue – e soprattutto si ascolta – come in nessun altro teatro al mondo. Ed è forse anche perché è sempre, costantemente al servizio dello spettacolo, che giudica lo spettacolo «lineare» di Puggelli «da bacio in fronte per gli immacolati e fulminei cambi di scena.» E poco più oltre si sofferma a discuterne più diffusamente:

«Lo spettacolo di Puggelli si sintetizza in molto fumo, molte proiezioni, suggestive, su velatino, e qualche tocco di attualità con gli ebrei di oggi al muro del pianto, la citazione di “Guernica” come *leit-motiv* di sfondo agli interventi corali. Più di così, con la drammaturgia imbarazzante di questo testo, è impossibile fare. Ed è piaciuto, come gesto “politico”, che i crociati coi vessilli fossero pochi, entrati di corsa a coppie come burattini, e con le bandiere abbrunate. La scena di Paolo Bregni appariva la più semplice immaginabile: una parete di pietra e due specchi laterali. L'apparizione di un gelso, nel secondo quadro, faceva molto campagna verdiana. I costumi, belli, di Santuzza Calì, dicevano chiaramente che qui si tifa non per quelle palandrane di barbari dei *Lombardi*. Molto meglio l'Oriente.»¹⁷⁰

L'ultimo quotidiano che si occupi dello spettacolo, «la Repubblica», lo fa con un breve trafiletto in cui sostanzialmente si elogia lo spettacolo «scabro [...] caparbiamente antibozzettistico nonostante l'uso di didascalie emblematiche e un po' brechtianamente allegorico, ma di concreta intensità.»¹⁷¹

La stampa periodica ritorna sulla nuova produzione verdiana con un approfondito intervento, a firma di Elvio Giudici, che – sulla scorta delle indicazioni di regia di Puggelli – s'interroga sull'opportunità di sviluppare le tematiche che collegano l'opera alla contemporaneità; ma esige al tempo stesso che

«se ne salvaguardi la potente teatralità, certo: come appunto nella splendida regia di Lamberto Puggelli, il cui fulcro per nulla affatto sta nei crociati liberatori, bensì in Giselda che condanna ogni guerra in quanto tale, alla rassicurante ideologia risorgimentale sostituendo così la scomoda, ma ben più esatta, laicità di un Verdi che parla di libertà e giustizia in senso lato. Una narrazione che – shakespearianamente ovvero verdianamente – elimina cesure o univoche definizioni di tempo e luogo; allaccia le nebbie meneghine al caldo deserto mediorientale, e Sant'Ambrogio al Muro del pianto contro cui pregano ebrei di oggi mentre sul proscenio lottano i crociati di ieri, che un semplice gesto trasforma nei musulmani odierni; fa di Pagano, parricida per errore anziché “solo” fratricida per intenzione, divenuto per espiazione eremita in Terrasanta, non già un sant'uomo ispirato da Dio ma lo stesso bieco assassino, però *politically correct*.»¹⁷²

Rimane da dire della stampa estera, rappresentata unicamente dalla «Frankfurter Allgemeine Zeitung». L'autore della recensione, Dietmar Polaczek, già in apertura sottolinea l'attenzione del regista per l'ambientazione a Gerusalemme, città che non può non riportare alla memoria le recenti stragi fratricide; e tutto questo inquadra in una linea di pensiero che parte da Giorgio Strehler per approdare a Peter Brook, così da illustrare al lettore tedesco la linea di pensiero, dalla quale adesso germoglia lo spettacolo:

¹⁶⁹ Sergio BUTTIGLIERI, *L'opera di Verdi tra filmati e fasci di luce*, in «La cronaca di Piacenza», venerdì, 23 maggio 2003.

¹⁷⁰ Carla MORENI, *Come dondolano i Lombardi*, in «Il Sole-24 Ore», domenica, 25 maggio 2003.

¹⁷¹ Angelo FOLETTO, *I Lombardi trovano la strada di Parma*, in «la Repubblica», lunedì, 26 maggio 2003.

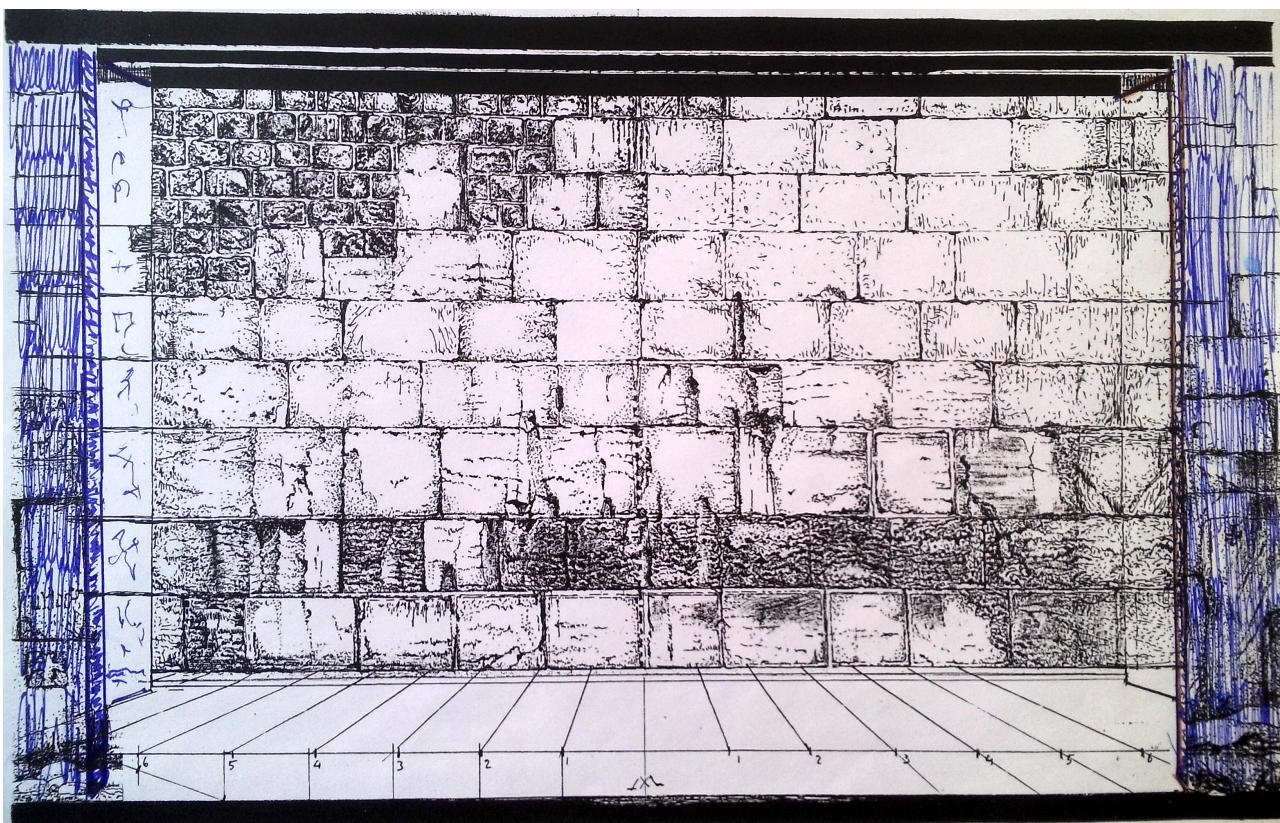
¹⁷² Elvio GIUDICI, *Giselda, la pacifista*, in «Diario», venerdì, 6 giugno 2003.

«Der einstige Strehler-Vorzugsschüler Lamberto Puggelli zitiert Peter Brook: Gegenwärtig sei es unmöglich, einen Text zu inszenieren, ohne zur Kenntnis zu nehmen, daß in Jerusalem Männer andere Männer, Frauen und Kinder umbringen. [...] Auf den ersten Blick scheint Puggelli im Teatro Regio von Parma, bei Verdis Jugendoper von 1843 außer acht zu lassen, was ein nicht nur musikalisch anspruchsvolles Publikum von einer intelligenten Opernregie verlangt: historisches Bewußtsein von den drei Zeitebenen des Werkes – der der Bühnenhandlung, der Komposition und der Wiedergabe.

Es ist fast schon ein Gemeinplatz, den Kreuzzug, der von Mailand aus aufbricht, für eine Travestie des Risorgimento zu halten und die Muslime für den verkleideten Erzfeind Österreich. Heute lassen sich aus dem Text dringlichere, ebenfalls gegenwartsbezogene Aufrufe gegen Gewalt und für den Frieden lesen, auch wenn, wie Puggelli sagt, Temistocle Solera [...] nicht Gotthold Ephraim Lessing ist und „I Lombardi“ kein „Fidelio“. Es ist ein spannender Vorgang, wie aus einer anfangs bestenfalls achtbaren Aufführung sich eine immer faszinierendere und in der Wiedergabe begeisternde Perspektive auf ein gewiß unvollkommenes, ungeschlachtetes Stück öffnet; kein Meisterwerk, aber erkennbar das Werk des künftigen Meisters. Hier wächst eines der sogenannten kleineren „Teatri di Tradizione“, finanziell weit entfernt von den Möglichkeiten der großen Häuser in Mailand, Rom, Turin, Florenz, nach mäßigem Beginn über sich hinaus in einem phänomenalen Abend.»¹⁷³

Grazie a questa produzione, insomma, un teatro di tradizione – quale tuttora è il Teatro Regio di Parma – riesce a ritagliarsi una posizione di rilievo nel panorama non solo nazionale; ma soprattutto svolge una funzione precipua di un festival, che punta su un titolo, solitamente inscritto nel solco dell'ispirazione risorgimentale, per interrogarne le potenzialità, porlo in dialogo con le aporie del mondo contemporaneo e suggerire un orizzonte critico moderatamente, ma programmaticamente più ampio.

¹⁷³ Dietmar POLACZEK, *Zum Verwandtentreffen in die Wüste*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», Samstag, 24 Mai 2003.



59. Paolo BREGNI, bozzetto per l'impianto scenico generale per *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



60. Paolo BREGNI, siparietto iniziale per *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



61. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Coro interno di Claustrali», atto I, scena III, 2003.



62. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Galleria nel palazzo di Folco», atto I, scena VI, 2003.



63. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Sala del palazzo d'Acciano in Antiochia», atto II, scena II, 2003.



64. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Tenda d'Arvino», atto III, scena V, 2003.



65. Paolo BREGNI, progetto (non realizzato) per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Galleria nel palazzo di Folco», atto III, scena VI, 2003.



66. Paolo BREGNI, progetto (non realizzato) per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Galleria nel palazzo di Folco», atto IV, scena V, 2003.



67. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «Visione» di Giselda, atto IV, scena I, 2003.



68. Paolo BREGNI, progetto per proiezione su fondale, *I Lombardi alla prima crociata*, «S'apre la tenda e vedesi Gerusalemme...», atto IV, scena ultima, 2003.



69. Santuzza CALÌ, figurini per i personaggi di Viclinda e di Giselda, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



70. Santuzza CALÌ, figurini per il personaggio di Pagano, atti I e II, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



71. Santuzza CALÌ, figurini per i personaggi di Acciano, Sofia e Oronte, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



72. Santuzza CALÌ, figurini per i personaggi di Arvino, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



73. Santuzza CALÌ, figurini per il personaggio di Pirro, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



74. Santuzza CALÌ, figurini per il coro di uomini lombardi, atto I, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



75. Santuzza CALÌ, figurini per il coro di soldati crociati, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



76. Santuzza CALÌ, figurini per il coro di soldati musulmani, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



77. Santuzza CALÌ, figurini per il coro di dinne musulmane, *I Lombardi alla prima crociata*, 2003.



78. Giuseppe VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*, Michele Pertusi (Pagano),
atto I, scena III, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2003.



79. Giuseppe VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*, Michele Pertusi (Pagano),
atto I, scena III, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2003.



80. Giuseppe VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*,
finale II, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2003.



81. Giuseppe VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*,
 Francesco Meli (Oronte), Dimitra Theodossiou (Giselda),
 atto III, scena VII, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2009.



82. Giuseppe VERDI, *I Lombardi alla prima crociata*,
 Dimitra Theodossiou (Giselda), Roberto De Biasio (Arvino), Michele Pertusi (Pagano),
 atto IV, scena V, Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 2009.

Perché non c'è epilogo

È possibile scrivere una conclusione su un argomento di natura teatrale? Si può far calare definitivamente un sipario – nella assoluta certezza che, prima o poi, qualcun altro avvertirà l'urgenza di sollevarlo nuovamente? La questione può non esser priva di fondamento, sol che si consideri che le produzioni firmate da Lamberto Puggelli continuano a essere programmate negli enti lirici, nonostante ci si allontani sempre di più dal momento in cui furono concepite e presentate per la prima volta. Ma certo è possibile tentare di stilare un bilancio, parziale e imperfetto, una prima valutazione che fornisca un'idea del teatro – non solo e non necessariamente lirico – di Lamberto Puggelli. Che converrà sintetizzare in cinque punti.

Il primo riguarda, per quanto possa sembrare strano, la progressiva contrazione del repertorio. Nato durante la Guerra, cresciuto nel difficile clima della ricostruzione, Puggelli sembra affrontare i primi anni della sua carriera con un atteggiamento di meravigliosa e meravigliata scoperta, che lo porta a confrontarsi e cimentarsi con tutto quello che gli capita a tiro: dai madrigali di Monteverdi alla drammaturgia contemporanea statunitense, o, à rebours, dalle esperienze d'avanguardia dei primi anni del Festival dei Due Mondi di Spoleto a una roccaforte della tradizione lirica squisitamente italiana come il Gran Teatro La Fenice di Venezia. Più gli anni passano, più l'attore-regista sembra piazzare bandierine non solo sulla mappa, geografia e reale, dei teatri, italiani e stranieri, che va espugnando; ma soprattutto su quella, immaginaria e ideale, di un repertorio che sembra non avere confini, spaziali o temporali, e che, soprattutto, sembra non rimanere mai a corto di storie da raccontare. Con il trascorrere degli anni, tuttavia, si ha l'impressione che, nonostante l'enorme mole di spettacoli messi in cantiere, ce ne sia una parte che richiede continui, diuturni perfezionamenti, piccoli aggiustamenti, correzioni di tiro che mirano alla perfezione di un gesto, alla profondità di uno sguardo, a una fluidità narrativa che non ammette imperfezioni, anacoluti, pause.

Su questa scelta – ed è la seconda considerazione da sviluppare – sembra non poco aver influito la lezione del teatro di Paolo Grassi e di Giorgio Strehler e, soprattutto, il clima che si respira nel teatro milanese negli anni Sessanta e Settanta: una fase di straordinaria partecipazione e apertura, ma in cui progressivamente si solidifica e rafforza l'idea della responsabilità dell'artista, che deve andare incontro a un pubblico nuovo, ma a questo deve garantire un serbatoio di testi, una scuola di sentimenti che ne rafforzino il senso di appartenenza e di cittadinanza. Per questo, nell'apparente incongruità delle scelte che fagocitano la quotidianità teatrale di Puggelli, progressivamente si fa strada l'idea che alcuni periodi, alcuni filoni, alcuni autori possano aiutare a spiegare, più e meglio di altri, cosa è successo a un Paese – come l'Italia – nel lungo periodo in cui si è costituito, sotto il profilo istituzionale ma soprattutto culturale. Rossini e Verdi, Verga e Capuana, Cilea e Giordano, Pirandello e Sciascia, Goffredo Petrassi e Dacia Maraini, fino alla stagione del *musical* americano importato nel Dopoguerra, diventano dunque cartine di tornasole, numi tutelari all'ombra dei quali indagare il processo di costruzione dell'identità nazionale italiana: da comprendere, analizzare e, naturalmente, condividere e dibattere con il più vasto uditorio possibile, da Milano a Catania, nel corso di *tournées* che attraversano il paese e valicano i confini nazionali.

Questi moventi ideali si fondano su una base materiale, che con il passare degli anni assume contorni sempre più netti: le storie da raccontare. Questo è forse il punto di maggior discriminazione dalle ricerche drammaturgiche che, in parallelo, vengono condotte da Luca Ronconi: regista che, all'uso barocco, si propone l'obiettivo di meravigliare lo spettatore con le sue strepitose *machinae* sceniche. Puggelli non nega valore – anzi – all'impatto di scene e costumi: ma ripone la sua fiducia, preliminarmente e fino in fondo, sul materiale narrativo sul quale costruire lo spettacolo. Questo spiega – al di là degli esiti, in alcuni casi discussi e discutibili, in altri pienamente convincenti e addirittura trionfali-

quanto sia stato folgorante l'incontro con Mario Giusti e con le ricerche sulla drammaturgia siciliana, auspicata dal Teatro Stabile di Catania. Non solo Puggelli prontamente e perfettamente si adegua a questa linea guida, non solo ne sposa le motivazioni e ne indaga i moventi; ma non si sbigottisce quando viene giocata la carta degli adattamenti teatrali dei grandi romanzi storici, di centinaia di pagine e di decine di personaggi che devono essere concentrati in un racconto breve, folgorante, efficace. Alla base di questa scelta c'è sempre un intento altamente, meritoriamente didattico, quello di introdurre ampie fasce di pubblico – quello già acculturato, che ne approfitta per un rapido ripasso, ma soprattutto quello che mai si è accostato a questi testi – alla tradizione letteraria italiana otto-novecentesca: in cui si discute, ancora e sempre, dell'Italia e degli italiani, di quello che siamo perché così eravamo. *Il consiglio d'Egitto* e *Così è se vi pare*, *I Malavoglia* e *Il gattopardo*, fino alla *Lunga vita di Marianna Ucrìa* costituiscono altrettante pietre miliari di un percorso lungamente pensato, faticosamente pensato, minuziosamente ricostruito.

Quale Italia scaturisce da questi ritratti? Sarebbe meglio chiedersi quali e quante, piuttosto, perché, seguendo una visione annalistica della storia, Puggelli si mobilita alla scoperta delle mille lingue del teatro italiano, dal lombardo barocco al siciliano *fin de siècle*, in una ricerca che assembla Nord e Sud della Penisola e raggiunge il culmine con la produzione di *Verghiana* (1990), che assembla tre testi dovuti a Giovanni Verga in cui si descrivono altrettante situazioni che attraversano da un capo all'altro il paese. Il carillon che risuona al principio della *Lunga vita di Marianna Ucrìa* o la pedana girevole che accompagna il turbinoso svolgimento di *Fedora* sembrano immagine e sintesi di un mondo in rapida evoluzione, bloccato sulla scena, giusto per il tempo della rappresentazione, ma poi pronto a riprendere a muoversi, a viaggiare, a curare un soffocante *mal de vivre* con un moto perpetuo che si traduce in un inarrestabile, vorticoso *continuum* narrativo.

Quante scene, quanti costumi saranno necessari per rappresentare l'impetuoso, frenetico, travolgente, convulso succedersi degli accadimenti narrati? Tantissimi, o forse nessuno. Perché *ab origine* – ma anche alla fine – Puggelli desidera che il palcoscenico, come si è progressivamente riempito, così gradatamente si svuoti. È un artificio che mette a punto con il più romanzesco dei Verdi che mette in scena, *La forza del destino*, e che sublima nel finale *en blanc et noir* di *Fedora*: di fronte allo spettatore, infatti, sta spesso il palcoscenico vuoto, le nude tavole di legno del piancito, tele e attrezzeria pronte a comporre lo spazio scenico – ma poi pure a liberarlo, come per incanto. Anche l'uso di fondali dipinti, che vengono sfogliati come altrettanti capitoli di folgoranti, appassionanti romanzi, inseguono le battaglie di Spagna e le campagne d'Italia, i palchi della Comédie-Française e i giardini notturni di Fragonard, il Muro del pianto e il sogno di Gerusalemme liberata, il Palazzo d'Inverno e Palais Garnier. Ma ancora e sempre vengono utilizzati come simboli icastici, in grado di colpire l'immaginario dello spettatore – e di suscitare una pronta reazione: il caso di *Guernica* di Pablo Picasso, che percorre l'opera verdiana di Puggelli, ne è forse la sintesi più lampante ed efficace. Le pareti specchianti, spesso utilizzate al posto delle quinte, servono certo a riflettere e amplificare l'azione scenica ma anche, se del caso, il teatro e il suo uditorio: per raccontare che, ora e sempre, *de te fabula narratur*. Il teatro rimane allora il luogo della parola, del canto. O forse, prima e dopo, del silenzio che li accompagna. Perché nel teatro, che tutte le arti sintetizza,

«la parola morendo e ogni volta rinascendo, sempre uguale e sempre diversa – l'uomo si rappresenta e prende consapevolezza di sé.»¹⁷⁴

Per questo non c'è, non dev'esserci epilogo. O almeno: lui non avrebbe voluto che ci fosse. Forse.

¹⁷⁴ Lamberto PUGGELLI, *Nel dolore la gioia mi parla. Tanti modi di dire teatro*, Milano, Skira, 2012, p. 40.



All the world's a stage,
 And all the men and women, meere Players;
 They haue their *Exits* and their *Entrances*,
 And one man in his time playes many parts,
 His Acts being seuen ages. At first the Infant,
 Mewling, and puking in the Nurses armes:
 Then, the whining Schoole-boy with his Satchell
 And shining morning face, creeping like snail
 Vnwillingly to schoole. And then the Louer,
 Sighing like Furnace, with a wofull ballad
 Made to his Mistresse eye-brow. Then, a Soldier,
 Full of strange oaths, and bearded like the Pard,
 Ielous in honor, sodaine, and quicke in quarrell,
 Seeking the bubble Reputation
 Euen in the Canons mouth: And then, the Iustice
 In faire round belly, with good Capon lin'd,
 With eyes seuer, and beard of formall cut,
 Full of wise sawes, and moderne instances,
 And so he playes his part. The sixth age shifts
 Into the leane and slipper'd Pantaloeone,
 With spectacles on nose, and pouch on side,
 His youthfull hose well sau'd, a world too wide,
 For his shrunke shanke, and his bigge manly voice,
 Turning againe toward childish treble pipes,
 And whistles in his sound. Last Scene of all,
 That ends this strange euentfull historie,
 Is second childishnesse, and meere obliuion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans euery thing.

William SHAKESPEARE, *As You Like It*, II, VII, 1118-1145, 1623.

TEATROGRAFIA ESSENZIALE

Jean Mogin, *A ciascuno secondo la sua fame*, traduzione di Dino Gaetani, regia di Lamberto Puggelli, scene di Carla Guidetti Serra. Con Antonio Meschini (Basile Morales), Vittoria Rando (Suor Aurora), Anna Lelio (Rev. Madre Maria De Mello), Viki Morandi (Suor Valeria), Angelo Corsi (Francisco Noguera), Claudio Perone (Pedro), Piero Vivaldi (Lazzarre), Dora Calindri (Pia), Franco Gulà (Esteban), Luigi Rampon (Gonfalo), Giulio Donnini (Leon Roles), Maria Pia Luzi (Suor Candida), Vittorio Cori (Il vescovo).

Roma, Teatro Pirandello, stagione 1959-60

Gian Carlo Menotti, *L'ultimo selvaggio*, regia di Gian Carlo Menotti, aiuti registi Frank Macfie e Lamberto Puggelli, scene di Lorenzo Ghiglia, costumi di Franco Laurenti, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Carlo Franci, maestro del coro Sante Zanon. Con Paolo Washington (Il marajà di Rajaputana), Rena Garazioti (La Maharani), Robleto Merolla (Kodanda), Adriana Maliponte (Sardula), John Reardon (Abdul), Angelo Nosotti (Scattergood), Helen Manè (Kitty), Augusto Pedroni (Primo sapiente indiano), Mario Guggia (Secondo sapiente indiano), Mario Guggia (Primo sarto americano), Mario Borriello (Secondo sarto americano), Augusto Pedroni (Sarto inglese), Sergio Brunello (Prete cattolico), Giorgio Santi (Pastore protestante), Ottrino Begali (Rabbino), Augusto Veronese (Prete ortodosso), Alessandro Maddalena (Filosofo), Uberto Scaglione (Medico), Donald Pilley (Scienziato), Augusto Pedroni (Pittore), Mario Guggia (Poeta), Mario Borriello (Compositore), Ann Cooper (Una cantante), Aida Meneghelli (Donna d'affari), Annalia Bazzani (Una signora). Prima esecuzione assoluta nel testo originale italiano.

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 15, 17, 19 maggio 1964

Edward Albee, *La morte di Bessie Smith*, traduzione di Ettore Capriolo, regia di Lamberto Puggelli, scene di Fiorella Mariani, colonna sonora di Edoardo Nobili. Con Marisa Minelli, Cristiano Censi, Giulio Brogi, Mauro Bronchi, Lorenzo Grechi, Gino Centanin, Paola Boccardo.

Leonardo Giustinian, *I contrasti*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Fiorella Mariani. Con Marisa Minelli e Giulio Brogi.

Spoletto, "Teatrino delle Sette", VII Festival dei Due Mondi, 12 luglio 1964

Arthur Adamov, *Intimità*, traduzione di Gian Renzo Marteo, regia di Lamberto Puggelli. Con Giulio Brogi, Veronica Lazar, Paola Boccardo.

Spoletto, "Teatrino delle Sette", VII Festival dei Due Mondi, 14 luglio 1964

Enrico Vaime, *I piedi al caldo*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Fiorella Mariani e Danda Ortona, colonna sonora di Edoardo Nobili. Con Gino Centanin, Pia Lindstrom, Tandy Cronyn, Orazio Orlando, Egisto Marcucci, Cristiano Censi, Edoardo Borioli, Barbara Steele.

Spoletto, Teatro Caio Melisso, VII Festival dei Due Mondi, 17 luglio 1964

Concerto sinfonico, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Hermann Scherchen, maestro del coro Corrado Mirandola.

Luigi Dallapiccola, *Job*. Con Lamberto Puggelli (Storico), Raffaele Arié (Job), Magda László, Anna Maria Anelli, Augusto Pedroni, Domenico Trimarchi (Quattro messaggeri), Magda László (Elifáz di Teman), Anna Maria Anelli (Baldad di Suach), Augusto Pedroni (Zofár di Naama).

Gustav Mahler, *Sinfonia* n. 5 in do diesis minore.

Venezia, Gran Teatro La Fenice, Biennale di Venezia, XXVII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 8 settembre 1964

Gioachino Rossini, *La Cenerentola*, ossia *La bontà in trionfo*, regia di Mario Labroca, assistente alla regia Lamberto Puggelli, ideazione scenica di Franco Laurenti, realizzazione di Antonio Orlandini e Mario Ronchese, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Carlo Franci, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Pietro Bottazzo (Don Ramiro), Mario Basiola jr. (Dandini), Alfredo Mariotti (Don Magnifico), Nuccia Rossi (Clorinda), Silvana Padoan (Tisbe), Giovanna Vighi (Angelina), Alessandro Maddalena (Alidoro).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 8, 10, 13 gennaio 1965

Igor' Stravinskij, *Edipo re*, regia di Lamberto Puggelli, scena realizzata da Antonio Orlandini e Mario Ronchese da uno *Spazio ritmico* di Adolphe Appia, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Giorgio Casellato Lamberti (Edipo), Giovanna Vighi (Giocasta), Renato Bruson (Creonte), Ruggero Raimondi (Tiresia), Tommaso Frascati (Un pastore), Mario Rinaudo (Un messaggero), Lamberto Puggelli (L'oratore).

Gaetano Donizetti, *Il campanello*, regia di Frank de Quell realizzata da Lamberto Puggelli, scene su bozzetti di Franco Laurenti, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Alfredo Mariotti (don Annibale Pistacchio), Emma De Sanctis Bruno (Serafina), Flora Rafanelli (Madama Rosa), Domenico Trimarchi (Enrico), Enzo Consuma (Spiridione).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 4, 7, 9 febbraio 1965

Jules Massenet, *Werther*, versione italiana di Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci, regia di Lamberto Puggelli, scene su bozzetti di Roberto Scielzo e Vincenzo Confidati, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Nino Verchi, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Ferruccio Tagliavini (Werther), Domenico Trimarchi (Alberto), Angelo Nosotti (Il podestà), Ottorino Begali (Schmidt), Guido Fabbri (Johann), Fiorenza Cossotto (Carlotta), Giovanna Di Rocco (Sofia), Uberto Scaglione (Brühlmann), Annalia Bazzani (Käthen).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 17, 21, 23 febbraio 1965

Concerto sinfonico, Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direzione musicale di Nino Sanzogno.

Paul Hindemith, *Kammermusik* n. 1, op. 24 n. 1.

Angelo Paccagnini, *III Concerto* per soprano e orchestra. Con Françoise Rousseau (soprano). Prima esecuzione assoluta.

Charles Ives, *The Fourth of July*.

Giorgio Federico Ghedini, *Concerto dell'albatro*, per pianoforte, violino, violoncello e orchestra. Con il Trio Santoliquido (Cesare Ferraresi, violino, Massimo Amfiteatrov, violoncello, Ornella Puliti Santoliquido, pianoforte), Lamberto Puggelli (voce recitante).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, Biennale di Venezia, XXVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, 8 settembre 1965

Giacomo Puccini, *Turandot*, regia di Lamberto Puggelli, scene su bozzetti di Renato Borsato, coreografie di Mariella Turitto, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Armando La Rosa Parodi, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Anna De Cavalieri (Turandot), Ottorino Begali (L'imperatore Altoum), Giuseppe Modesti (Timur), Daniele Barioni (Il principe ignoto), Maria Chiara (Liù), Domenico Trimarchi (Ping), Florindo Andreolli (Pang), Vittorio Pandano (Pong), Giovanni Antonini (Un mandarino).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 22, 26, 30 gennaio 1966

Gioachino Rossini, *La cambiale di matrimonio*, regia di Piero Faggioni, scene su bozzetti di Franco Laurenti, Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direzione musicale di Ettore Gracis. Con Paolo Pedani (Tobia Mill), Cecilia Fusco (Fanny), Ugo Benelli (Edoardo Milford), Alberto Rinaldi (Slook), Gianni Socci (Norton), Virginia De Notaristefani (Clarina).

Gaetano Donizetti, *Il campanello*, regia di Lamberto Puggelli, scene su bozzetti di Franco Laurenti, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Alfredo Mariotti (don Annibale Pistacchio), Edda Vincenzi (Serafina), Rina Pallini/Virginia De Notaristefani (Madama Rosa), Domenico Trimarchi (Enrico), Mario Guggia (Spiridione).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 30 aprile, 2 maggio 1966

Stoccarda, Württembergische Staatstheater – Großes Haus, 8 maggio 1966

Dortmund, Großes Haus, 11 maggio 1966

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, regia di Gian Carlo Menotti, collaboratore alla regia Lamberto Puggelli, scene e costumi di Rouben Ter-Arutunian, Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, direzione

musicale di Werner Torkanowsky. Con John Reardon (Pelléas), André Jonquères (Golaud), John West (Arkel), Lorenzo Muti (Le petit Yniold), Teodoro Rovetta (Un médecin), Judith Blegen (Mélisande), Anna Reynolds (Geneviève).

Spoletto, Teatro Nuovo, X Festival dei Due mondi, 24, 26, 29 giugno, 2, 5, 9 luglio 1966

Orazio Fiume, *Il tamburo di panno*; Gian Carlo Menotti, *Amahl e gli ospiti notturni*; Gian Carlo Menotti, *Il telefono*, regia di Lamberto Puggelli, coreografie di Carlo Farabone, direzione musicale di Franco Ferraris, maestro del coro Vittorio Barbieri. Con Vito Susca (Il vegliante), Osvaldo Alemanno (Il giardiniere – Lo spirito del giardiniere), Mirella Parutto (La principessa) (per *Il tamburo di panno*); Lorenzo Muti (Amahl), Giovanna Fioroni (La madre), Osvaldo Alemanno (Re Gaspere), Dino Mantovani (Re Melchiorre), Carlo Badioli (Re Baldassarre), Vito Susca (Il paggio) (per *Amahl e gli ospiti notturni*); Dino Mantovani (Ben), Sofia Mezzetti (Lucy) (per *Il telefono*).
Cagliari, Teatro Massimo, 1966 (due recite)

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, regia di Gian Carlo Menotti ripresa da Lamberto Puggelli, scene e costumi di Rouben Ter-Arutunian, Orchestra del Teatro Verdi di Trieste, direzione musicale di Serge Baudo. Con Lajos Kozma (Pelléas), André Jonquères (Golaud), Lorenzo Gaetani (Arkel), Elena Baggiori (Le petit Yniold), Teodoro Rovetta (Un médecin), Nicoletta Panni (Mélisande), Anna Reynolds (Geneviève).

Trieste, Teatro Verdi, 26, 29 novembre 1966.

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Ettore Rondelli, costumi di Maria De Matteis, coreografie di Renato Fiumicelli, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Elio Boncompagni, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Aldo Bottion (Maurizio, conte di Sassonia), Giovanni Antonini (Il principe di Bouillon), Vittorio Pandano (L'abate di Chazeuil), Attilio D'Orazi (Michonnet), Angelo Nosotti (Quinault), Mario Grada (Poisson), Uberto Scaglione (Maggiordomo), Marcella Pobbe (Adriana Lecouvreur), Mirella Parutto (La principessa di Bouillon), Ada Ghelli (Mlle Jouvenot), Licia Galvano (Mlle Dangeville), Renato Fiumicelli (Paride), Vera Veghin (Mercurio), Maria Galiazzi (Giunone), Sandra Vianello (Pallade), Grazia Garofoli (Venere).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 28, 31 gennaio, 3, 5 febbraio 1967

Béla Bartók, *Il castello di Barabablu* [*A kékszakállú herceg vára*], regia di Bronislaw Horowicz, scene di Enzo Dehò, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direzione musicale di Ettore Gracis. Con Giulio Fioravanti (Barabablu), Elsa Cavelti (Judith), Lamberto Puggelli (Un bardo).

Luigi Dallapiccola, *Il prigioniero*, regia di Bronislaw Horowicz, scene e costumi di René Allio, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Magda László (La madre), Mario Basiola (Il prigioniero), Giampaolo Corradi (Il carceriere), Giampaolo Corradi (Il grande inquisitore), Augusto Pedroni, Bruno Grella (Due sacerdoti).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 18, 22, 23, 26 febbraio 1967

Claudio Monteverdi, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, versi dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, regia di Lamberto Puggelli, costumi di Paolo Bregni, direzione musicale di Eugenio Bagnoli. Con Jolanda Michieli, Beniamino Prior, e con Rena Garazioti, voce narrante, e Marise Flach, Osvaldo Salvi, mimi.

Vicenza, Teatro Olimpico, 7 ottobre 1967

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Peter Hall, costumi di Paolo Bregni, coreografie di Renato Fiumicelli, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Francesco Molinari Pradelli, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Marcella Pobbe (Principessa Fedora Romazov), Daniela Mazzucato Meneghini (Contessa Olga Sukarev), Aldo Bottion (Il Conte Loris Ipanov), Attilio D'Orazi (De Sirieux), Maurizio Ballarin (Dimitri), Annalia Bazzani (Un piccolo Savoiano), Augusto Pedroni (Desiré), Mario Carlin (Il barone Rouvel), Giovanni Antonini (Cirillo), Gianni Socci (Borov), Angelo Nosotti (Grech), Paolo Cesari (Lorek), Uberto Scaglione (Nicola), Ottorino Begali (Sergio), Giorgio Santi (Michele).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 9, 11, 15, 17, 20 febbraio 1968

Giuseppe Verdi, *La traviata*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, coreografie di Saturnino Gonzales Macias, Orchestra sinfonica e Coro dell'Opera del Cairo, direzione musicale di Manno Wolf-Ferrari, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Virginia Zeani (Violetta Valéry), Rina Pallini (Flora Bervoix), Annalia Bazzani (Annina), Franco Tagliavini (Alfredo Germont), Mario Zanasi (Giorgio Germont), Augusto Pedroni (Gastone), Maurizio Mazzieri (Barone Douphol), Bruno Gerella (Marchese d'Obigny), Uberto Scaglione (Commissionario), Rafaela Alcalá Sanchez e Saturnino Gonzales Macias (primi ballerini)

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée al Cairo, Teatro dell'Opera, 3, 5, 8, 12, 15 marzo 1968

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Mischa Scandella, coreografie di Renato Fiumicelli, Orchestra sinfonica e Coro dell'Opera del Cairo, direzione musicale di Manno Wolf-Ferrari, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Ugo Trama (Don Giovanni), Celestina Casapietra Kegel (Donn'Anna), Giorgio Grimaldi (Don Ottavio), Antonio Zerbini (Il commendatore), Bruna Rizzoli (Donn'Elvira), Siegfried Vogel (Leporello), Helen Mané (Zerlina), Gianluigi Colmagro (Masetto).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée al Cairo, Teatro dell'Opera, 13, 17, 21 marzo 1968

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Ottavio Coffano, coreografie di Renato Fiumicelli, Orchestra sinfonica e Coro dell'Opera del Cairo, direzione musicale di Nicola Rescigno, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Gastone Limarilli (Andrea Chénier), Gian Giacomo Guelfi/Silvano Carroli (Carlo Gérard), Annalia Bazzani (La contessa di Coigny), Mariella Angioletti (Maddalena di Coigny), Rina Pallini (La mulatta Bersi), Maurizio Mazzieri (Roucher), Gianluigi Colmagro (Il sanculotto Mathieu), Maria Grazia Allegri (Madelon), Augusto Pedroni (Un «Incredibile»), Bruno Gerella [Il romanziere (Pietro Fléville)], Vittorio Pandano (L'abate), Gianni Socci (Schmidt), Uberto Scaglione (Il maestro di casa), Uberto Scaglione (Dumas), Bruno Gerella (Fouquier Tinville).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée al Cairo, Teatro dell'Opera, 22, 24, 27 marzo 1968

Antonio Veretti, *I sette peccati*, regia e allestimento scenico di Sylvano Bussotti, coreografie di Carlo Faraboni, Orchestra del Gran Teatro La Fenice di Venezia, direzione musicale di Ettore Gracis. Con Virginia William, Vera Veghin, Flavio Bennati, Alfredo Kollner (primi ballerini), Romano Amidei (mimo), Alessandra Marzi, Attilio Veneri (ballerini solisti), Ruggero Miti (voce recitante).

Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, coreografia di Mariella Turitto. Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Bruno Bogo, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Jolanda Michieli/Irma Capece Minutolo (Nedda), Gastone Limarilli (Canio), Mario Sereni (Tonio), Beniamino Prior (Beppe), Gian Luigi Colmagro (Silvio), Ottorino Begali, Uberto Scaglione (Due contadini).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 30 aprile, 2, 5, 8, 11 maggio 1968

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi Casa d'Arte Fiore (Milano), Orquesta sinfonica y Coro de la RTV Española, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Alberto Blancafort. Con Ugo Benelli (Il conte d'Almaviva), Carlo Badioli (Don Bartolo), Margherita Rinaldi (Rosina), Mario Zanasi (Figaro), Ugo Trama (Don Basilio), Maria Grazia Allegri (Berta), Alberto Carusi (Fiorello), Augusto Pedroni (Un ufficiale).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée a Madrid, Teatro de la Zarzuela, 23, 25 maggio 1968

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Mischa Scandella, costumi Casa d'Arte Fiore (Milano), coreografie di Eva Borg, Orquesta sinfonica y Coro de la RTV Española, direzione musicale di Don Alonso, maestro del coro Alberto Blancafort. Con Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Celestina Casapietra (Donn'Anna), Giorgio Grimaldi (Don Ottavio), Antonio Zerbini (Il commendatore), Laura Londi (Donn'Elvira), Giorgio Tadeo (Leporello), Graziella Sciutti (Zerlina), Antonio Zerbini (Masetto).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée a Madrid, Teatro de la Zarzuela, 30 maggio, 1 giugno 1968

Giuseppe Verdi, *Macbeth*, regia di Adolf Rott, regista stabile Lamberto Puggelli, allestimento scenico su bozzetti di Luciano Damiani, coreografie di Mariella Turitto, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Francesco Molinari Pradelli, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Gian Giacomo Guelfi/Silvano Carroli (Macbeth), Lorenzo Gaetani (Banco), Elinor Ross/Virginia Gordoni (Lady Macbeth), Mirella Fiorentini (Dama), Giorgio Casellato Lamberti (Macduff), Berardino Trotta (Malcolm), Alessandro Maddalena (Medico), Ledo Freschi (Domestico di Macbeth), Bruno Tessari (Sicario), Alberto Carusi (Araldo), Alberto Carusi (Prima apparizione), Eva Bianchi (Seconda apparizione), Annalia Bazzani (Terza apparizione)
Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tourné all'Holland Festival 1968
Amsterdam, Stadsschouwburg, 22, 26, 30 giugno 1968
Scheveningen, Circustheater, 24 giugno 1968
Rotterdam, Schouwburg, 28 giugno 1968

Ermanno Wolf-Ferrari, *I quattro rusteghi*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Franco Laurenti, Orchestra Sinfonica Haydn di Trento e Bolzano, direzione musicale di Oliviero de Fabritiis. Con Alfredo Mariotti (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Adriana Martino (Lucieta), Silvio Maionica (Maurizio), Agostino Lazzari (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cancian), Silvana Zanolli (Felice), Augusto Pedroni (Il conte Riccardo), Vittorina Magnaghi (Una serva di Marina). Allestimento del Gran Teatro La Fenice di Venezia.
Treviso, Teatro Comunale, 29 novembre, 1, 3 dicembre 1968

Giacomo Puccini, *Il trittico*, regia di Lamberto Puggelli, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Oliviero De Fabritiis, maestro del coro Corrado Mirandola.

Il tabarro, scena di Camillo Parravicini. Con Giuseppe Taddei (Michele), Angelo Mori (Luigi), Augusto Pedroni (Il Tinca), Angelo Nosotti (Il Talpa), Jolanda Michieli (Giorgetta), Anna Di Stasio (La Frugola), Mario Carlin (Un venditore di canzonette).

Suor Angelica, scena di Peter Hall. Con Maria Chiara (Suor Angelica), Adriana Lazzarini (La zia principessa), Mafalda Masini (La badessa), Luciana Palombi (La suora zelatrice), Licia Galvano (La maestra delle novizie), Giovanna Di Rocco (Suor Genovieffa), Marisa Salimbeni (Suor Osmina), Rosetta Pizzo (Suor Dolcina), Vera Magrini (La suora infermiera), Margherita Benetti, Mirna Pecile (Le cercatrici), Rina Pallini, Anna Maria Bixio (Le novizie), Rosanna Lippi, Annalia Bazzani (Le converse).

Gianni Schicchi, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Con Giuseppe Taddei (Gianni Schicchi), Adriana Martino (Lauretta), Mafalda Masini (Zita), Luciano Saldari (Rinuccio), Augusto Pedroni (Gherardo), Giovanna Di Rocco (Nella), Maurizio Ballarin (Gherardino), Saturno Meletti (Betto di Signa), Angelo Nosotti (Simone), Gianni Soggi (Marco), Anna Di Stasio (La Ciesca), Virgilio Carbonari (Maestro Spinelloccio), Bruno Grella (Messer Amantio di Nicolao), Guido Pasella (Guccio), Uberto Scaglione (Pinellino).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 4, 7, 9, 12, 15 marzo 1969

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Ugo Benelli (Il conte d'Almaviva), Alfredo Mariotti (Don Bartolo), Teresa Berganza (Rosina), Domenico Trimarchi (Figaro), Paolo Montarsolo (Don Basilio), Rina Pallini (Berta), Paolo Pedani (Fiorello), Guido Fabbris (Un ufficiale).

Venezia, Gran Teatro La Fenice di Venezia, 25, 30 marzo, 2, 5, 8 aprile 1969

Ermanno Wolf-Ferrari, *I quattro rusteghi*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Franco Laurenti, Orchestra del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Manno Wolf-Ferrari. Con Giorgio Tadeo (Lunardo), Rena Garazioti (Margarita), Adriana Martino (Lucieta), Alfredo Mariotti (Maurizio), Ugo Benelli (Filipeto), Edda Vincenzi (Marina), Alessandro Maddalena (Simon), Renato Cesari (Cancian), Silvana Zanolli (Felice).

Venezia, Gran Teatro La Fenice di Venezia, 10 giugno 1969

Nâzım Hikmet, *In quest'anno 1941*, seguito da *La spada di Damocle*, a cura di Giovanni Crino, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, musiche di Giancarlo Chiaramello, luci di Vannio Vanni. Con Piero Nuti (L'architetto), Miriam Crotti (La moglie dell'architetto), Giuseppe Pambieri (A.B.), Alvisè Battain (Il mediatore), Cip Barcellini (Il boxeur), Julia Tanzi (La figlia del giudice), Bruno Slaviero (Il figlio del farmacista), Antonietta Forlani (L'infermiera), Lorenzo Grechi (Il sordo), Luigi Carani (Il commissario di polizia), Umberto Tabarelli (Il farmacista), Renato Fustagni (Il giudice), Franco Imbaglione (Un bambino), Mario Basiola (Un amico che canta).
Spoleto, XII Festival dei Due Mondi, Teatro Nuovo, 9, 11, 12, 13 luglio 1969

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, luci di Pierantonio Fabris, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Pietro Bottazzo (Il conte d'Almaviva), Alfredo Mariotti (Don Bartolo), Bianca Maria Casoni (Rosina), Domenico Trimarchi (Figaro), Agostino Ferrin (Don Basilio), Anna Di Stasio (Berta), Paolo Pedani (Fiorello), Guido Fabbris (Un ufficiale).
Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée a Hoechst, 3 ottobre 1969

Giacomo Puccini, *Il trittico*, regia di Lamberto Puggelli, Orchestra e Coro del Teatro Verdi, direzione musicale di Oliviero De Fabritiis, maestro del coro Gaetano Riccitelli.
Il tabarro, scena di Peter Hall. Con Giuseppe Taddei (Michele), Giuseppe Campora (Luigi), Giuseppe Botta (Il Tinca), Dario Zerial (Il Talpa), Claudia Parada (Giorgetta), Laura Zanini (La Frugola), Giovanni Goggia (Un venditore di canzonette), Rita Lantieri (Un'amante), Giuseppe Botta, Rita Lantieri (Voci interne).
Suor Angelica, scena di Peter Hall. Con Maria Chiara (Suor Angelica), Rosa Laghezza (La zia principessa), Bruna Ronchini (La badessa), Rose Marie de Rive (La suora zelatrice), Laura Zanini (La maestra delle novizie), Mariella Suban (Suor Genovieffa), Mirella Roversi (Suor Osmina), Bruna Sbisà (Suor Dolcina), Rita Lantieri (La suora infermiera), Laura Cavalieri, Gianna Jenco (Le cercatrici), Maddalena Novacco (Una novizia), Maria Loredan, Editta Danieli (Le converse).
Gianni Schicchi, scena di Lorenzo Ghiglia. Con Giuseppe Taddei (Gianni Schicchi), Fulvia Ciano (Lauretta), Laura Zanini (Zita), Doro Antonioli (Rinuccio), Raimondo Botteghelli (Gherardo), Laura Cavalieri (Nella), Saturno Meletti (Betto di Signa), Vito Susca (Simone), Anita Caminada (La Ciesca), Paolo Mazzotta (Maestro Spinelloccio), Bruno Grella (Messer Amantio di Nicolao).
Trieste, Teatro Verdi, 10, 13, 16, 18 gennaio 1970

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Nicola Benois, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Oliviero De Fabritiis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Mirella Freni (Mimi), Lucia Cappellino/Daniela Mazzucato Meneghini (Musetta), Umberto Grilli (Rodolfo), Mario Sereni (Marcello), Otello Borgonovo (Schaunard), Alessandro Maddalena (Colline), Guido Fabbris (Parpignol), Virgilio Carbonari (Benoît), Ledo Freschi (Alcindoro), Uberto Scaglione (Doganiere), Bruno Tessari (Un sergente).
Venezia, Gran Teatro La Fenice, 11, 13, 15, 18, 21 febbraio 1970

Goffredo Petrassi, *Il cordovano*, regia di Lamberto Puggelli, bozzetti di Tina Sistini Palli, coreografie di Susanna Egri, Orchestra e Coro dei Teatri emiliani, direzione musicale di Francesco Cristofoli, maestro del coro Giampaolo Dondi. Con Navia Maria Goltara (Donna Lorenza), Ivana Cavallini/Gabriella Ravazzi (Cristina), Genia Lass (Hortigosa), Giancarlo Luccardi (Cannizares), Paride Venturi (Un compare), Orazio Mori (La guardia), Paride Venturi (Un musicista).
Roman Vlad, *Il dottore di vetro*, regia di Lamberto Puggelli, bozzetti di Tina Sistini Palli, coreografie di Susanna Egri, Orchestra e Coro dei Teatri emiliani, direzione musicale di Francesco Cristofoli, maestro del coro Giampaolo Dondi. Con Giancarlo Luccardi (Panfilo), Saverio Durante/Orazio Mori (Il dottore), Nuccio Satta/Aldo Romano (Tersandro), Angelo Nosotti (Rugantino), Margherita Rochov (Marina), Ivana Cavallini/Gabriella Ravazzi (Isabella). Prima esecuzione assoluta.
Parma, Teatro Regio, 29, 31 gennaio 1970
Reggio Emilia, Teatro Municipale, 20, 22 febbraio 1970

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Nicola Benois, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Manno Wolf-Ferrari/Jesús

López-Cobos, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Maria Luisa Cioni/Maria Chiara (Mimi), Elvina Ramella/Adriana Martino/Rosetta Pizzo (Musetta), Umberto Grilli/Berardino Trotta (Rodolfo), Lorenzo Saccomani/Luigi Colmagro/Giuseppe Zecchillo (Marcello), Otello Borgonovo/Dino Mantovani/Paolo Cesari (Schaunard), Alessandro Maddalena/Antonio Zerbini (Colline), Guido Fabbri (Parpignol), Virgilio Carbonari/Augusto Pedroni (Benoît), Ledo Freschi/Angelo Nosotti (Alcindoro), Uberto Scaglione (Doganiere), Guido Pasella (Un sergente). Venezia, Gran Teatro La Fenice, 2, 6, 9, 13, 16, 18, 19 agosto 1970

Maksim Gor'kij, *Nel fondo (L'albergo dei poveri)*, traduzione di Milly Martinelli, riduzione di Giorgio Strehler, registi assistenti Lamberto Puggelli e Fulvio Tolusso, scene e costumi di Ezio Frigerio, musiche di Fiorenzo Carpi. Con Giussetino Durano (Il padrone), Marisa Fabbri (La padrona), Mariella Zanetti (Natascia), Eligio Irato (Abram), Carlo Cataneo (Pepel), Cip Barcellini (Clec), Saviana Scalfi (Anna), Marisa Minelli/Anna Recchimuzzi (Vasnia), Luisa Rossi/Marisa Minelli (Nastia), Renato De Carmine (Il barone), Giancarlo Dettori (L'attore), Gianfranco Mauri (Bubno), Massimo Sarchielli (Collotorto), Alfred Thomas (Hassan), Giorgio Del Bene (Alioscia), Antonio Battistella (Luca), Franco Graziosi (Satin). Prod. Gruppo Teatro e Azione, Teatro Comunale Metastasio di Prato.

Prato, Teatro Comunale Metastasio, 12, 13, 14, 15 novembre 1970

Lugano, Teatro Apollo, 17, 18 novembre 1970

Gallarate, Cinema Teatro delle Arti, 19, 20 novembre 1970

Lecco, Teatro della Società, 21, 22 novembre 1970

Torino, Teatro Carignano, 24, 25, 26, 27, 28, 29 novembre 1970

Cremona, Teatro Ponchielli, 30 novembre, 1 dicembre 1970

Bologna, Teatro Duse, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 dicembre 1970

Modena, Teatro Comunale, 10, 11 dicembre 1970

Ferrara, Teatro Comunale, 12, 13 dicembre 1970

Milano, Teatro Nuovo, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 29, 30, 31 dicembre 1970, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10 gennaio 1971

Cuneo, Teatro Civico Toselli, 12, 13 gennaio 1971

Biella, 14 gennaio 1971

Bergamo, Teatro Donizetti, 15, 16, 17 gennaio 1971

Udine, Teatro delle Mostre, 18 gennaio 1971

Trieste, Politeama Rossetti, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 gennaio, 2 febbraio 1971

Pordenone, Teatro Verdi, 3 febbraio 1971

Treviso, Teatro Comunale, 4 febbraio 1971

Padova, Teatro Verdi, 5, 6, 7 febbraio 1971

Verona, Teatro Nuovo, 8, 9 gennaio 1971

Rovereto, Teatro Zandonai, 10, 11 gennaio 1971

Bolzano, Waltherhaus-Haus der Kultur, 12, 13, 14, 15 febbraio 1971

Parma, Teatro Regio, 17, 18 febbraio 1971

Sassuolo, Teatro Carani, 18 febbraio 1971

Piacenza, Teatro Municipale, 20, 21 febbraio 1971

Reggio Emilia, Teatro Municipale, 22 febbraio 1971

Napoli, Teatro Politeama, 25-28 febbraio 1971

Roma, Teatro Eliseo, 3-28 marzo 1971

San Marino, Teatro Titano, 1 aprile 1971

Cesena, Teatro Bonci, 2 aprile 1971

Ravenna, Teatro Alighieri, 3 aprile 1971

Jesi, Teatro Pergolesi, 4 aprile 1971

Macerata, Teatro Rossi, 5 aprile 1971

Pescara, 6 aprile 1971

Foggia, Teatro Giordano, 7 aprile 1971

Brindisi, Teatro Impero, 8 aprile 1971

Bari, Teatro Piccinni, 10, 11 aprile 1971

Caltanissetta, 13 aprile 1971

Palermo, Teatro Biondo, 14-18 aprile 1971

Sassari, 21 aprile 1971

Cagliari, Teatro Massimo, 22, 23 aprile 1971
 Nuoro, Teatro Ariston, 24 aprile 1971
 Tempio Pausania, 25 aprile 1971
 Rosignano Marittimo, Teatro Solvay, 27 aprile 1971
 Catanzaro, Teatro Comunale, 1 maggio 1971
 Vicenza, Teatro Olimpico, dal 5 maggio 1971
 Berlino, Freie Volksbühne, 11, 12, 13 maggio 1971
 Amburgo, Deutsche Schauspielhaus, 15, 16 maggio 1971
 Monaco di Baviera, Münchner Kammerspiele, 19, 20 maggio 1971
 Vienna, Burgtheater, 22, 23 maggio 1971
 Zurigo, Deutsches Schauspielhaus, 25, 26, 27 maggio 1971
 Stoccarda, Württembergischen Staatstheater, 28 maggio 1971
 Francoforte, Deutsches Schauspielhaus, 29, 30 maggio 1971

Saverio Mercadante, *Le due illustri rivali*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Mischa Scandella, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Claudia Parada (Bianca), Vasso Papantoniou (Elvira), George Pappas (Gusmano), Amedeo Zambon (Alvaro), Antonio Liviero (Armando), Alessandro Maddalena (Inigo), Silvana Mazzieri (Enellina).
 Venezia, Gran Teatro La Fenice, 4, 6, 9, 12, 16 dicembre 1970

Béla Bartók, *Il castello di Barbablù* [*A kékszakállú herceg vára*], regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi del Gruppo H di Roma (Barbara Baldovino, Enrico Benassi, Salvatore Felici, Alessandro Tagliolini), Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Getano Delogu. Con Giulio Fioravanti (Barbablù), Linda Vajna (Judith), Lamberto Puggelli (Recitante).

Giacomo Puccini, *Il tabarro*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Getano Delogu, maestro del coro Adolfo Fanfani. Con Giulio Fioravanti (Michele), Aldo Bottion (Luigi), Dino Formichini (Il Tinca), Augusto Frati (Il Talpa), Magda Olivero (Giorgetta), Flora Rafanelli (La Frugola), Ottavio Taddei (Un venditore di canzonette), Giuliana Matteini, Valiano Natali (Due innamorati).

Manuel De Falla, *El amor brujo*, regia e coreografia di Antonio Gades, scena di Renato Guttuso, costumi di Victor Cortezo y Mampaso, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Gaetano Delogu. Con Giovanna Fioroni, Cristina Hoyos, Antonio Gades, Lydia Sanclemente, Carmen Villa, Pilar Cardenas, Conchita Montan, Juan Antonio, Felix Ordenez, Antonio Alonso, Candi Roman, Paco Doniz.

Firenze, Teatro Comunale, 11, 13, 16 dicembre 1970

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Renzo Casellato (Il conte d'Almaviva), Alfredo Mariotti (Don Bartolo), Bianca Maria Casoni (Rosina), Domenico Trimarchi (Figaro), Paolo Montarsolo (Don Basilio), Adriana Camani (Berta), Paolo Pedani (Fiorello), Guido Fabbris (Un ufficiale).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée a Lausanne, Théâtre de Beaulieu, 13, 15 ottobre 1971

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Lorenzo Ghiglia, coreografie di Vera Veghin, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Manno Wolf-Ferrari, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Umberto Grilli (Il duca di Mantova), Mario Zanasi (Rigoletto), Maria Luisa Cioni (Gilda), Alessandro Maddalena (Sparafucile), Silvana Mazzieri (Maddalena), Annalia Bazzani (Giovanna), Giovanni Antonini (Il conte di Monterone), Bruno Tessari (Marullo), Oslavio Di Credico (Matteo Borsa), Uberto Scaglione (Il conte di Ceprano), Annalia Bazzani (La contessa di Ceprano), Marisa Salimbeni (Un paggio della duchessa).

Prod. Gran Teatro La Fenice di Venezia, tournée a Lausanne, Théâtre de Beaulieu, 16, 20 ottobre 1971

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, regia di Giorgio Strehler, regista assistente Lamberto Puggelli, scene e costumi di Ezio Frigerio, luci di Gianni Ansaldo, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Claudio Abbado/Nino Verchi, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Piero

Cappuccilli/Felice Schiavi (Simon Boccanegra), Nicolai Ghiaurov/Luigi Roni/Ivo Vinco (Jacopo Fiesco), Felice Schiavi/Rio Novello (Paolo Albiani), Giovanni Foiani (Pietro), Mirella Freni/Ileana Sinnone (Amelia Grimaldi), Gianni Raimondi/Giorgio Casellato Lamberti/Gianfranco Cecchele (Gabriele Adorno), Gianfranco Manganotti/Piero De Palma (Capitano dei balestrieri), Milena Pauli (Un'ancella di Amelia).

Milano, Teatro alla Scala, 7, 13, 16, 19, 28 dicembre 1971, 4, 8, 9 gennaio, 27 marzo, 1, 5 aprile 1972

Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, revisione di Franco Donatoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Luciano Damiani, costumi di Ezio Frigerio, Orchestra del Teatro alla Scala, direzione musicale di Nino Sanzogno, maestro al cembalo John Fisher. Con Sergio Pezzetti/Mario Mattiotti (Il signor Geronimo), Gabriella Ravazzi/Emanuela Maggioni (Elisetta), Margherita Guglielmi/Yasuko Hayashi (Carolina), Luisella Ciaffi Ricagno/Benedetta Pecchioli (Fidalma), Leonardo Monreale/Giorgio Lormi (Il conte Robinson), Luigi Alva/Gennaro De Sica/Ernesto Gavazzi (Paolino).

Milano, Piccola Scala, 1, 6, 10, 13, 20 febbraio 1972

Vincenzo Bellini, *Norma*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Felice Casorati, costumi di Anna Anni, luci di Pierantonio Fabris, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Francesco Molinari Pradelli, maestro del coro Corrado Mirandola. Con Bruno Prevedi (Pollione), Bonaldo Giaiotti (Oroveso), Cristina Deutekom (Norma), Bianca Maria Casoni (Adalgisa), Carla Lodesani/Rina Pallini (Clotilde), Vittorio Pandano/Guido Fabbris (Flavio).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 14, 16, 19, 23, 25 marzo 1972

William Shakespeare, *Re Lear*, traduzione di Angelo Dellagiacomina e Luigi Lunari, regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Ezio Frigerio, musiche di Fiorenzo Carpi, registi assistenti Carlo Battistoni, Enrico D'Amato, Lamberto Puggelli, movimenti mimici di Marise Flach. Con Tino Carraro (Lear), Carlo Cataneo (Kent), Renato De Carmine (Gloster), Gabriele Lavia (Edgar), Giuseppe Pambieri (Edmund), Cesare Ferrario (Scozia), Orlando Mezzabotta (Cornovaglia), Franco Patano (Francia), Enrico Carabelli (Borgogna), Ottavia Piccolo (Il matto e Cordelia), Ivana Monti (Regan), Ida Meda (Goneril), Fulvio Ricciardi (Oswald), Corrado Sonni (Vecchio servo), Eugenio Masciari (I servo), Gabriele Villa (II servo), Sergio Salvi (III servo), Franco Sangermano (Capitano), Franco Ferri (I gentiluomo), Gilfranco Baroni (II gentiluomo), Ernesto M. Rossi (III gentiluomo), Jackie Basehart (I cavaliere), Pierparide Tedeschi (II cavaliere).

Milano, Piccolo Teatro, stagione 1972/73

Bertolt Brecht, *La condanna di Lucullo* [*Die Verurteilung des Lukullus*], musica di Paul Dessau, traduzione di Giacomo Manzoni, regia di Giorgio Strehler e Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Ermanno Perelli, movimenti mimici di Marise Flach e Angelo Corti, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Bruno Bartoletti, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Herbert Handt (Lucullo), Maurizio Mazzieri (Il re), Ursula Kiss Reinhardt (La regina), Emanuela Abriani, Niela Bottoni (Due bambine), Franco Calabrese, Carlo Del Bosco (Due legionari), Carlo Franzini (Laso), Pier Francesco Poli (Il portatore del ciliegio), Rosa Laghezza (La pescivendola), Laura Bocca (La prostituta), Alvinio Misciano (Il maestro), Aronne Ceroni (Il fornaio), Leonardo Monreale (Il contadino), Stefania Malagù (Tertullia), Franca Ostini, Maria Dalla Spezia, Gabriella Ravazzi/Silvana Zanolli, Anna Maria Pizzoli, Lina Rossi (Tre voci femminili), Arturo Testa (Il giudice dei morti), Edith Martelli (Voce femminile di commento), Claudio Giombi, Saverio Safina (Due ombre), Pio Bonfanti, Redento Comacchio, Alessandro Novelli, Alfredo Pistone, Lorenzo Testi (Cinque soldati), Carlo Cataneo (Speaker del Tribunale), Orlando Mezzabotta, Cesare Ferrario, Franco Sangermano (Tre araldi), Mirka Martini, Fulvia Gasser (Due ragazze), Corrado Sonni, Sergio Salvi (Due mercanti), Marisa Minelli, Ivana Monti (Due donne), Giancarlo Fortunato, Eugenio Masciari (Due plebei), Franco Ferri (Un carrettiere). Coproduzione Piccolo Teatro e Teatro alla Scala di Milano.

Milano, Teatro Lirico, 19, 20, 28, 29 maggio 1973

Massimo Dursi [Otello Vecchietti], *La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablù e la vita illuminata del suo re*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, movimenti mimici di Marise Flach. Con

Franco Graziosi (Gilles de Rais), Umberto Ceriani (Sillé), Giorgio Biavati (Briqueville), Oreste Rizzini (Poitou), Luciano Roffi (Griart), Piero Sammataro (Prelati), Mirella Falco (La Pelissonne), Ruggero de Daninos (Bretagna), Franco Mezzera (Malestroit), Ottavio Fanfani (Chapeillon), Gianfranco Mauri (Blouyn), Remo Varisco (Presidente del tribunale secolare), Mimmo Craig (Un soldato), Ugo Maria Morosi (Un contadino), Rachele Gheresi (Prima donna), Anita Laurenzi (Seconda donna), Laura Panti (Terza donna), Luisa Da Domo (Quarta donna), Ginella Bertacchi (Prima dama), Adriana di Guilmi (Seconda dama), Franco Javarone (Primo popolano), Giovanni Battezzato (Secondo popolano), Paolo Sinatti (Un banditore), Massimo Sacilotto (Un capitano), Ottavio Fanfani (Primo giudice), Gianfranco Mauri (Secondo giudice), Remo Varisco (Terzo giudice), Guido De Monticelli (Il Delfino), Edda Di Benedetto (Giovanna d'Arco), Berto Gavioli (Il messo), Mimmo Craig (Plenipotenziario inglese), Edda Di Benedetto (Agnese), Franco Graziosi (Carlo VII).
Milano, Piccolo Teatro, 27 ottobre 1973 (repliche fino a metà dicembre)

Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht* (versione per archi, 1943), Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna, direzione di Angelo Ephrikian, voce recitante Lamberto Puggelli.
Treviso, Autunno Musicale Trevigiano, Tempio di San Francesco, 3 dicembre 1973

Giacomo Puccini, *Tosca*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Jørgen Espen-Hansen, Den Jyske Operas Kor, Allborg By-Orkester, direzione musicale di Francesco Cristofoli. Con Hallgerd Benum Dahl/Lucla Stanescu (Tosca), Peter Lindroos/Tonny Landry (Cavaradossi), Leif Roar/Rolf Jupither/Yngvar Krogh (Scarpia), Lars Waage (Angelotti), Holger Boland (Sagrestano), Christian Sørensen (Spoletta), Flemming Lindkær Schmidt (Sciarrone), Sven Laursen (Carceriere), Gunver Laursen (Pastore). Prod. Den Jyske Opera.
Aalborg, Aalborgshallen, 13, 14, 15 novembre 1973
Arhus, Arhus Teater, 30 novembre, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 dicembre 1973

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, regia di Giorgio Strehler, regista assistente Lamberto Puggelli, scene e costumi di Ezio Frigerio, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Claudio Abbado/Nino Verchi, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Piero Cappuccilli/Felice Schiavi (Simon Boccanegra), Ruggero Raimondi/Luigi Roni/Nicolai Ghiaurov (Jacopo Fiesco), Felice Schiavi/Benito Di Bella (Paolo Albiani), Giovanni Foiani/Silvio Maionica (Pietro), Mirella Freni/Josella Ligi (Amelia Grimaldi), Gianfranco Cecchele/Giorgio Casellato Lamberti/Franco Tagliavini (Gabriele Adorno), Gianfranco Manganotti/Piero De Palma (Capitano dei balestrieri), Milena Pauli/Margherita Benetti (Un'ancella di Amelia).
Milano, Teatro alla Scala, 15, 17, 21, 29 dicembre 1973, 7, 10, 13, 19 gennaio, 30 maggio, 2, 9, 20, 26 giugno 1974

Giuseppe Verdi, *Attila*, regia e impianto scenico di Lamberto Puggelli, registi collaboratori Paolo Bregni, Luisa Spinatelli, Sonja Frisell, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Giuseppe Patanè, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Nicolai Ghiaurov/Carlo Zardo (Attila), Piero Cappuccilli/Lorenzo Saccomani (Ezio), Rita Orlandi Malaspina/Luisa Maragliano (Odabella), Veriano Luchetti/Nicola Martinucci (Foresto), Piero De Palma (Uldino), Luigi Roni/Franco Pugliese (Leone).
Milano, Teatro alla Scala, 12, 15, 19, 20 maggio 1975

Leonardo Sciascia, *Il consiglio d'Egitto*, adattamento di Ghigo De Chiara, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Dora Musumeci. Con Turi Ferro (Don Giuseppe Vella), Tuccio Musumeci (Don Camilleri), Piero Sammataro (Avvocato Di Blasi), Fioretta Mari (Contessa di Regalpetra), Umberto Spadaro (Conte di Regalpetra), Giuseppe Lo Presti (Principe di Cattolica), Vincenzo Ferro (Marchese di Geraci), Anna Malvica (Principessa di Serradifalco), Turi Scalia (Abate Meli), Raffaele Giangrande (Monsignor Airolti), Diego Michelotti (Canonico Gregorio), Andrea Bosic (Giudice Grassellini – Giudice Artale), Mario Lodolini (Vicerè Caracciolo), Pippo Pattavina (Ambasciatore del Marocco – Professor Hager), Ignazio Pappalardo (Macellaio), Roberto Gemelli (Boia), Fernanda Lelio (Lavandaia), Anna Lippi (Caterina), Miko Magistro (Ortolano), Nino Portale (Monaco – Popolano – Servo – Gendarme), Salvo Perdichizzi (Facchino – Servitore – Gendarme), Enzo Di Stefano (Servo di casa Di Blasi).
Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 19 aprile 1976

Giovanni Verga, *Vita dei campi*, adattamento di Carmelo Musumarra, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà. Con Ida Carrara (Gnà Pina), Ileana Rigano (Mara), Pippo Pattavina (Nanni Lasca), Maria Tolu (Zia Filomena), Giuseppe Lo Presti (Massaro Agrippino), Orazio Torrisi (Bruno), Salvo Perdichizzi (Cardillo), Pietro Montandon (Neli), Concita Vasques (Grazia), Fernanda Lelio (Lia), Matilde Piana (Saridda), Guida Jelo (Nedda), Claudio De Davide (Janu), Umberto Spadaro (Il canonico), Franca Manetti (Sua sorella), Ignazio Pappalardo (Surfareddu), Vincenzo Ferro (Don Piddu), Vito Meli (Fra' Giuseppe), Lily Tirinnanzi (Concettina), Turi Scalia (Vanni Mendola), Miko Magistro (Giuseppe Resca), Mario Lodolini (Il brigadiere), Roberto Laganà (Quello che suona e canta).

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 5 novembre 1976

Frank Martin, *Le Vin herbé*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, luci di Ermanno Perelli, Orchestra del Teatro alla Scala, direzione musicale di Edoardo Müller. Con Lella Cuberli (Iseut), Carlo Gaifa (Tristan), Franca Fabbri/Silvana Moyso (Branghien), Elfriede Demetz (Iseut dalle bianche mani), Luisella Ciaffi Ricagno (Madre d'Iseut), Walter Gullino (Kaherdin), Gastone Sarti (Re Marc), Teodoro Rovetta (Duca Hoel).

Milano, Teatro alla Scala, 19, 22, 24, 26, 28, 30 aprile 1977

Giovanni Verga, *Dal tuo al mio*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Angelo Musco jr. Con Turi Ferro (Il barone Navarra), Mariella Lo Giudice (Lisa), Ileana Rigano (Nina), Ida Carrara (La zia Bianca), Umberto Spadaro (Rametta), Vincenzo Ferro (Don Rocco), Pippo Pattavina (Luciano), Giuseppe Lo Presti (Il notaio Zummo), Francesco Gemelli (Don Serafino), Anna Malvica (La marchesa), Davide Ancona (Il marchese), Vito Meli (Il cavaliere), Turi Scalia (Padre Carmelo), Miko Magistro (Nardo), Ignazio Pappalardo (Matteo), Pietro Montandon (Bellomo), Maria Tolu (Donna Barbara), Nino Portale (Sidoro), Mario Lodolini (L'usciera).

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 5 novembre 1977

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Renato Guttuso con la collaborazione di Paolo Bregni, coreografie di Ugo Dell'Ara, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Giuseppe Patanè, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Giovanni Foiani (Marchese di Calatrava), Montserrat Caballé/Rita Orlandi Malaspina (Donna Leonora di Vargas), Piero Cappuccilli/Giulio Fioravanti/Luigi De Corato (Don Carlo di Vargas), José Carreras/Giuseppe Giacomini (Don Alvaro), Maria Luisa Nave/Nicoletta Ciliento (Preziosilla), Nicolai Ghiaurov/Carlo Zardo (Padre guardiano), Sesto Bruscantini/Luigi Roni/Orazio Mori (Fra' Melitone), Mila Zanolari (Curra), Giuseppe Morresi/Tino Nava (Un Alcade), Piero De Palma/Franco Ricciardi (Mastro Trabuco), Carlo Meliciani (Un chirurgo), Franco Ricciardi/Regolo Romani, Regolo Romani/Saverio Porzano, Saverio Porzano/Aronne Ceroni (Tre soldati), Aronne Ceroni/Alfredo Pistone, Alfredo Pistone/Alfonso Marchica, Alfonso Marchica/Leonida Bergamonti, Teodoro Rovetta, Angelo Nosotti (Alcune ordinanze), Maria Grazia Allegrì/Vittorina Magnaghi (Popolana).

Milano, Teatro alla Scala, 10, 14, 18, 21, 28 giugno, 2, 5 luglio 1978

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, regia di Giorgio Strehler, regista assistente Lamberto Puggelli, scene e costumi di Ezio Frigerio, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Claudio Abbado/Nino Verchi, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Piero Cappuccilli/Renato Bruson (Simon Boccanegra), Ruggero Raimondi/Luigi Roni/Nicolai Ghiaurov/Cesare Siepi (Jacopo Fiesco), Felice Schiavi/Leo Nucci (Paolo Albiani), Giovanni Foiani/Alfredo Giacomotti (Pietro), Mirella Freni/Kiri Te Kanawa (Amelia Grimaldi), Veriano Luchetti/Giorgio Casellato Lamberti/Doro Antonioli (Gabriele Adorno), Gianfranco Manganotti/Aronne Ceroni (Capitano dei balestrieri), Milena Pauli/Mirella Fiorentini (Un'ancella di Amelia).

Milano, Teatro alla Scala, 7, 10, 13, 19, 21, 22, 27 dicembre 1978, 2, 5, 9, 12 gennaio 1979

Ugo Betti, *Corruzione al palazzo di giustizia*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà. Con Andrea Bosic (Vanan), Mariella Lo Giudice (Elena), Virgilio Zernitz (Erzi), Carlo Bagno (Croz), Gianni Santuccio (Cust), Vincenzo Ferro (Bata), Franco Zucca (Maveri), Riccardo Mantani

(Persius), Raffaele Giangrande (Malgai), Concita Vasques (Un'infermiera), Pietro Montandon (Un funzionario).

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 5 gennaio 1979

Beniamino Joppolo, *I carabinieri*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, canzoni di Luigi Lunari, musiche di Gino Negri, movimenti mimici di Marise Flach. Con Elsa Vazzoler (Lucia Lapenna nata Bragadin), Giuseppe Pattavina (Michelangelo Lapenna), Miko Magistro (Leonardo Lapenna), Alessandra Costanzo (Anna Lapenna), Elio Crovetto (Primo carabiniere), Tuccio Musumeci (Secondo carabiniere) e con il Complesso di Nino Lombardo.

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse e Teatro Ambasciatori, 8-15 febbraio 1979

Palermo, Teatro Biondo, dal 17 febbraio 1979

Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, luci di Piero Gomirato, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Ettore Gracis, maestro del coro Aldo Danieli. Con Renzo Casellato (Il conte d'Almaviva), Giorgio Tadeo (Don Bartolo), Jolanta Omilian/Adriana Anelli (Rosina), Leo Nucci (Figaro), Ferruccio Furlanetto (Don Basilio), Anita Caminada/Annalia Bazzani (Berta), Ledo Freschi (Fiorello), Guido Fabbris/Fabrizio Guidi (Un ufficiale).

Venezia, Gran Teatro La Fenice di Venezia, 27, 29 marzo, 1, 4, 7 aprile, 25, 26, 28 luglio 1979

Luigi Pirandello, *Il piacere dell'onestà*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, musiche di Giovanna Busatta. Con Alberto Lionello (Angelo Baldovino), Erika Blanc (Agata Renni), Anna Maria Bottini (La signora Maddalena), Umberto Ceriani (Il marchese Fabio Colli), Mico Cundari (Maurizio Setti), Roberto Pescara (Il parroco di S. Marta), Edmondo Tieghi/Guerrini Crivello (Marchetto Fongi), Adriana Stracci/Elisa Bianchini (Una cameriera). Prod. Plexus s.r.l. di Lucio Ardenzi – Compagnia "Lionello"

Roma, Teatro Parioli, dal 23 ottobre 1978

Firenze, Teatro della Pergola, dal 16 gennaio 1979

Milano, Teatro Manzoni, dal 7 febbraio 1979

Cassano d'Adda, Teatro Aurelia, 6 marzo 1979

Milano, Teatro Nazionale, 11-23 dicembre 1979

Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, revisione di Franco Donatoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Ezio Frigerio, Orchestra del Teatro alla Scala, direzione musicale di Bruno Campanella, maestro al cembalo John Fisher. Con Enzo Dara (Il signor Geronimo), Margherita Guglielmi (Elisetta), Alida Ferrarini (Carolina), Stella Silva (Fidalma), Claudio Desderi/Arturo Testa (Il conte Robinson), Luigi Alva/Edoardo Gimenez (Paolino).

Milano, Piccola Scala, 7, 11, 12, 17, 20 aprile 1979

Reggio Emilia, Teatro Municipale, 27, 29 aprile 1979

Leonardo Sciascia, *A ciascuno il suo*, adattamento di Ghigo De Chiara, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà. Con Miko Magistro (Il professor Laurana), Maria Tolu (La madre di Laurana), Ida Carrara (Luisa Roscio), Umberto Spadaro (Don Luigi Corvaia), Tuccio Musumeci (Il notaio Pecorilla), Raffaele Giangrande (Il colonnello Salvaggio), Pippo Pattavina (L'avvocato Rosello), Giuseppe Lo Presti (L'arciprete Rosello), Anna Malvica (Teresa Manno), Vincenzo Ferro (L'onorevole Abello), Leonardo Marino (L'onorevole Castelli), Mimmo Messina (Il farmacista Manno), Turi Scalia (Il maresciallo – Il commendatore Romeris), Davide Ancona (S.E. Mosca – S.E. Lumia), Nino Portale (Il postino), Berta Ceglie (Anna – Concetta), Camillo Mascolino (Il paesano).

Catania, Teatro Stabile, dal 28 aprile 1980

Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, revisione di Franco Donatoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Ezio Frigerio, Orchestra del Teatro alla Scala, direzione musicale di Bruno Campanella, maestro al cembalo John Fisher. Con Enzo Dara (Il signor Geronimo), Margherita Guglielmi (Elisetta), Alida Ferrarini (Carolina), Carmen Gonzales/Giuseppina Dalle Molle (Fidalma), Claudio Desderi/Orazio Mori (Il conte Robinson), Luigi Alva/Paolo Barbacini (Paolino).

Milano, Piccola Scala, 23, 25, 28, 29, 31 maggio, 1, 3, 6 giugno 1980

Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, revisione di Franco Donatoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Ezio Frigerio, Orchestra del Teatro alla Scala, direzione musicale di Bruno Campanella, maestro al cembalo John Fisher. Con Enzo Dara (Il signor Geronimo), Margherita Guglielmi (Elisetta), Carmen Lavani (Carolina), Rosa Laghezza (Fidalma), Claudio Desderi (Il conte Robinson), Luigi Alva (Paolino).

Bergamo, Teatro Donizetti, 1 ottobre 1980

Brescia, Teatro Grande, 7, 8 ottobre 1980

Luigi Pirandello, *La signora Morli, una e due*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà. Con Ida Carrara (Evelina Morli), Mario Erpichini (Ferrante Morli), Raffaele Giangrande (Lello Carpani), Franco Sciacca (Aldo Morli), Anna Letizia Angirello (Titti Carpani), Giuseppe Caripoli (Decio), Pino Sansotta (L'avvocato Giorgio Armelli), Mara Berni (Lucia Armelli), Anna Lippi (La signora Tuzzi), Maria Tolu (Lisa), Giuseppe Lo Presti (Ferdinando), Orazio Mannino (Un giovane), Guia Jelo (Una giovane), Silvana Febbrarino (La signora vedova), Elda Pagani (Una vecchia zia), Elena Carveni (La nipote), Sibille Sedat (Miss Write).

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 3 novembre 1980

Pier Maria Rosso di San Secondo, *Le esperienze di Giovanni Arce, filosofo*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Riccardo Manaò, musiche di Dora Musumeci. Con Mario Scaccia (Il filosofo Giovanni Arce), Fioretta Mari (Luisella), Ruggero De Daninos (Omodeo Sbrendi), Vincenzo Ferro (Rodolfo Veli), Alessandra Palladino (Carlotta Sodi), Pietro Montandon (Amilcare Sodi), Roberto Lombardo (Il medico), Guia Jelo (Baby), Vittorio Ciorcalo (Lanzino), Franca Manetti (La cuoca).

Catania, Teatro Stabile, Teatro delle Muse, dal 9 dicembre 1980

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, regia di Giorgio Strehler ripresa da Lamberto Puggelli, scene e costumi di Ezio Frigerio, movimenti mimici di Marise Flach, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Giuseppe Sinopoli, maestro del coro Aldo Danieli. Con Piero Cappuccilli/Antonio Salvadori (Simon Boccanegra), Bonaldo Giaiotti/Luigi Roni/Lorenzo Gaetani (Jacopo Fiesco), Felice Schiavi (Paolo Albiani), Alfredo Giacomotti (Pietro), Ghena Dimitrova/Josella Ligi (Amelia Grimaldi), Gianfranco Cecchele (Gabriele Adorno), Aronne Ceroni (Capitano dei balestrieri), Annalia Bazzani (Un'ancella di Amelia). Allestimento del Teatro alla Scala di Milano.

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 13, 15, 17, 19 21, 23, 25, 27 giugno 1981

Jean Racine, *Andromaca*, traduzione di Mario Luzi, regia di Lamberto Puggelli, costumi di Angelo Delle Piane, musiche di Giovanna Busatta. Con Paola Mannoni (Andromaca), Massimo Foschi (Pirro), Piero Sammataro (Oreste), Ottavia Piccolo (Ermione), Franco Sangermano/Sebastiano Lo Monaco (Pilade), Marisa Minelli (Cleone), Eva Magni (Cefise), Ernesto Calindri (Fenice), Lamberto Puggelli jr. (Astianatte), e con Maurizio Biasini (chitarra), Federico Sanesi (percussioni). Prod. Lipkydue

Vicenza, Teatro Olimpico, XXXV Ciclo di spettacoli classici, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12 settembre 1981

Sacha Guitry, *Il nuovo testamento*, traduzione di Roberto Mazzucco, regia di Lamberto Puggelli, scene di Luisa Spinatelli, costumi di Cristiana Lafayette, musiche di Giovanna Busatta. Con Alberto Lionello (Jean), Giancarlo Muratori/Amerigo Fontani (Il cameriere), Ada Lisi (Signorina Morot), Erika Blanc (Lucie), Susanna Marcomeni (Juliette), Amerigo Fontani (Fernando), Ugo Bologna (Adrien), Marguerite (Anna Maria Bottini). Prod. Plexus T. di Lucio Ardenzi.

Firenze, Teatro della Pergola, dal 17 dicembre 1981

Milano, Teatro Manzoni, 20 gennaio-28 febbraio 1982

Giorgio Albertazzi e Tony Cucchiara, *La ballata del bene e del male*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Tony Cucchiara, luci di Gerardo Buzzanca. Con Donatello, Leonardo Marino, Tony Cucchiara, Enza Lauricella, Mariella Lo Giudice, Concita Vasques, Maurizio De Razza, Charles Cannon, Edoardo Siravo, Franco Sciacca, Emiliana Perina,

Matilde Piana, Alessandra Palladino, Sabina Belfiore, Lia Manfrè, Anna Arazzini, Norma Martelli, Pippo Russo.

Catania, Teatro Stabile, dal 23 gennaio 1982

Mozart e le turcherie, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Milorad Miskovitch, Orchestra del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Bruno Campanella. Sacha Guitry, *Mozart*, traduzione e adattamento di Lorenzo Arruga, musiche di Reynaldo Hahn. Con Martina Musacchio (Mozart), Graziella Sciutti (M.me d'Épinay), Anna Razzi (La Guimard), Laura Lattuada (M.lle M.-A. de Saint-Pons), Adele Cossi (Louise), Ernesto Calindri (Grimm), Umberto Ceriani (Il marchese di Chambreuil), Milorad Miskovitch (Vestris), Delfo Menicucci (Grimaud), Lamberto Puggelli jr. (Un bambino).

Aleksandr Sergeevič Puškin, *Mozart e Salieri*, traduzione di Milly Martinelli, musiche di Fryderyk Chopin, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Reynaldo Hahn, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart. Con Piero Sammataro (Mozart), Massimo Foschi (Salieri).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, 18, 20, 21 febbraio 1982

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Giuseppina Carutti, scene e costumi di Renato Guttuso con la collaborazione di Paolo Bregni, Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera, direzione musicale di Daniel Oren. Con Ghena Dimitrova (Donna Leonora di Vargas), Lajos Miller (Don Carlo di Vargas), Giuseppe Giacomini (Don Alvaro), Bruna Baglioni (Preziosilla), Bonaldo Giaiotti (Padre guardiano), Domenico Trimarchi (Fra' Melitone).

Roma, Teatro dell'Opera, dal 16 maggio 1982

Euripide, *Ifigenia fra i Tauri*, traduzione di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno, regia di Lamberto Puggelli, scene di Roberto Laganà, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Marise Flach, musiche di Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai. Con Anna Maria Guarnieri (Ifigenia), Massimo Foschi (Oreste), Umberto Ceriani (Pilade), Raffaele Giangrande (Mandriano), Andrea Bosic (Toante), Luciano Virgilio (Guardia), Marisa Minelli (Atena), Leda Negroni (Corifea).

Siracusa, Teatro Greco, XXVII Ciclo di spettacoli classici, 28, 30 maggio, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30 giugno, 2, 4 luglio 1982.

Giovanni Verga, *I Malavoglia*, adattamento di Ghigo De Chiara, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Dora Musumeci, luci di Franco Buzzanca. Con Turi Ferro (Padron 'Ntoni), Roberto Lombardo (Bastianazzo), Ida Carrara (Maruzza), Miko Magistro ('Ntoni), Ileana Rigano (Mena), Francesco Di Vincenzo (Luca), Giuseppe Caripoli (Alessi), Pina Intelisano (Lia), Tuccio Musumeci (Agostino Piedipapera), Turi Scalia (Zio Crocifisso), Fioretta Mari (La Vespa), Giuseppe Lo Presti (Padron Fortunato Cipolla), Camillo Mascolino (Brasi Cipolla), Mimmo Messina (Mastro Turi), Franca Manetti (La Zuppidda), Sabina Belfiore (Barbara), Pietro Montandon (Don Franco), Marcello Perracchio (Don Gianmaria), Alessandra Costanzo (La Santuzza), Maria Tolu (La cugina Anna), Nino Portale (Mastro Cirino), Matilde Piana (Nunziata), Mimmo Mignemi (Alfio), Maurizio De Razza (Don Michele), Leonardo Marino (Roccu Spatu).

Catania, Teatro Verga, Teatro Stabile, dal 31 ottobre 1982

Luigi Pirandello, *Questi poveri, piccoli uomini feroci*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Tony Cucchiara, movimenti coreografici di Guido Guidi.

Luigi Pirandello, *La patente*. Con Tuccio Musumeci (Rosario Chiarchiaro), Ileana Rigano (Rosinella), Miko Magistro (Il giudice istruttore D'Andrea), Leonardo Marino (Primo giudice), Mimmo Messina (Secondo giudice), Pietro Montandon (Terzo giudice), Nino Portale (Marranca).

Luigi Pirandello, *La giara*. Con Tuccio Musumeci (Zi Dima Licasi), Marcello Perracchio (Don Lollò Zirafa), Turi Scalia (L'avvocato Scimè), Pietro Montandon (Tararà), Camillo Mascolino (Fillicò), Mimmo Messina ('U cumpari di muli), Roberto Lombardo ('Mpari Pè), Maria Tolu (La gnà Tana), Alessandra Costanzo (Trisuzza), Matilde Piana (Carminidda), Giuseppe Caripoli (Nuciarreddu), Vitalba Intelisano, Clelia Piscitello (Due altre contadine).

Catania, Teatro Verga, Teatro Stabile, dal 5 dicembre 1982

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Vannio Vanni, coreografie di Bruno Telloli. Orchestra, Coro e Corpo di ballo

del Teatro alla Scala, direzione musicale di Riccardo Chailly/José Collado, maestro del coro Romano Gandolfi. Con José Carreras/Nicola Martinucci (Andrea Chénier), Piero Cappuccilli/Antonio Salvadori (Carlo Gérard), Laura Londi/Maria Grazia Allegrì (La contessa di Coigny), Anna Tomowa-Sintow/Stefka Evstatieva (Maddalena di Coigny), Kathleen Kuhlmann/Laura Bocca (La mulatta Bersi), Franco Federici (Roucher), Giuseppe Morresi/Paolo Mazzotta (Il sanculotto Mathieu), Jone Jori/Wilma Borelli (Madelon), Walter Gullino/Gianfranco Manganotti (Un «Incredibile»), Angelo Nosotti [Il romanziere (Pietro Fléville)], Carlo Gaifa/Walter Brighi (L'abate), Sergio Fontana/Giovanni Reggioli (Schmidt), Alfredo Pistone/Regolo Romani (Il maestro di casa), Ivan Del Manto/Bruno Grella (Dumas), Silvestro Sammaritano/Americo De Sanctis (Fouquier Tinville). Milano, Teatro alla Scala, 23, 29, 31 dicembre 1982, 2, 5, 6, 9, 11, 13, 16, 18 gennaio 1983

La Resistenza europea, manifestazione musicale e poetica in occasione dell'inaugurazione del Monumento alla Resistenza europea. Testi poetici di Bertolt Brecht, Paul Éluard, Egidio Meneghetti, Czesław Miłosz, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Salvatore Quasimodo, Nâzım Hikmet, musiche di Felix Mendelssohn-Bartholdy e Franz Joseph Haydn. Con Tino Carraro, Umberto Ceriani, Marisa Minelli, Lamberto Puggelli, Orchestra "I Pomeriggi musicali di Milano", pianista Alessandro De Luca, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni. Como, Teatro Sociale, 28 maggio 1983

Domenico Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, revisione di Franco Donatoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna, direzione musicale di Bruno Campanella. Con Enzo Dara (Il signor Geronimo), Silvia Baleani (Elisetta), Adelina Scarabelli (Carolina), Franca Mattiucci (Fidalma), Claudio Desderi (Il conte Robinson), Aldo Bertolo (Paolino). Prod. Teatro Comunale, Bologna. Bologna, Teatro delle Celebrazioni, 24, 26, 27, 29, 31 marzo, 1, aprile 1983
Ferrara, Teatro Comunale, 7, 8, aprile 1983
Modena, Teatro Comunale, 13, 14 aprile 1983

Vincenzo Bellini, *La Straniera*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, Orchestra Filarmonica di Satu Mare, New Cambridge Chorus, direzione musicale di Tiziano Severini, maestro del coro Timothy Lole. Con Wakoh Shimada [Alaide (la Straniera)], Eftimios Michalopoulos (Il signore di Montolino), Petra Malakova (Isoletta), Piero Visconti (Arturo), Luigi De Corato (Il barone di Valdeburgo), Ambrogio Riva (Il priore degli Spedaliere), Giuseppe Fallisi (Osburgo). Martina Franca, Palazzo Ducale, IX Festival della Valle d'Itria, 30 luglio, 2 agosto 1983

Georges Bizet, *Carmen*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Lorca Massine, luci di Giorgio Nisi, Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma, Ragazzi cantori della Corale dell'Assunzione, direzione musicale di Michael Tabachnik, maestro del coro Alfredo D'Angelo, maestro del coro di voci bianche Carmelo G. Picone. Con Florence Quivar (Carmen), Corneliu Murgu (Don José), Silvano Carroli (Escamillo), Alida Ferrarini (Micaela), Chu Tai-Li (Frasquita), Maria Gabriella Onesti (Mercédès), Mario Guggia (Remendado), Giovanni De Angelis (Dancairo), Joshua Hecht (Zuniga), Angelo Nardinocchi (Moralès), Patrizia Lollobrigida e Lorca Massine (primi ballerini). Roma, Terme di Caracalla, 30 luglio, 1, 3, 5, 7, 11, 14 agosto 1983

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Mattia Testi, scene dai figurini originali di Adolf Hohenstein, costumi di Franco Zeffirelli, Orchestra "I Pomeriggi musicali di Milano", Coro S. Gregorio Magno di Trecate, direzione musicale di Giacomo Zani/Ferdinando Guarnieri, maestro del coro Mauro Trombetta. Con i vincitori del XXIV Concorso lirico dell'As.Li.Co, preparati da Lamberto Puggelli e Marise Flach, Cristina Rubin/Fiorella Prandini/Virginia Guarino (Mimi), Fiorella Prandini/Silvana Manga (Musetta), Berardino di Domenico/Giorgio Tieppo (Rodolfo), Franco Giovine/Giuseppe Riva (Marcello), Giuseppe Riva (Schaunard), Adriano Tomaello/Enrico Marini (Colline), Giovanni Lavazzi (Parpignol), Guido Pasella (Benoît), Guido Pasella (Alcindoro), Mario Peroni (Doganiere). Allestimento del Teatro Verdi di Trieste. Bergamo, Teatro Donizetti, 9, 11, 12 ottobre 1983
Brescia, Teatro Grande, 15, 16 ottobre 1983
Pavia, Teatro Fraschini, 20, 23 ottobre 1983

Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Rouben Ter-Arutunian, Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera, direzione musicale di Jean-Marie Auberson, maestro del coro Gianni Lazzari. Con Christopher Cameron (Pelléas), William Stone (Golaud), Jerome Hines (Arkel), Monica Bacelli (Le petit Yniold), Vito Maria Brunetti (Un médecin), Anne-Marie Rodde (Mélisande), Ortrun Wenkel (Geneviève), Angelo Tedeschi (Un berger).
Roma, Teatro dell'Opera, 1, 6, 8, 10, 12 giugno 1984

Giuseppe Fava, *Ultima violenza*, regia di Lamberto Puggelli, impianto scenico di Roberto Laganà, luci di Franco Buzzanca. Con Raffaele Giangrande (Presidente del Tribunale speciale), Ennio Balbo (Procuratore generale), Turi Ferro (Avvocato Giovanni Luigi Bellocampo), Leonardo Marino (Angelo Crimi), Giuseppe Lo Presti (Senatore Raimondo Calaciura), Mario Lodolini (Dottor Antonio Lamante), Giacomo Furia (Giovanni Marullo), Roberto Lombardo (Filadelfo Malia), Miko Magistro (Giuliano Sanfelice), Angelika Stumpf (Helga Metzner), Ida Carrara (Alessandra Badiani), Maria Tolu (Giovanna Sarpi Arculeo), Turi Scalia (Emanuele Mancuso), Marcello Perracchio (Sebastiano Infantino), Antonella Squadrito (Interprete), Mimmo Messina (Capitano dei carabinieri).

Catania, Teatro Stabile, 9-27 novembre 1983

Vittoria (Ragusa), Teatro Vittoria Colonna, 31 gennaio, 1, 2 febbraio 1985

Bari, Teatro Piccinni, 5-10 febbraio 1985

Bologna, Teatro Duse, 12-17 febbraio 1985

Roma, Teatro Quirino, 19 febbraio-10 marzo 1985

Novara, Nuovo Teatro Faraggiana, 12, 13 marzo 1985

Milano, Teatro Lirico, 15- 31 marzo 1985

Torino, Teatro Carignano, 9-14 aprile 1985

La Spezia, Teatro Civico, 16, 17, 18 aprile 1985

Gallarate, Teatro delle Arti, 20, 21 aprile 1985

Genova, Politeama Genovese, 23-28 aprile 1985

Firenze, Teatro della Pergola, 30 aprile-5 maggio 1985

Molière, *Le furberie di Scapino*, traduzione di Luigi Lunari, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, movimenti mimici di Marise Flach. Con Enzo Tarascio (Argante), Ernesto Calindri (Geronte), Luca Sandri (Ottavio), Elio Veller (Leandro), Marisa Minelli (Zerbinetta), Milvia Marigliano (Giacinta), Ferruccio Soleri (Scapino), Mario Porfito (Silvestro), Margareta von Kraus (Nerina), Ettore Gaipa (Carlo).

Vicenza, Teatro Olimpico, dal 7 settembre 1984

Marco Praga, *Il bell'Apollo*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Giovanna Busatta. Con Giuseppe Pambieri (Piero Badia), Elio Veller (Roberto Giandana), Edoardo Siravo (Filippo Da Ponte), Mimmo Mignemi (Arneiro), Roberto Lombardo (Della Selva), Fulvio D'Angelo (Diego Ariero), Raffaele Giangrande (Ettore), Anna Malvica (Donna Clara Isolani), Lia Tanzi (Susanna Da Ponte), Fioretta Mari (Alberta), Matilde Piana (Enrichetta), Alessandra Costanzo (Dolores Arneiro), Pina Intelisano (Elvira Brocchi Dorengo), Cinzia Marcoccio (Giulietta), Rosangela Pagana (Carolina), Giuseppe Campagna (Un domestico), Franco Lo Faro (Un altro domestico).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 3 novembre 1984

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Vannio Vanni, coreografie di Anna Maria Prina. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro alla Scala, direzione musicale di Riccardo Chailly, maestro del coro Giulio Bertola. Con Nicola Martinucci/José Carreras (Andrea Chénier), Antonio Salvadori/Piero Cappuccilli (Carlo Gérard), Nella Verri (La contessa di Coigny), Stefka Evstatieva/Eva Marton (Maddalena di Coigny), Jadranka Jovanovic/Silvana Mazzieri (La mulatta Bersi), Franco Federici (Roucher), Silvestro Sammaritano (Il sanculotto Mathieu), Rosa Laghezza/Jone Jori (Madelon), Bruno Lazzaretti (Un «Incredibile»), Giuseppe Riva [Il romanziere (Pietro Fléville)], Walter Brighi/Carlo Gaifa (L'abate), Sergio Fontana/Eftimios Michalopoulos (Schmidt), Giuseppe Zecchillo (Il maestro di casa), Ivan Del Manto/Saverio Porzano (Dumas), Angelo Nosotti (Fouquier Tinville), Claudio Lobbia (mimo).

Milano, Teatro alla Scala, 5, 6, 9, 10, 12 luglio 1985

Eduardo Rescigno, *La locanda di Halle*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Peter Bissegger, costumi di Erica Ferrazzini, musiche di Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel, Ensemble Baroque de Nice, solista direttore Gilbert Bezzina. Con Umberto Ceriani (Georg Friedrich Händel), Massimo Foschi (Johann Sebastian Bach), Daniela Dessì (Francesca Cuzzoni), Marisa Minelli (La Benozzi), Antonio Fattorini (Paolo Antonio Rolli), Ernesto Calindri (Il locandiere), Luca Sandri (Johann Bernhard Bach), Eduardo Rescigno (Pier Giuseppe Sandoni), Tobias Eiwanger (Un fanciullo cantore), Maria Bonzanigo, Daniele Finzi, Marco Finzi, Pascal Portner, Giovanni Pellegrini (Garzoni di locanda). Prod. Televisione Svizzera Italiana.

Ascona, Palestra comunale, XL Settimane musicali, 27 settembre 1985

Anton Čechov, *Il giardino dei ciliegi*, adattamento di Ghigo De Chiara, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Carmen Failla. Con Ida Carrara (Ljubov' Andreevna Ranevskaja), Matilde Piana (Anja), Mariella Lo Giudice (Varja), Enzo Tarascio (Gaiev), Umberto Ceriani (Lopachin), Miko Magistro (Trofimov), Marcello Perracchio (Simeonov-Piščik), Guia Jelo (Carlotta Ivanovna), Vici De Roll (Epichodov), Ileana Rigano (Duniaša), Raffaele Giangrande (Firs), Adriano Chiaramida (Jaša), Sergio Seminara (Un viandante), Mario Lodolini (Un invitato).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 9 dicembre 1985

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, regia di Lamberto Puggelli da un'idea originale di Giorgio Strehler, realizzata al Teatro alla Scala di Milano, scene di Ezio Frigerio, costumi Casa d'Arte Fiore (Milano), Orchestra Simfonica i Cor del Gran Teatre del Liceu, direzione musicale di Roberto Abbado, maestri del coro Romano Gandolfi e Vittorio Sicuri. Con Joan Pons (Simon Boccanegra), Nicolai Ghiaurov/Ferruccio Furlanetto (Jacopo Fiesco), Carlos Chausson (Paolo Albiani), Vicenç Esteve (Pietro), Mirella Freni (Amelia Grimaldi), José Carreras (Gabriele Adorno), Antoni Comas (Capitano dei balestrieri), Rosa Maria Juncosa (Un'ancella di Amelia).

Barcellona, Gran Teatre del Liceu, 30 dicembre 1985, 2, 5, 7 gennaio 1986

Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Roberto Laganà, costumi di Maurizio Monteverde, luci di Franco Buzzanca. Con Turi Ferro (Ciampa), Ida Carrara (Beatrice Fiorica), Franca Manetti (Assunta La Bella), Maurizio De Razza (Fifi La Bella), Tuccio Musumeci (Spano), Fioretta Mari (La Saracena), Maria Tolu (Fana), Mariolina Bernardini (Nina Ciampa).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 7 febbraio 1986

Parigi, Odéon, Théâtre de l'Europe, 25 febbraio-2 marzo 1986

Alessandro Campanelli, *Igne Migne*, un'idea di spettacolo di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli. Con Alessandro Campanelli, Umberto Ceriani, Massimo Foschi, Secondo De Giorgi, Gianfranco Mauri.

Milano, Piccolo Teatro, Teatro Studio, 10 aprile-9 maggio 1987

Gianna Schelotto, Paola Pitagora, *La foresta d'argento*, regia di Lamberto Puggelli, allestimento di Roberto Laganà, consulenza musicale di Eduardo Rescigno, luci di Franco Ferrari. Con Paola Pitagora (Giulia), Valentina Fortunato/Regina Bianchi (Peppina), Susanna Marcomeni (Tatiana), Umberto Ceriani (Il censore). Prod. Attività produttive associate.

Bologna, Festa nazionale dell'Unità, 29, 30 agosto 1987

Roma, Camera dei Deputati, Aula dei gruppi parlamentari, 7, 8 ottobre 1987

Milano Piccolo Teatro, 27-30 aprile 1988

Giovanni Verga, *Dal tuo al mio*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Angelo Musco jr. Con Turi Ferro (Il barone Navarra), Mariella Lo Giudice (Lisa), Ileana Rigano (Nina), Ida Carrara (La zia Bianca), Enzo Tarascio (Rametta), Marcello Perracchio (Don Rocco), Pippo Pattavina (Luciano), Giuseppe Lo Presti (Il notaio Zummo), Lucio Alderuccio (Don Serafino), Bianca Galvan (La marchesa), Mimmo Salvo (Il marchese), Vito Meli (Il cavaliere), Turi Scalia (Padre Carmelo), Mimmo Mignemi (Nardo), Ignazio Pappalardo (Matteo), Pietro Montandon (Bellomo), Maria Tolu (Donna Barbara), Ciccino Sineri (Sidoro).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 14 novembre 1987

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Mariano Brancaccio, Orchestra e Coro del Teatro Comunale, direzione musicale di Roberto Abbado, maestro del coro Piero Monti. Con Peter Dvorsky (Maurizio, conte di Sassonia), Jan Galla (Il principe di Bouillon), Oslavio Di Credico (L'abate di Chazeuil), Carlos Chausson (Michonnet), Giuseppe Riva (Quinault), Iorio Zennaro (Poisson), Walter Brighi (Maggiordomo), Mirella Freni (Adriana Lecouvreur), Alexandrina Milcheva (La principessa di Bouillon), Patrizia Dordi (Mlle Jouvenot), Plama Giorova (Mlle Dangeville), Enzo Cesiro (Paride), Antonio Riina (Mercurio), Alessandra Marzi (Giunone), M. Grazia Garofoli (Pallade), Marie Laure Delahaye (Venere).

Bologna, Teatro Comunale, 12, 15, 17, 20, 23, 26, 29 aprile 1988

Kurt Weill, *Chi dice sì, chi dice no* [*Der Jasager und der Neinsager*], traduzione di Emilio Castellani, versione ritmica di Luigi Rognoni, regia di Lamberto Puggelli, scene di Josef Svoboda, movimenti mimici di Marise Flach, Coro di voci bianche del Teatro alla Scala, direzione musicale di Emilio Pomarico. Con Claudia Nicole Bandera (La madre), Giancarlo Ceccarini (Il maestro), Lamberto Puggelli (Il regista), Gino Zampieri (L'assistente), Alessandro Borelli, Brunella Boschetti, Carlo Comelli, Guido Cogliati, Giuseppe Imperato, Pietro Mariani, Manuela Mosca, Marino Elia Nahon, Giulia Olcese, Adriano Palmieri, David Pianezzi, Barbara Volta (Ragazzi cantanti), Alberto Ascoli, Andrea Bozzi, Giorgio De Palma, Christian Ferro, Matteo Gardini, Marco Gattella, Alessandro Jacobone, Lorenzo Melloni, Mirko Palmisciano, Antonella Ostinato, Giuseppe Ostinato, Viola Simoncioni, Elena Zo (Ragazzi attori).

Milano, Piccolo Teatro, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 31 gennaio, 2, 3, 4, 5, 6 febbraio 1988

Luigi Pirandello, *La sagra*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà.

Sagra del Signore della Nave. Con Tuccio Musumeci (Il tavoleggiante), Mimmo Messina (Il tavernaio), Giovanni Vasta (Un ragazzotto), Ignazio Pappalardo (Il norcino), Ciccino Sineri (Il vecchio miracolato), Enzo Gambino (Un miracolato giovane), Pietro Oliveri (Un ragazzo), Edoardo Cicala (Un tamburino), Francesco Sodano (Un altro tamburino), Agata Nicolosi (Una donna), Concetta Barbagallo (Un'altra donna), Carmen Scuderi (Una donna giovane), Antonella Famà (Una bambina), Clelia Piscitello (Una donnaccia grassa), Alessio Bonica (Un operaio), Giovanni Lo Brutto (Un operaio con la chitarra), Miko Magistro (Il pedagogo), Turi Scalia (Il mastro-medico), Vito Meli (Lo scrivano), Francesca Maugeri (La moglie), Valentina Panettieri (La figlia più grande), Gianni Barbagallo (Il giovane amico di casa), Rocco Spadaro (Un giovinastro), Franco Isaia (Un giovinastro con la fisarmonica), Mariolina Bernardini (Una donnaccia), Mimì Scalia (Un'altra donnaccia), Melita Poma (Una servetta), Roberto Mascotti (Un cafone), Marcello Perracchio (Il signor Lavaccara), Angela Leontini (La signora Lavaccara), Davide Zuccaro (Il figlio Lavaccara), Cinzia Marcoccio (La figlia Lavaccara), Sergio Seminara (Primo studente), Mario Romano (Secondo studente), Giuseppe Maugeri (Uno della malavita), Carlo Valenti (Un altro della malavita), Gaetano Fassari (L'avvocato), Margherita Mignemi (Sua moglie), Luciano Alderuccio (Il notaio), Flavia Delfini (Sua moglie), Turi Nicotra (L'orologiaio), Nino Viscuso (Il farmacista), Bruno Torrisi (Il mangiatore di fuoco), Alfredo Giglio (Il forzuto), Rosario Zuccaro (Primo giocatore), Emilio Scalia (Secondo giocatore), Pippo Viola (Terzo giocatore), Vincenzo Panettieri (Quarto giocatore), Mimmo Salvo (Un fratello), Ileana Rigano (Una sorella), Saro Motta (Un amico).

All'uscita. Con Ivo Garrani (Apparenza dell'uomo grasso), Massimo Foschi (Apparenza del filosofo), Mariella Lo Giudice (Apparenza della donna uccisa), Lidia Giordano (Apparenza del bambino della Melagrana), Mimmo Messina (Un contadino), Angela Leontini (Una contadina), Antonella Famà (Una bambina).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dall'11 novembre 1988

Tullio Kezich, *Il gallo*, tratta da *Il bell'Antonio* di Vitaliano Brancati, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Roberto Laganà, musiche di Arturo Annecchino. Con Turi Ferro (Alfio Magnano), Ida Carrara (Rosaria Magnano), Emanuele Vezzoli (Antonio Magnano), Mico Cundari (Il notaio Puglisi), Ileana Rigano (Agatina Puglisi), Deborah Bernardi (Barbara Puglisi), Giuseppe Lo Presti (L'avvocato Ardizzone), Guia Jelo (Elena Ardizzone), Raffaele Giangrande (Padre Raffaele), Clelia Piscitello (Mariuccia).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 18 gennaio 1989

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Vannio Vanni, coreografie di Mario Pistoni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni, maestro del coro Giulio Bertola. Con Peter Dvorsky/Kristjan Johannsson/Giuseppe Giacomini (Maurizio, conte di Sassonia), Ivo Vinco/Carlo Colombara (Il principe di Bouillon), Ernesto Gavazzi (L'abate di Chazeuil), Alessandro Cassis/Carlos Chausson (Michonnet), Giuseppe Riva/Silvestro Sammaritano (Quinault), Oslavio Di Credico/Walter Gullino (Poisson), Saverio Porzano (Maggiordomo), Mirella Freni/Natalia Troitskaya (Adriana Lecouvreur), Fiorenza Cossotto/Alexandrina Milcheva (La principessa di Bouillon), Patrizia Dordi/Anna Zoroberto (Mlle Jouvenot), Sara Mingardo/Laura Zannini (Mlle Dangeville), Francisco Sedeño (Paride), Bruno Vescovo (Mercurio), Vera Karpenko (Giunone), Anita Magyari (Pallade), Adriana Scameroni (Venere).

Milano, Teatro alla Scala, 30 maggio, 2, 4, 7, 9 giugno, 13, 15 luglio 1989

Mosca, Teatro Bol'shoj, tournée del Teatro alla Scala, 26, 29 ottobre, 2 novembre 1989

Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi. Con Umberto Ceriani, Renato De Carmine, Antonio Fattorini, Massimo Foschi, Gianfranco Mauri, Marisa Minelli, Piero Sammataro, Marco Balbi, Secondo De Giorgi, Salvatore Landolina, Riccardo Mantani Renzi, Franco Sangermano, Luca Baldovino, Claudio Beccari, Alvaro Caccianiga, Sante Calogero, Francesca Cassola, Felice Invernici, Lorenzo Puggelli.

Milano, Piccolo Teatro, Teatro Studio, 27 ottobre-26 novembre 1989

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Georges Houbiers, Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Regio, direzione musicale di Maurizio Arena, maestro del coro Fulvio Fogliazza. Con Dano Raffanti (Il duca di Mantova), John Rawnsley/Licinio Montefusco (Rigoletto), Luciana Serra (Gilda), Leonida Bergamonti (Sparafucile), Cinzia De Mola (Maddalena), Rita Susovsky (Giovanna), Giancarlo Boldrini (Il conte di Monterone), Renzo Magnani (Marullo), Mario Ferrara/Walter Gullino (Matteo Borsa), Angelo Nardinocchi (Il conte di Ceprano), Silvana Silbano (La contessa di Ceprano), Oddino Bertola (Un usciere di corte), Benedetta De Girolami (Un paggio della duchessa).

Torino, Teatro Regio, Teatro Tenda, 26, 30 novembre, 3, 5, 7, 10 dicembre 1989

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra Lirico Sinfonica del Teatro del Giglio, Coro Cooperativa Artisti Associati, direzione musicale di Hernert Handt, maestro del coro Marco Bargagna. Con Aldo Bertolo (Il duca di Mantova), Licinio Montefusco (Rigoletto), Valeria Esposito (Gilda), Giorgio Tadeo (Sparafucile), Cinzia De Mola (Maddalena), Gabriella Brancaccio (Giovanna), Marcello Crisman (Il conte di Monterone), Gastone Sarti (Marullo), Saverio Bambi (Matteo Borsa), Delfo Menicucci (Il conte di Ceprano), Maria De Simone (La contessa di Ceprano), Antonio Della Santa (Un usciere di corte), Nicoletta Fiori (Un paggio della duchessa). Allestimento del Teatro di San Carlo di Napoli.

Lucca, Teatro del Giglio, 18, 20, 22, 25 settembre 1990

Giovanni Verga, *Verghiana*, regia di Lamberto Puggelli.

In portineria, ambientazione scenica di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi, revisione per la pronuncia milanese di Carlo Maria Pensa. Con Walter Valdi (Battista), Narcisa Bonati (Giuseppina), Milvia Marigliano (Malia), Gianna Maria Garbelli (Gilda), Marco Balbi (Carlini), Anna Priori (Assunta), Edoardo Borioli (Don Gerolamo), Carla Monti (La signora), Ernesto M. Rossi (Il dottore), Anna Canzi (Luisina), Alvaro Caccianiga (Angiolino), Isabella Caserta (La modella), Edmondo Sannazzaro (Il postino).

Caccia al lupo, ambientazione scenica e costumi di Roberto Laganà, musiche di Dora Musumeci. Con Marcello Perracchio (Lollo), Guia Jelo (Mariangela), Leonardo Marino (Bellamà).

Cavalleria rusticana, ambientazione scenica e costumi di Roberto Laganà, musiche di Dora Musumeci, edizione italiana pronunciata sulla traccia delle versioni in lingua siciliana a cura di Nino Martoglio. Con Miko Magistro (Turiddu Macca), Pippo Pattavina (Compar Alfio), Berta Ceglie (La gnà Lola), Mariella Lo Giudice (Santuzza), Iole Micalizzi (La gnà Nunzia), Tuccio Musumeci (Lo zio

Brasi), Cinzia Marcoccio (Comare Camilla), Margherita Mignemi (La zia Filomena), Concetta Barbagallo (Pippuzza).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dall'8 novembre 1990

Roma, Teatro Argentina, dal 3 dicembre 1990

Giuseppe Di Martino, *Peppe che fermò il sole*, da Giuseppe Pitrè, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Elena Carveni, musiche di Leonardo Marino, coreografie di Guido Guidi. Con Emanuela Muni (La presentatrice), Giuseppe Caripoli (Peppe), Mariolina Bernardini (La madre – La principessa), Francesco Di Vincenzo (Il padrone – Primo ministro), Riccardo Maria Tarci (Il bue vecchio – Il sole), Cosimo Coltraro (Peppi Nappa – Maggiordamo), Tony Lo Presti (Campiere – Secondo ministro), Orazio Mannino (Il toro – Terzo ministro – La reginotta), Turi Giordano (Il re), Gaetano Lizzio (Sentinella – Il serpente), Gaetano Chimirri (Valletto – Un tuttofare), Elisabetta Alma, Rosa Maria Caputi, Daniela Danieli, Marta Limoli, Luana Toscano (Le “poponas”).

Catania, Teatro Stabile, Teatro A. Musco, dall'8 novembre 1990

Giuseppe Verdi, *Otello*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Ferruccio Villagrossi, coreografie di Fausta Mazzucchelli, Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Massimo di Palermo, direzione musicale di Miguel Gomez Martinez/Angelo Campori, maestro del coro Donald Palumbo. Con Giuseppe Giacomini/Ruben Dominguez (Otello), Victor Braun (Jago), Iorio Zennaro (Cassio), Pietro Tarantino (Roderigo), Carlo Del Bosco (Lodovico), Ercole Maria Bertolino (Montano), Alberto Capitano (Un araldo), Maria Chiara/Kallen Esperian (Desdemona), Gisella Pasino (Emilia).

Palermo, Teatro Massimo, Politeama Garibaldi, 16, 19, 23, 27, 29 dicembre 1990, 2, 5, 8, 11, 13 gennaio 1991

Alfredo Casella, *La giara*.

Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Raffaele Del Savio, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni/Giuseppe Mega, maestro del coro Vittorio Sicuri. Con Giovanna Casolla/Ghena Dimitrova (Santuzza), Katia Litting (Lola), Fedora Barbieri (Mamma Lucia), Krystian Johansson/Lando Bartolini (Turiddu), Silvano Carroli (Alfio).

Firenze, Teatro Verdi, 2, 5, 8, 10, 12, 14, 17, 19 marzo 1991

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, coreografie di Robert De Warren. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni, maestro del coro Giulio Bertola. Con Peter Dvorsky/Kristjan Johansson/Sergej Larin (Maurizio, conte di Sassonia), Ivo Vinco/Carlo Colombara (Il principe di Bouillon), Ernesto Gavazzi/Pierre Lefebvre (L'abate di Chazeuil), Lajos Miller/Alessandro Cassis (Michonnet), Giuseppe Riva/Silvestro Sammaritano (Quinault), Carlo Gaifa/Pierre Lefebvre (Poisson), Saverio Porzano (Maggiordomo), Mirella Freni/Adriana Morelli/Natalia Troitskaya (Adriana Lecouvreur), Fiorenza Cossotto/Luciana D'Intino (La principessa di Bouillon), Patrizia Dordi/Anna Zoroberto (Mlle Jouvenot), Silvia Mazzoni/Laura Zannini (Mlle Dangeville), Francisco Sedeño/Maurizio Vanadia (Paride), Bruno Vescovo/Michele Villanova (Mercurio), Patrizia Canini/Katia Pianucci (Giunone), Anita Magyari/Silvia Scrivano (Pallade), Adriana Scameroni/Laura Caccialanza (Venere).

Milano, Teatro alla Scala, 4, 6, 7, 10, 13, 30 aprile, 2, 3, 5, 8, 12 maggio 1991

Gaetano Donizetti, *La Favorite*, edizione critica di Rebecca Harris-Warrick, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Carlo Savi, coreografie di Bruno Telloi, Orchestra e Coro di Milano della Rai, Compagnia di danza del Teatro Nuovo Torino, direzione musicale di Donato Renzetti, maestro del coro Giovanni Andreoli. Con Gloria Scalchi (Léonor de Guzman), Luca Canonici (Fernand), René Massis (Alphonse XI), Giorgio Surjan (Balthazar), Ernesto Gavazzi (Don Gaspar), Marilena Laurenza (Inès).

Bergamo, Teatro Donizetti, X Festival “Donizetti e il suo tempo”, 18, 20, 22 settembre 1991

Francesco De Lemene, *La sposa Francesca*, edizione critica di Dante Isella, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Fiorenzo Carpi. Con Marisa Minelli (Sposa Francesca), Milvia Marigliano (Catelina), Piero Mazarella (Missé Steven), Riccardo Peroni (Signor

Giulio), Susanna Marcomeni (Signora Chiara), Rosalina Neri (Madonna Lucia), Tino Carraro (Missé Bassan), Nino Bignamini (Cecco), Martina Carpi (Bernardina).

Milano, Piccolo Teatro, 9 ottobre-10 novembre 1991

Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Giovanna Busatta, luci di Franco Buzzanca. Con Paola Mannoni (Marianna), Stefania Graziosi (Marianna), Chiara Seminara (Marianna bambina), Umberto Ceriani (Il padre, Duca Signoretto), Alessandra Costanzo (La madre, Maria Scebarras), Piero Sammataro (Il marito zio, Duca Pietro Ucria), Iole Micalizzi (La nonna, Giuseppa Ucria), Elio Veller (Il fratello, Carlo Ucria), Deborah Bernardi (La figlia, Giuseppa Ucria), Emanuela Muni (La figlia, Felice Ucria), Rossana Bonafede (La figlia, Manina Ucria), Fulvio D'Angelo (Il figlio, Mariano Ucria), Angela Leontini (Innocenza), Guia Jelo (Fila), Attilio Fabiano (Saro), Ersilia Saverino (Peppinedda), Edoardo Borioli (Camaleone), e con Valeria Catania, Piero Oliveri, Riccardo Licandro, Francesco Lanza, Salvo Di Stefano, Sergio Seminara, Giovanni Anfuso, Pasquale Platania (I quattro fratelli di Marianna bambina, i quattro figli di Marianna, un condannato, un boia, un burattinaio, il gabellotto Calò, scrivani, servitori).

Catania, Teatro Stabile, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30 novembre, 1 dicembre 1991

Roma, Teatro Argentina, 6-17 gennaio 1993

Genova, Politeama Genovese, 21-31 gennaio 1993

Luigi Pirandello, *La nuova colonia*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Giovanna Busatta. Con Maddalena Crippa (La Spera), Deborah Bernardi (Mita), Olivia Spigarelli (La Dia), Ersilia Saverino (Marella), Rossana Bonafede (Nela), Piero Sammataro (Currao), Miko Magistro (Crocco), Ciccino Sineri (Tobba), Marcello Perracchio (Padron Nocio), Edoardo Saitta (Dorò), Turi Scalia (Nuccio D'Alagna), Fulvio D'Angelo (Papà), Ignazio Pappalardo (Fillicò), Orazio Mannino (Burrana), Mimmo Messina (Quanterba), Pasquale Platania (Trentuno), Mimmo Salvo (Ciminiddù), Sergio Seminara (Osso di seppia), Pippo Caruso (Il riccio), Rosario Minardi (Bacchi-bacchi), Turi Bonaccorso (Filaccione), Vittorio Di Paola (Pallotta – Terzo marinaio), Gaetano Fassari (Primo pescatore – Primo marinaio), Mauro Maria Amato (Secondo pescatore – Secondo marinaio), Salvo Piro (Giovane contadino), Romano Bernardi, Orazio Germentà, Andrea Mangano, Salvo Orlando, Armando Sciuto (Altri uomini).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 7 febbraio 1992

Antonio Di Grado, *Casa La Gloria*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, musiche di Giovanna Busatta. Con Renzo Giovanpietro (Emanuele Maurolico), Miko Magistro (Salvatore Sinagra), Marcello Perracchio (Nino Scardino), Alessandra Costanzo (La signora Boccia), Mimmo Salvo (Blasco), Vincenzo Ferro (Angelo Moscarda), Ciccino Sineri (De Stasio), Anna Malvica (La signora De Mei), Mariella Lo Giudice (Elena), Tuccio Musumeci (Calabretta), Piero Sammataro (Valenti), Fulvio D'Angelo (Sergi).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dal 6 novembre 1992

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Flavio Bennati, Orchestra e Coro del Teatro Comunale dell'Opera di Genova, Balletto di Toscana, direzione musicale di Fabio Luisi, maestro del coro Gianfranco Cosmi. Con Dano Raffanti/Pietro Ballo/Roberto Aronica (Il duca di Mantova), Leo Nucci/Paolo Gavanelli/Juan Carlos Morales/Philippe Duminy (Rigoletto), Alida Ferrarini/Zorayda Salazar/Luciana Serra (Gilda), Alfredo Zanazzo/Giorgio Giuseppini (Sparafucile), Gisella Pasino/Lucia Rizzi (Maddalena), Maria Vittoria Paba/Laura Zannini (Giovanna), Alberto Noli (Il conte di Monterone), Giuseppe Riva/Giovanni Antonini (Marullo), Aldo Bottion/Ferrero Poggi (Matteo Borsa), Rinaldo Zuliani/Mario Bertolino (Il conte di Ceprano), Anna Maria Ferrante/ Francesca Castelli (La contessa di Ceprano), Enrico Fibrini/Guido Pasella (Un usciere di corte), Simona Baldolini (Un paggio della duchessa). Allestimento del Teatro di San Carlo di Napoli.

Genova, Teatro Carlo Felice, 24, 26, 29, 31 gennaio, 3, 7, 9, 11, 13, 14 febbraio 1993

Luigi Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, regedi Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Giovanna Busatta, Giuseppe Verdi, Kurt Weill, con Pietro Cavalieri al

pianoforte. Con Piero Sammataro (Dottor Hinkfuss), Stefania Graziosi, Bianca Toccafondi, Anna Priori, Deborah Bernardi, Rossana Bonafede, Ersilia Saverino, Francesca Vitale, Umberto Ceriani, Enzo Tarascio, Giovanni Anfuso, Fulvio D'Angelo, Giuliano Esperati, Attilio Fabiani, Orazio Mannino, Pasquale Platania, Sergio Seminara, Ramona Giusy Catania, Veronica Di Stefano, Riccardo Mantani Renzi (Professor L.P.).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dall'11 marzo 1993

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Mariano Brancaccio, Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Comunale, direzione musicale di Roberto Abbado, maestro del coro Piero Monti. Con Peter Dvorsky (Maurizio, conte di Sassonia), Luigi Roni (Il principe di Bouillon), Oslavio Di Credico (L'abate di Chazeuil), Giovanni De Angelis (Michonnet), Giuseppe Riva (Quinault), Carlo Bosi (Poisson), Bruno Bulgarelli (Maggiordomo), Mirella Freni (Adriana Lecouvreur), Luciana D'Intino/Susanna Anselmi (La principessa di Bouillon), Marilena Laurenza (Mlle Jouvenot), Antonella Trevisan (Mlle Dangeville), Vinicio Mainini (Paride), Francesco Frola/Marco Di Folco (Mercurio), Alessandra Marzi (Giunone), Jole Biocca (Pallade), Katia Passeri (Venere), Lucia Giuffrida (Una ninfa).

Bologna, Teatro Comunale, 21, 23, 26, 28, 31 marzo, 4, 6, 9 aprile 1993

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni/Stefano Ranzani, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Mirella Freni/Giovanna Casolla/Galina Kalinina (Principessa Fedora Romazov), Adelina Scarabelli/Fernanda Costa (Contessa Olga Sukarev), Plácido Domingo/Sergej Larin/José Carreras (Il Conte Loris Ipanov), Alessandro Corbelli/Stefano Antonucci (De Siriex), Silvia Mazzoni/Monica Minarelli (Dimitri), Monica Minarelli/Silvia Mazzoni (Un piccolo Savoiaro), Ernesto Gavazzi/Oslavio Di Credico (Desiré), Aldo Botton/Walter Gullino (Il barone Rouvel), Luigi Roni/Donato Di Stefano (Cirillo), Silvestro Sammaritano/Paolo Orecchia (Borov), Alfredo Giacomotti/Franco Federici (Grech), Ernesto Panariello/Aldo Bramante (Lorek), Vincenzo Alaimo/Giuseppe Cattaneo (Nicola), Bruno Capisani (Sergio), Renato Zanchetta/Franco Torrisi/Franco Previdi/Claudio Venturelli (Michele), Arnold Bosman (Boleslao Lazinski).

Milano, Teatro alla Scala, 27, 28, 29, 30 aprile, 2, 5, 18, 21, 22, 26, 29, 30 maggio 1993

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Royal Opera House, Covent Garden, direzione musicale di Edward Downes, maestro del coro Terry Edwards. Con Mirella Freni (Principessa Fedora Romazov), Judith Howarth (Contessa Olga Sukarev), José Carreras (Il Conte Loris Ipanov), Jonathan Summers (De Siriex), Maria Jagusz (Dimitri), Jeremy Levitsky/Jack Sloane (Un piccolo Savoiaro), Adrian Martin (Desiré), John Dobson (Il barone Rouvel), Michael Druiett (Cirillo), Gordon Sandison (Borov), Roderick Earle (Grech), Eric Garrett (Lorek), Christopher Keyte (Nicola), Neil Griffiths (Sergio), Jonathan Shin'ar (Boleslao Lazinski).

Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 9, 13, 16, 19, 24, 27 maggio 1994

Vincenzo Bellini, *La sonnambula*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, Orchestra Internazionale d'Italia, Coro da camera di Bratislava, direzione musicale di Giuliano Carella, maestro del coro Pavel Prochazka. Con Giovanni Furlanetto (Il conte Rodolfo), Vitalba Mosca (Teresa), Patrizia Ciofi (Amina), Giuseppe Morino (Elvino), Maria Costanza Nocentini (Lisa), Étienne Ligot (Alessio), Walter Mikus (Un notaro).

Martina Franca, Palazzo Ducale, XX Festival della Valle d'Itria, 23, 26 luglio 1994

Giacomo Puccini, *Le villi*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, coreografie di Marise Flach, Orchestra Internazionale d'Italia, Coro da camera di Bratislava, Corpo di ballo del Festival della Valle d'Itria, direzione musicale di Bruno Aprea, maestro del coro Pavel Prochazka. Con Stefano Antonucci (Guglielmo Wulf), Nanà Gordaze (Anna), José Cura (Roberto), Massimo Foschi (Il narratore).

Martina Franca, Palazzo Ducale, XX Festival della Valle d'Itria, 31 luglio, 2 agosto 1994

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Duane Schuler, Orchestra e Coro del Lyric Opera, direzione musicale di Bruno Bartoletti, maestro del coro Donald Palumbo. Con Mirella Freni (Principessa Fedora Romazov), Cynthia Lawrence/Kimberly Jones (Contessa Olga Sukarev), Plácido Domingo/José Cura (Il Conte Loris Ipanov), Jonathan Summers (De Sirieux), Peter Thoresen (Dimitri), Allison A. Lind (Un piccolo Savoiaro), Peter Blanchet (Desiré), Brian Nevin (Il barone Rouvel), Stephen Morscheck (Cirillo), Gary Martin (Borov), Victor Benedetti (Grech), Stephen Powell (Lorek), Ronald Watkins (Nicola), Joseph Fosselman (Sergio), John Concepcion (Michele), Robert Tweten (Boleslao Lazinski). Chicago, Lyric Opera, 15, 18, 21, 24, 26, 29 ottobre, 1, 4, 7, 10 novembre 1994

Giacomo Puccini, *Il tabarro*, regia di Lamberto Puggelli, bozzetti e figurini di William Orlandi, Orchestra e Coro del Teatro Massimo, direzione musicale di John Neschling, maestro del coro Fulvio Fogliazza. Con Alessandro Cassis (Michele), Giuseppe Giacomini/Maurizio Frusoni (Luigi), Ferrero Poggi (Il Tinca), Guido Mazzini (Il Talpa), Adriana Morelli/Maria Parazzini (Giorgetta), Elena Zilio (La Frugola), Iorio Zennaro (Un venditore di canzonette), Patrizia Gentile, Silvano Paolillo (Due amanti). Allestimento del Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, regia di Lamberto Puggelli, bozzetti e figurini di Raffaele Del Savio, Orchestra e Coro del Teatro Massimo, direzione musicale di John Neschling, maestro del coro Fulvio Fogliazza. Con Ghena Dimitrova/Giovanna Casolla (Santuzza), Anna Schiatti (Lola), Laura Zannini (Mamma Lucia), Fabio Armiliato/Maurizio Frusoni (Turiddu), Silvano Carroli/Michele Porcelli (Alfio). Scene del Teatro Comunale di Firenze.

Palermo, Politeama Garibaldi, 26, 28, 31 maggio, 2, 4, 6, 8, 10, 13, 15, 18, 20 giugno 1995

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da David Edwards, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Royal Opera House, Covent Garden, direzione musicale di Edward Downes, maestro del coro Terry Edwards. Con Maria Guleghina (Principessa Fedora Romazov), Rosemary Joshua (Contessa Olga Sukarev), José Cura/Plácido Domingo (Il Conte Loris Ipanov), Carlos Álvarez/Georg Tichy (De Sirieux), Maria Jagusz (Dimitri), Jeremy Levitsky/Alex Jacobs (Un piccolo Savoiaro), Timothy Robinson (Desiré), John Dobson (Il barone Rouvel), Michael Druett (Cirillo), David Ellis (Borov), Jeremy White (Grech), Mark Beesley (Lorek), Bryan Secombe (Nicola), Philip Slane (Sergio), Wyndham Parfitt (Michele), Jonathan Shin'ar (Boleslao Lazinski).

Londra, Royal Opera House, Covent Garden, 18, 21, 24, 27, 29 novembre, 2 dicembre 1995

Antonio Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*, uno spettacolo di Giancarlo Dettori, Lamberto Puggelli, Giorgio Strehler, drammaturgia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli. Con Giancarlo Dettori (Fernando Pessoa/Álvaro de Campos/Alberto Caeiro/Ricardo Reis/Bernardo Soares/Antonio Mora), Giorgio Bongiovanni (Antonio Tabucchi/Fernando Pessoa/Bernardo Soares), Aldina Duarte (Uma enfermeira/Una cantaora), José Vargas Cardoso Iñes (Um barbeiro/Um músico), João Mário Veig (Um médico/Um músico).

Milano, Piccolo Teatro (Teatro Grassi), 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 26, 27, 28, 29, 30, 31 marzo, 2, 3, 4 aprile, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30 novembre, 1, 3, 4, 5 dicembre 1996

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo, direzione musicale di Daniel Oren, maestro del coro José Luis Basso. Con José Bros (Il duca di Mantova), Leo Nucci (Rigoletto), Maureen O'Flynn (Gilda), Kurt Rydl/Goran Simić (Sparafucile), Francesca Franci (Maddalena), Antonella Trevisan (Giovanna), Danilo Rigosa/Carlo Striuli (Il conte di Monterone), Giuseppe Zecchillo (Marullo), Walter Fernando Omaggio/Angelo Casertano (Matteo Borsa), Angelo Nardinocchi (Il conte di Ceprano), Nicoletta Zanini (La contessa di Ceprano), Nicola Troisi (Un usciere di corte), Bernadette Lucarini (Un paggio della duchessa).

Napoli, Teatro di San Carlo, 12, 15, 17, 19, 22, 24 marzo 1996

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Armando Gatto/Stefano Ranzani, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Galina Kalinina/Giovanna

Casolla/Mirella Freni (Principessa Fedora Romazov), Adelina Scarabelli (Contessa Olga Sukarev), José Carreras/Keith Olsen/Plácido Domingo (Il Conte Loris Ipanov), Bruno Praticò/Alessandro Corbelli (De Sirieux), Silvia Mazzoni/Maria Vittoria Paba (Dimitri), Maria Vittoria Paba/Silvia Mazzoni (Un piccolo Savoiano), Ernesto Gavazzi (Desiré), Aldo Bottion (Il barone Rouvel), Luigi Roni/Giuseppe Riva (Cirillo), Silvestro Sammaritano (Borov), Aldo Bramante (Grech), Ernesto Panariello (Lorek), Vincenzo Alaimo/Giuseppe Cattaneo (Nicola), Renato Zanchetta/Franco Previdi (Sergio), Franco Torrisi/Claudio Venturelli (Michele), Massimiliano Bullo (Boleslao Lazinski).

Milano, Teatro alla Scala, 15, 19, 22 marzo, 10, 14, 18 giugno 1996

Pietro Mascagni, *Zanetto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Raffaele Del Savio, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Bruno Rigacci, maestro del coro Marco Balderi. Con Adriana Morelli/Paoletta Marrocu (Silvia), Sonia Ganassi (Zanetto).

Pietro Mascagni, *Cavalleria rusticana*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Raffaele Del Savio, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Bruno Rigacci, maestro del coro Marco Balderi. Con Giovanna Casolla/Paoletta Marrocu (Santuzza), Maria Rosa Orani (Lola), Eleonora Jankovic (Mamma Lucia), Alberto Cupido/Gegam Grigorian (Turiddu), Alain Fondary/Antonio Salvadori (Alfio).

Firenze, Teatro Comunale, LIX Maggio Musicale Fiorentino, 19, 20, 22, 23, 24, 25 luglio 1996

Giovanni Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, revisione sull'autografo a cura di Emanuele Pasqualin, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, luci di Giuseppe Ruggiero, Orchestra Internazionale d'Italia, Coro da camera di Bratislava, direzione musicale di Giuliano Carella, maestro del coro Pavel Prochazka. Con Nicolas Rivenq (Sallustio), Iano Tamar (Ottavia), Sonia Lee (Menenio), Raúl Giménez (Appio Diomede), Gregory Bonfatti (Pubblio), Riccardo Novaro (Il gran sacerdote), Svetlana Sidorova (Clodio), Emil Alekperov (Fausto).

Martina Franca, Palazzo Ducale, XXII Festival della Valle d'Itria, 2, 4 agosto 1996

Giovanni Pacini, *L'ultimo giorno di Pompei*, revisione sull'autografo a cura di Emanuele Pasqualin, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, coreografie di Irene Carossia, luci di Fabrizio Perrone, Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini, direzione musicale di Giuliano Carella, maestro del coro Nicola Luisotti. Con Nicolas Rivenq (Sallustio), Iano Tamar (Ottavia), Sonia Lee (Menenio), William Matteuzzi (Appio Diomede), Gregory Bonfatti (Pubblio), Akram Polatov (Il gran sacerdote), Svetlana Sidorova (Clodio), Emil Alekperov (Fausto). Allestimento del Festival della Valle d'Itria.

Catania, Teatro Massimo Bellini, 24, 26 settembre 1996

Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Nicola Benois realizzate da Angelo Sala, costumi di Nicola Benois realizzati da Cinzia Rosselli, coreografie di Derek Deane e Anna Maria Prina, Orchestra della Regione Lombardia "I Pomeriggi Musicali", Coro del Circuito Lirico Lombardo, Voci bianche del Coro Polifonico Farnesiano di Piacenza, direzione musicale di Daniele Callegari, maestro del coro Valentino Metti. Con Giovanna Casolla (La Gioconda), Susanna Anselmi (Laura Adorno), Giorgio Surjan (Alvise Badoèro), Eleonora Jankovic (La cieca), Ignacio Encinas (Enzo Grimaldo), Carlo Guelfi (Barnaba), Armando Gabba (Zuàne), Alessandro Patalini (Un cantore), Luca Dordolo (Isèpo), Alessandro Patalini (Un pilota).

Cremona, Teatro Comunale "Amilcare Ponchielli", 18, 20 ottobre 1996

Bergamo, Teatro Donizetti, 24, 27 ottobre 1996

Brescia, Teatro Grande, 31 ottobre, 1 novembre 1996

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, riduzione di Biagio Belfiore, regia di Lamberto Puggelli, scene di Roberto Laganà, costumi di Alberto Spiazzi con la consulenza di Piero Tosi, musiche di Giovanni Sollima su temi di Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi, consulenza letteraria e musicale di Gioacchino Lanza Tomasi. Con Turi Ferro (Fabrizio, principe di Salina), Ida Carrara (Stella), Salvo Valentino (Paolo), Deborah Bernardi (Concetta), Ersilia Saverino (Carolina), Leonardo De Colle (Tancredi), Marcello Perracchio (Padre Pirrone), Emanuela Di Martino (Mademoiselle Dombreuil), Pippo Pattavina (Calogero Sedara), Conchita Puglisi (Angelica), Miko Magistro (Ciccio Tumeo), Paolo De Giorgio (Cavriaghi), Leonardo Marino (Pallavicino), Giacinto Ferro (Diego di Ponteleone), Anna Moleti (Margherita di Ponteleone), Gianfranco Alderuccio

(Mimi), Salvo Saitta (Russo), Ileana Rigano (Sarina), Nellina Laganà (Sua madre), Rossana Bonafede (Angelina), Orazio Mannino (Vincenzino), Ignazio Pappalardo (Turi), David Coco (Santino), Vittorio Di Paola (Un popolano), Alfredo Lanza (Un chierichetto), Umberto Ceriani (Chevalley).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dall'11 novembre 1996

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra e Coro del Gran Teatro La Fenice, direzione musicale di Tiziano Severini, maestro del coro Giovanni Andreoli. Con Pietro Ballo/Francesco Grollo (Il duca di Mantova), Leo Nucci/Carlo Guelfi/Horiuchi Yasuo (Rigoletto), Giusy Devinu/Mina Yamazaki Tasca (Gilda), Franco De Grandis/Riccardo Ferrari (Sparafucile), Monica Minarelli/Svetlana Sidorova (Maddalena), Maria Vittoria Paba (Giovanna), Andrea Papi/Horiuchi Yasuo (Il conte di Monterone), Giuseppe Zecchillo (Marullo), Aldo Bottion/Mario Guggia (Matteo Borsa), Mattia Nicolini (Il conte di Ceprano), Micaela Carosi (La contessa di Ceprano), Renzo Stevanato (Un usciere di corte), Rossella Guarracino (Un paggio della duchessa).

Venezia, Gran Teatro La Fenice, PalaFenice al Tronchetto, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30 aprile 1997

Umberto Giordano, *Madame Sans-Gêne*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini, direzione musicale di Bruno Bartoletti, maestro del coro Nicola Luisotti. Con Mirella Freni/Giovanna De Liso (Madame Sans-Gêne), Rita Cammarano (Toniotta), Loredana Bigi (Giulia), Federica Bragaglia (La rossa, La signora de Bülow), Peter Dvorsky/Gianluca Zampieri (Lefebvre), Antonio Salvadori (Fouché), Marcello Bedoni (Il conte di Neippberg), Luca Casalin (Vinaigre), Laura Zannini (La regina Carolina), Patrizia Gentile (La principessa Elisa), Aldo Orsolini (Despréaux), Riccardo Ristori (Gelsomino, Roustan), Alfio Grasso (Leroy), Andrea Piccinni (De Brigode), Paolo Coni (Napoleone).

Allestimento in coproduzione con i Teatri di Zurigo, Tolosa e Genova

Catania, Teatro Massimo Bellini, 5, 8, 11, 13, 15, 17, 19 giugno 1997

Georges Bizet, *Carmen*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Esther Ruehle, Sinfonieorchester St. Gallen, Chor des Stadttheaters St. Gallen, Singschulchor der Jugendmusikschule St. Gallen, Statisterie des Stadttheaters St. Gallen, direzione musicale di Daniele Callegari/Eduard Meier, maestro del coro Walter Faehndrich. Con Nadja Michael/Carol Sparrow (Carmen), Emil Ivanov/Juremir Vieira (Don José), Juri Netchaiev/Thomas Potter (Escamillo), Åsa Elmgren/Patrizia Orciani (Micaela), Åsa Elmgren/Tatjana Gadzik (Frasquita), Svetlana Afonina/Terhi Kaarina Lampi (Mercédès), Jean-François Morin/Rolf Romei (Remendado), David Maze/Paulo Medeiros (Dancairo), Michael Haag/Andrzej Hutnik (Zuniga), Paulo Medeiros/Frank Uhlig (Moralès), Junna Rikimaru e Ivo Schuenemann (primi ballerini).

St. Gallen, Stadttheater, 13, 14, 27 settembre, 8, 13, 18 ottobre, 2, 4, 15, 19, 30 novembre 1997, 20 gennaio, 20 febbraio, 14 marzo, 20, 22 maggio 1998

Umberto Giordano, *Madame Sans-Gêne*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini e Franz Orban, Zusatzchor Opernhaus Zürich, Statistenverein am Opernhaus Zürich, Orchester der Oper Zürich, direzione musicale di Franz Welser-Möst, maestro del coro Ernst Raffelsberger. Con Mirella Freni (Madame Sans-Gêne), Kaludi Kaludow (Lefebvre), Paolo Coni (Napoleone), Brigitte Poschner-Klebel (Toniotta, la regina Carolina), Gabriela Palikruscheva (Giulia, L'imperatrice, La principessa Elisa), Judith Schmid (La rossa), Roland Hermann (Fouché), Steve Davislim (Il conte di Neippberg), Peter Keller (Despréaux), Rudolf A. Hartmann (Leroy), Jozsef Dene (Gelsomino), Miroslav Christoff (Vinaigre), Richard Ridell (De Brigode), Heidi Zehnder (La signora de Bülow), Juuso Hemminki (Roustan).

Zurigo, Opernhaus, 20, 24, 27 settembre, 3, 8, 11 ottobre 1997

Luigi Capuana, *Lu cavaleri Pidagna*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Pippo Russo. Con Pippo Pattavina (Lu cavaleri Pidagna), Tuccio Musumeci (Lu nutaru Scafiti), Marcello Perracchio (Lu Pipositu Balata), Turi Ferro (Carru longu), Carmela Buffa Calleo (Donna Lia), Alessia Tomasini (Elsa Moro), Guia Jelo (Donna Mara), Andrea Giardinieri (Rubertu), Roberta Torrisi (Aitina).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga, dall'8 giugno 1998

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da David Edwards, scene e costumi di Luisa Spinatelli, The Kennedy Center Opera House Orchestra, Washington Opera Chorus, direzione musicale di Roberto Abbado. Con Mirella Freni (Principessa Fedora Romazov), Judith Howarth (Contessa Olga Sukarev), Plácido Domingo (Il Conte Loris Ipanov), Richard Stilwell (De Siriex), Patricia Wulf (Dimitri), Rachel Robinson (Un piccolo Savoiaro), Robert Baker (Desiré), Corey Evan Rotz (Il barone Rouvel), Yannis Yannissis (Cirillo), Robert Gardener (Borov), Jay Baylon (Grech), Chris Owens (Lorek).

Washington, The Kennedy Center Opera House, 24, 29 ottobre, 1, 4, 9, 14, 17, 20 novembre 1998

Umberto Giordano, *Madame Sans-Gêne*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra Sinfonica Arturo Toscanini, Coro del Teatro Comunale, direzione musicale di Stefano Ranzani, maestro del coro Stefano Colò. Con Mirella Freni (Madame Sans-Gêne), Marzia Giaccaia (Toniotta), Muriel Tomao (Giulia), Federica Bragaglia (La rossa), Giorgio Merighi (Lefebvre), Andrea Zese (Fouché), Valter Borin (Il conte di Neippberg), Antonio Feltracco (Vinaigre), Marzia Giaccaia (La regina Carolina), Federica Bragaglia (La principessa Elisa), Antonio Feltracco (Despréaux), Riccardo Ristori (Gelsomino), Alfio Grasso (Leroy), Valerio Marletta (De Brigode), Mauro Buda (Napoleone), Muriel Tomao (La signora de Bülow), Riccardo Ristori (Roustan).

Modena, Teatro Comunale, 22, 28, 31 gennaio 1999

Molière, *Il malato immaginario*, traduzione di Patrizia Valduga, regia di Lamberto Puggelli, scene di Luisa Spinatelli, costumi di Vera Marzot, musiche di Filippo Del Corno. Con Franco Branciaroli (Argante), Anna Saia (Belina), Teresa Vanalesti (Angelica), Valentina Arru (Luigina), Antonio Zanoletti (Beraldo), Gianluca Gobbi (Cleante), Alarico Salaroli (Il dottor Diarroicus), Luca Sandri (Tommaso), Mimmo Craig (Il dottor Purgoni), M. Reza Azchirvani (Il signor Aulenti), Sante Calogero (Il signor Buonafede), Susanna Marcomeni (Tonina).

Vicenza, Teatro Olimpico, LII Ciclo di spettacoli classici, coproduzione con Teatro de gli Incamminati, 3, 4, 5, 6, 7 settembre 1999

Milano, Teatro Manzoni, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29 30, 31 ottobre 1999

Locarno, Teatro, 23, 24, 25 novembre 1999

Vigevano, Civico Teatro Cagnoni, 26, 27, 28 novembre 1999

Alba, Teatro Sociale, 1-2 marzo 2000

Casalmaggiore, Teatro Comunale, 26 ottobre 2000

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, coreografie di Robert De Warren, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Roberto Rizzi Brignoli, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Sergej Larin/Nicola Martinucci (Maurizio, conte di Sassonia), Giorgio Giuseppini/Luigi Roni (Il principe di Bouillon), Mario Bolognesi/Aldo Bottion (L'abate di Chazeuil), Carlo Guelfi/Massimiliano Gagliardo (Michonnet), Marco Camastra/Davide Pelissero/Fabio Capitanucci (Quinault), Ernesto Gavazzi/Alessandro Cosentino/Emilio Ruggerio (Poisson), Giuseppe De Luca (Maggiordomo), Daniela Dessì/Nelly Miricioiu (Adriana Lecouvreur), Olga Borodina/Ildiko Komlosi (La principessa di Bouillon), Adelina Scarabelli/Anna Zoroberto/Carmen Giannattasio (Mlle Jouvenot), Annamaria Popescu/Sonia Prina/Larissa Schmidt (Mlle Dangeville), Gianni Ghisleni/Bryan Hewison (Paride), Maurizio Licitra/Gianluca Schiavoni (Mercurio), Flavia Vallone/Alessia Bandiera (Giunone), Bruna Radice/Silvia Scrivano (Pallade), Piera Pedretti/Laura Caccialanza (Venere).

Milano, Teatro alla Scala, 15, 18, 19, 20, 25, 26, 30 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2000

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Stefano Ranzani, maestro del coro Bruno Casoni. Con Mirella Freni/Simona Baldolini (Principessa Fedora Romazov), Adelina Scarabelli (Contessa Olga Sukarev), Sergej Larin/Plácido Domingo/Keith Olsen/Antonello Palombi (Il Conte Loris Ipanov), Fabio Previati/Carmelo Corrado Caruso (De Siriex), Masako Tadeo (Dimitri), Masako

Tadeo (Un piccolo Savoiaro), Alessandro Cosentino (Desiré), Aldo Bottion (Il barone Rouvel), Luigi Roni (Cirillo), Paolo Maria Orecchia (Borov), Enzo Di Matteo (Grech), Yannis Vassilakis (Lorek), Alessandro Inzillo/Franco Rizzo (Nicola), Matteo Mugavero/Giuseppe Milano (Sergio), Gualberto Silvestri/Vincenzo Vigo (Michele), Luca Brancaleon (Boleslao Lazinski). Allestimento del Teatro Regio di Torino dalla produzione originale del Teatro alla Scala di Milano.

Torino, Teatro Regio, 12, 16, 18, 19, 27, 29, 30 aprile, 3 maggio 2000

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Pier Luigi Samaritani, luci di Bruno Ciulli, Orchestra, Coro e Coro di voci bianche del Teatro Massimo, direzione musicale di Stefano Ranzani/Fabrizio Maria Carminati, maestro del coro Franco Monego, maestro del coro di voci bianche Marcello Iozzia. Con Carmela Remigio/Cristina Barbieri/Fiamma Izzo D'Amico (Mimi), Cinzia Forte/Paola Antonucci/Nina Alessi (Musetta), Vincenzo La Scola/Francesco Grollo/Valter Borin (Rodolfo), Giovanni Meoni/Giuseppe Altomare (Marcello), Fabio Previati/Gianfranco Montresor (Schaunard), Giovanni Furlanetto/Paolo Battaglia (Colline), Giuseppe Caltagirone (Parpignol), Pietro Tarantino (Benoît), Gianluca Ricci (Alcindoro), Ugo Guagliardo (Doganieri), Ugo Tortorici (Un sergente). Allestimento del Teatro Massimo Bellini di Catania.

Palermo, Teatro Massimo, 27, 28, 30, 31 maggio, 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10, 11 giugno 2000

Giacomo Puccini, *La fanciulla del West*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Franco Barlozzetti, scene e costumi di Raffaele Del Savio, luci di Vinicio Cheli, Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direzione musicale di Yoel Levi, maestro del coro José Luis Basso. Con Giovanna Casolla/Stephanie Friede (Minnie), Carlo Guelfi/Marco Chingari (Jack Rance), Lando Bartolini/Sergej Larin (Dick Johnson), Sergio Bertocchi (Nick), Luigi Roni (Ashby), Vittorio Vitelli (Sonora), Oslavio Di Credico (Trin), Giovanni Savoiaro (Sid), Alberto Noli (Bello), Enrico Cossutta (Harry), Aldo Bottion (Joe), Andrea Piccinni (Happy), Vito Maria Brunetti (Larkens), Franco Boscolo (Billy Jackrabbit), Laura Toppetti (Wowkle), Antonio De Gobbi (Jake Wallace), Claudio Giombi (José Castro), Saverio Bambi (Un postiglione).

Firenze, Teatro Comunale, 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19 luglio 2000

Jacques Offenbach, *Orfeo all'inferno*, versione ritmica italiana di Gino Negri, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Eugenio Guglielminetti, coreografie di Laurence Fanon, Orchestra e Coro del Teatro Regio, Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi", direzione musicale di Emmanuel Joel, maestro del coro Bruno Casoni, maestro del coro di voci bianche Claudio Marino Moretti. Con Max René Cosotti (Plutone), Alberto Rinaldi (Giove), Ezio Di Cesare (Orfeo), Ugo Benelli (John Styx), Davide Livermore (Mercurio), Enzo Di Matteo (Marte), Claudio Ottino (Morfeo), Daniela Mazzucato (Euridice), Cristina Pastorello (Diana), Patrizia Pace (Cupido), Federica Bragaglia (Venere), Marco Lazzara (L'opinione pubblica), Luciana Palombi (Giunone), Stefano Vagnarelli (Il violinista).

Torino, Teatro Regio, 14, 16, 18, 20, 23 luglio 2000

Sofocle, *Edipo re*, traduzione di Dario Del Corno, regia di Lamberto Puggelli, elementi di scena e costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Filippo Del Corno, movimenti mimici di Marise Flach, luci di Alessandro Carletti. Con Franco Branciaroli (Edipo), Paola Mannoni (Giocasta), Umberto Ceriani (Tiresia), Antonio Fattorini (Creonte), Alarico Salaroli (Un messaggero da Corinto), Riccardo Mantani Renzi (Un pastore di Laio), Mario Cei (Un nunzio), Franco Sangermano (Un sacerdote), Marco Balbi (Corifeo), Marta Giorio (Antigone), Luisa Di Mauro (Ismene), Leonardo Laurent Mancuso (Un ragazzo), Francesco Biasi, Anna Brazzale, Giulio Crocetta, Francesco Ghiotto (Bambini).

Vicenza, Teatro Olimpico, LIII Ciclo di spettacoli classici, coproduzione con Teatro de gli Incamminati, 6, 7, 8, 9, 10 settembre 2000

Sofocle, *Edipo a Colono*, traduzione di Domenico Ricci, riduzione e drammaturgia di Lamberto Puggelli, allestimento di Roberto Graziosi e Luisa Spinatelli, musiche di scena di Felix Mendelssohn-Bartholdy, versione ritmica italiana dei testi musicati da Mendelssohn di Quirino Principe, Orchestra del Teatro Olimpico Città di Vicenza e Coro di Vicenza, direzione musicale di Claudio Desderi, maestro del coro Giuliano Fracasso. Con Massimo Foschi (Edipo), Stefania Graziosi (Antigone), Franco Sangermano (Cittadino di Colono), Clara Galante (Ismene), Umberto Ceriani (Teseo),

Alarico Salaroli (Creonte), Mario Cei (Polinice), Antonio Fattorini (Un nunzio), Riccardo Mantani Renzi (Corifeo).

Vicenza, Teatro Olimpico, LIII Ciclo di spettacoli classici, coproduzione con Teatro de gli Incamminati, 12 settembre 2000

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Giovanni Di Cicco. Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione musicale di Michel Plasson, maestro del coro Ciro Visco. Con Alberto Cupido/Nicola Martinucci (Andrea Chénier), Carlo Guelfi/Michele Porcelli (Carlo Gérard), Monica Tagliasacchi (La contessa di Coigny), Daniela Dessì/Paoletta Marrocu (Maddalena di Coigny), Francesca Franci (La mulatta Bersi), Enrico Marrucci (Roucher), Cesare Lana (Il sanculotto Mathieu), Olga Alexandrova (Madelon), Ugo Benelli (Un «Incredibile»), Andrea Snarski [Il romanziere (Pietro Fléville)], Angelo Casertano (L'abate), Enrico Fibrini (Schmidt), Giuseppe Zecchillo (Il maestro di casa), Gianluca Valenti (Dumas), Angelo Nardinocchi (Fouquier Tinville).

Genova, Teatro Carlo Felice, 8, 11, 13, 15, 17, 18, 20, 23, 25 marzo 2001

Cole Porter, *Kiss Me, Kate*, regia di Lamberto Puggelli, coreografia di Amedeo Amodio, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Donato Renzetti, maestro del coro Bruno Casoni. Con George Mosley (Fred Graham-Petruchio), Daniela Mazzucato (Lilli Vanessi-Katharine), Terese Cullen (Lois Lane-Bianca), Umberto Ceriani (Harry Trevor-Baptista), Davide Livermore (Bill Calhoun-Lucentio), Mirko Guadagnini (Un attore-Hortensio), Pierluca Porri (Altro attore-Gremio), Riccardo Mantani Renzi (Harrison Howell), Gian Luca Ferrato (Ralph), Maurizio Leoni (Paul), Adelina Scarabelli (Hattie), Stuart Patterson (Primo gangster), Dario Giorgelè (Secondo gangster), Francesco Albini (Il custode del teatro), Davide Milani (Un taxista), Piero Basso (Operatore steadycam), e con Vanessa Carlassara, Elisa Carli, Gloria Cesana, Monica García, Viola Scaglione, Igor Abbà, Fabio Bellitti, Giuseppe Cannizzo, Marius Razvan Dumitru, Giuseppe Rosignano (ballerini).

Torino, Teatro Regio, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 12, 14, 15 luglio 2001

William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Marco Betta. Con Leonardo Marino (Il coro – Il principe), Emanuele Puglia (Capuleti), Davide Sbrogio (Frate Lorenzo – Montecchi), Marco Sabatino, Alessandro Conte, Salvo Piro (Romeo), Francesco Italiano (Romeo – Abramo), Daniele Gonciaruk, Luigi Distinto (Mercuzio), Fabrizio Bordignon (Benvolio), Giampaolo Romania (Tebaldo – Frate Giovanni), Salvo Valentino (Paride), Giovanni Rizzuti (Gregorio – Baldassarre), Carlo Ferreri (Pietro – Speciale), Pamela Toscano (Donna Capuleti), Chiara Bentivegna (Donna Montecchi), Sabina Sirchia, Gaia Zoppi, Monia Alfieri, Manuela Ventura (Giulietta), Alessandro Costanzo (Nutrice), Manuela Caserta (Giulietta, viola), Filippo Tampieri (Romeo, violoncello).

Catania, Teatro Stabile, Castello Ursino, dal 26 settembre 2001

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Damir Ismagilov, coreografie di Aleksandr Petukhov, Orchestra e Coro del Teatro Bol'shoj, direttore Aleksandr Vedernikov, maestro del coro Stanislav Lykov. Con Boiko Zvetanov/Oleg Kulko/Badri Maisuradze (Maurizio, conte di Sassonia), Leonid Zimnenko/Igor Matyukhin (Il principe di Bouillon), Marat Galiakhmetov/Vladimir Kudryashov (L'abate di Chazeuil), Massimiliano Gagliardo/Yuri Vedennev (Michonnet), Vadim Lynkovsky/Mikhail Davydov (Quinault), Vadim Tikhonov/Nurlan Bekmukhambetov (Poisson), Nikolay Mayboroda/Konstantin Tolstobrov (Maggiordomo), Nelly Miricioiu/Inessa Galante/Makvala Kasrashvili (Adriana Lecouvreur), Irina Dolzhenko/Tatiana Erastova/Alexandra Durseneva (La principessa di Bouillon), Olga Chernysheva/Irina Samoilova (Mlle Jouvenot), Yelena Novak/Svetlana Belokon (Mlle Dangeville), Nataliya Kurgina (Una cameriera), Aleksandr Fadeechev (Paride), Andrey Yevdokimov (Mercurio), Olga Stebletsova (Giunone), Kseniya Sorokina (Pallade), Mariya Isplatorovskaya (Venere).

Mosca, Teatro Bol'shoj, 17, 18, 19 febbraio, 12, 13 marzo 2002

Pëtr Il'ič Čajkovskij, *La pulzella d'Orléans* [*Orleanskaja Deva*], regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, movimenti mimici di Tiziana Tosco, Orchestra e Coro del Teatro Regio,

direzione musicale di Stefano Ranzani, maestro del coro Bruno Casoni. Con Mirella Freni/Agata Bienkowska (Giovanna d'Arco), Keith Olsen/Viktor Lutsiuk (Re Carlo VII), Patrizia Orciani/Agnes Zwiernko (Agnès Sorel), Piero Guarnera (Dunois), Carmelo Corrado Caruso (Lionel), Konstantin Gorny (Il cardinale), Antonio Marani (Thibaut d'Arco), Laša Nikabadze (Raymond), Enzo Di Matteo (Bertrand), Claudio Ottino (Lauret), Flavio Feltrin/Marco Tognozzi (Un soldato), Silvia Mapelli/Nicoletta Baù (La voce dell'angelo).

Torino, Teatro Regio, 3, 5, 7, 10, 13, 14, 16, 19 luglio 2002

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Pier Luigi Samaritani, luci di Roberto Manca, Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, Coro di voci bianche del Conservatorio "N. Paganini", direzione musicale di Roberto Tolomelli, maestro del coro Giovanni Andreoli. Con Paoletta Marrocu/Chiara Taigi (Mimi), Donata D'Annunzio Lombardi/Daria Masiero (Musetta), Fabio Sartori/Miro Dvorsky (Rodolfo), Fabio Maria Capitanucci/Gabriele Viviani (Marcello), Luca Salsi/Enrico Marabelli (Schaunard), Antonio De Gobbi/Stefano Rinaldi Miliani (Colline), Stefano Consolini (Parpignol), Giuseppe Riva (Benoît), Giuseppe Riva (Alcindoro), Gianluca Ricci (Doganiero), Christian Faravelli (Un sergente), Enrico Salsi/Enrico Paolillo (Un venditore ambulante). Allestimento del Teatro Massimo Bellini di Catania.

Genova, Teatro Carlo Felice, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30 aprile 2003

Cole Porter, *Kiss Me, Kate*, regia di Lamberto Puggelli, coreografia di Amedeo Amodio, scene e costumi di Luisa Spinatelli, Orchestra e Coro del Teatro Massimo, direzione musicale di Donato Renzetti. Con George Mosley (Fred Graham-Petruchio), Marianna Kulikova (Lilli Vanessi-Katharine), Terese Cullen (Lois Lane-Bianca), Davide Livermore (Bill Calhoun-Lucentio), Maurizio Leoni (Paul), Adelina Scarabelli (Hattie), Stuart Patterson (Primo gangster), Dario Giorgelè (Secondo gangster), Lamberto Puggelli (Narratore).

Palermo, Teatro di Verdura, 27 luglio 2003

Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Santuzza Calì, movimenti mimici di Marco Merlini, luci di Andrea Borelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Renato Palumbo, maestro del coro Martino Faggiani. Con Rosario La Spina (Arvino), Michele Pertusi (Pagano), Tiziana Bellavista (Vielinda), Alessandra Rezza (Giselda), Enrico Giuseppe Iori (Pirro), Giovanni Maini (Un priore), Marco Democratico (Acciano), Vincenzo La Scola (Oronte), Maddalena Calderoni (Sofia).

Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 17, 20, 22, 25 maggio 2003

Jacques Offenbach, *Orfeo all'inferno*, versione ritmica italiana di Gino Negri, libera traduzione italiana del testo parlato Lorenzo Arruga, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Eugenio Guglielminetti, coreografie di Laurence Fanon riprese da Tiziana Tosco, Orchestra e Coro del Teatro Regio, Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio "G. Verdi", direzione musicale di Giuseppe Grazioli, maestro del coro e del coro di voci bianche Claudio Marino Moretti. Con Max René Cosotti (Plutone), Alberto Rinaldi (Giove), Marc Laho (Orfeo), Ugo Benelli (John Styx), Davide Livermore (Mercurio), Enzo Di Matteo (Marte), Claudio Ottino (Morfeo), Daniela Mazzucato (Euridice), Cristina Pastorello (Diana), Patrizia Pace (Cupido), Elena Berera (Venere), Marco Lazzara (L'opinione pubblica), Luciana Palombi (Giunone), Stefano Vagnarelli (Il violinista).

Torino, Teatro Regio, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 27, 28, 30, 31 dicembre 2003

Giuseppe Verdi, *Luisa Miller*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Bruno Ciulli, Orchestra e Coro del Teatro Massimo, direzione musicale di Donato Renzetti, maestro del coro Fulvio Fogliazza. Con Alastair Miles/Alfredo Zanazzo (Il conte Walter), Vincenzo La Scola/Giuseppe Gipali (Rodolfo), Federica Proietti/Milena Storti (Federica), Mario Luperi/Konstantin Gorny (Wurm), Roberto Frontali/Carmelo Corrado Caruso (Miller), Svetla Vassileva/Katia Pellegrino (Luisa Miller), Elisabetta Giammanco/Katia Ilardo (Laura), Francesco Polizzi/Giuseppe De Luca (Un contadino), Cinzia Mazzi/Jolanda Campanella (Controfigure Luisa), Marcello Di Fatta/Marcello Covaïs (Controfigure Rodolfo).

Palermo, Teatro Massimo, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24 gennaio 2004

Giuseppe Verdi, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, maestro d'armi Renzo Musumeci Greco, luci di Andrea Borelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Renato Palumbo, maestro del coro Martino Faggiani. Con Zvetan Michailov (Corrado), Arturo Cauli (Giovanni), Michela Sburlati (Medora), Adriana Damato (Gulnara), Renato Bruson (Seid), Gianluca Floris (Selimo), Marcello Puente (Eunuco - Uno schiavo). Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 8, 11, 13, 15 giugno 2004

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Stefano Ranzani, maestro del coro Bruno Casoni. Con Maria Guleghina/Irene Cerboncini (Principessa Fedora Romazov), Carla Di Censo/Oriana Kurteshi (Contessa Olga Sukarev), Mario Malagnini/Oleg Kulko (Il Conte Loris Ipanov), Natale De Carolis/Alessandro Paliaga (De Siriex), Lucrezia Drei/Giulia Spruzzola (Dimitri), Giulia Spruzzola/Lucrezia Drei (Un piccolo Savoiaro), Nicola Pamio (Desiré), Antonio Feltracco (Il barone Rouvel), Paolo Battaglia (Cirillo), Alberto Noli (Borov), Giancarlo Boldrini (Grech), Ernesto Panariello (Lorek), Vincenzo Alaimo/Giuseppe Cattaneo (Nicola), Alessandro Moretti/Fabio Bertella (Sergio), Claudio Venturelli/Paolo Sala (Michele), Massimiliano Bullo (Boleslao Lazinski). Allestimento del Teatro Regio di Torino. Milano, Teatro degli Arcimboldi, 18, 21, 24, 26, 29, 30 giugno 2004

Vittorio Alfieri, *Saul*, regia di Lamberto Puggelli, struttura scenica di Eugenio Guglielminetti, costumi di Luisa Spinatelli, musiche di Filippo Del Corno, luci Bruno Ciulli. Con Massimo Foschi (Saul), Tommaso Amadio (Gionata), Stefania Graziosi (Micol), Pierluigi Corallo (David), Antonio Fattorini (Abner), Franco Sangermano (Achimelech), Avi Avital (Musico). Prod. AstiTeatro 26, Fondazione Teatro Carlo Terron, con il contributo del Comitato Nazionale per le Celebrazioni Alfieriane. Asti, Piazza Castigliano, 1, 2 luglio 2004

Luigi Pirandello, *Il piacere dell'onestà*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Giacomo Ponzio, luci di Bruno Ciulli e Umile Vainieri, musiche di Filippo Del Corno. Con Giuseppe Pambieri (Angelo Baldovino), Alessandra Raichi (Agata Renni), Lia Tanzi (La signora Maddalena), Antonio Fattorini (Fabio Colli), Nino Bignamini (Maurizio Setti), Orazio Stracuzzi (Il parroco di Santa Marta).

Agrigento, Teatro Pirandello, 14, 15, 16, 17, 18, 19 dicembre 2004

Novara, 7, 8, 9 gennaio 2005

Carate, 10 gennaio 2005

Bologna, 11, 12, 13, 14, 15, 16 gennaio 2005

Grottazzolina, 18 gennaio 2005

Pescara, 19, 20 gennaio 2005

Campobasso, 21 gennaio 2005

Lanciano, 22 gennaio 2005

Napoli, 25, 26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2005

Ostuni, 31 gennaio 2005

Conversano, 1 febbraio 2005

Trani, 2 febbraio 2005

Torremaggiore, 3 febbraio 2005

Pompei, 4, 5, 6 febbraio 2005

Telese, 7 febbraio 2005

San Benedetto del Tronto, 10 febbraio 2005

Camerino, 11 febbraio 2005

Treia, 12 febbraio 2005

Rimini, 14 febbraio 2005

Como, 16, 17 febbraio 2005

Rho, 18 febbraio 2005

Budrio, 19, 20 febbraio 2005

San Giovanni Valdarno, 22 febbraio 2005

Forlì, 23, 24, 25, 26, 27 febbraio 2005

Maniago, 2 marzo 2005

Tolmezzo, 3 marzo 2005
 Cordenons, 4 marzo 2005
 Palmanova, 5 marzo 2005
 Bassano del Grappa, 8, 9 marzo 2005
 Argenta, 10 marzo 2005
 Castelleone, 11 marzo 2005
 Magenta, 12 marzo 2005
 Verbania, 14 marzo 2005
 Casatenovo, 15 marzo 2005
 Sesto San Giovanni, 16 marzo 2005
 Lugano, 17, 18 marzo 2005
 Alassio, 20 marzo 2005
 Castelfranco Emilia, 22 marzo 2005
 Piombino, 31 marzo 2005
 Sardegna, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 aprile 2005
 Milano, Teatro Manzoni, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30 aprile, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 maggio 2005

Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Roberto Laganà, musiche di Giovanna Busatta, luci di Franco Buzzanca. Con Mariella Lo Giudice (Marianna), Elena Sbardella (Marianna), Giorgia Torrisi (Marianna bambina), Andrea Giordana (Il padre, Duca Signoretto), Tea Sammarti (La madre, Maria Scebarras), Pietro Montandon (Il marito zio, Duca Pietro Ucrìa), Antonietta Carbonetti (La nonna, Giuseppa Ucrìa), Marcello Perracchio (Il fratello, Carlo Ucrìa), Raffaella Esposito (La figlia, Giuseppa Ucrìa), Evelyn Famà (La figlia, Felice Ucrìa), Egle Doria (La figlia, Manina Ucrìa), Salvo Piro (Il figlio, Mariano Ucrìa), Margherita Mignemi (Innocenza), Manuela Ventura (Fila), David Coco (Saro), Adelaide Messina (Peppinedda), Davide Sbrogiò (Camaleone), e con Sebastian Germenà, Alberto Giardinieri, Elena Mascolino, Maria Tamburino, Roberta Torrisi, Giuseppe Bisicchia, Marcello Montalto, Marco Sanna (I quattro fratelli di Marianna bambina, i quattro figli di Marianna, un condannato, un boia, un burattinaio, il gabellotto Calò, scrivani, servitori).

Catania, Teatro Stabile, Teatro Verga dal 18 febbraio 2005

Giuseppe Verdi, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, maestro d'armi Renzo Musumeci Greco, Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione musicale di Bruno Bartoletti, maestro del coro Ciro Visco. Con Giuseppe Gipali/Rubens Pelizzari (Corrado), Antonio De Gobbi (Giovanni), Serena Farnocchia/Angela Marambio (Medora), Doina Dimitriu/Paola Romanò (Gulnara), Roberto Servile/Marco Di Felice (Seid), Gianluca Floris (Selimo), Stefano Consolini (Un eunuco), Giuliano Petouchoff (Uno schiavo).

Genova, Teatro Carlo Felice, 3, 5, 8, 10, 11, 14, 15 maggio 2005

Gaetano Donizetti, *La Favorite*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Carlo Savi, luci di Vinicio Cheli, Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione musicale di Riccardo Frizza, maestro del coro Ciro Visco. Con Daniela Barcellona/Elizabeth Bishop (Léonor de Guzman), Giuseppe Filianoti/Dario Schmunck (Fernand), Roberto Servile/Gabriele Viviani (Alphonse XI), Giovanni Battista Parodi (Balthazar), Aldo Botton (Don Gaspar), Eleonora Contucci/Rossella Bevacqua (Inès), Pier Paolo Zoni (Mimo). Allestimento del Teatro Donizetti di Bergamo.

Genova, Teatro Carlo Felice, 20, 22, 24, 25, 28, 29, 31 gennaio 2006

Francesco Cilea, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, coreografie di Robert De Warren, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Stefano Ranzani, maestro del coro Bruno Casoni. Con Fabio Armiliato/Mario Malagnini (Maurizio, conte di Sassonia), Frano Lufi/Luigi Roni (Il principe di Bouillon), Luca Casalin (L'abate di Chazeuil), Carlo Guelfi/Angelo Veccia (Michonnet), Davide Pelissero (Quinault), Nicola Pamio (Poisson), Michele Nani (Maggiordomo), Daniela Dessi/Irene Cerboncini (Adriana Lecouvreur), Luciana D'Intino/Anna Smirnova (La principessa di Bouillon), Anna Zoroberto (Mlle Jouvenot), Alessandra Palomba (Mlle Dangeville), Matteo Buongiorno/Maurizio Tamellini (Paride), Maurizio Licitra/Gianluca Schiavoni (Mercurio), Sabina

Galasso/Patrizia Canini (Giunone), Isabel Seabra/Laura Caccialanza (Pallade), Elisabetta Armiato/Piera Pedretti (Venere).

Milano, Teatro alla Scala, 10, 12, 13, 15, 17, 19, 21, 28 aprile 2007

La passione teatrale. Omaggio a Paolo Grassi e Giorgio Strehler, a cura di Lamberto Puggelli, luci di Gerardo Modica, suono di Roberto Piergentili, movimenti mimici di Marise Flach. Con Renato De Carmine, Gian Carlo Dettori, Franco Graziosi, Andrea Jonasson, Piero Mazzarella, Milva, Laura Pasetti, Ottavia Piccolo, Ferruccio Soleri, Pamela Villosesi, al pianoforte Vicky Schaetzing.

Milano, Piccolo Teatro (Teatro Grassi), 13 maggio 2007

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Luisa Spinatelli, costumi di Artemio Cabassi, luci di Fiammetta Baldiserri, Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna, Coro del Teatro Municipale di Piacenza, direzione musicale di Daniel Oren, maestro del coro Corrado Casati. Con Francesco Hong (Il duca di Mantova), Leo Nucci (Rigoletto), Elena Mosuc (Gilda), Enrico Giuseppe Iori (Sparafucile), Daniela Innamorati (Maddalena), Stefania Ferrari (Giovanna), Carlo Striuli (Il conte di Monterone), Enrico Marabelli (Marullo), Angelo Casertano (Matteo Borsa), Angelo Nardinocchi (Il conte di Ceprano), Giovanna Beretta (La contessa di Ceprano), Elena Borin (Un paggio della duchessa), Tommaso Norelli (Un usciere di corte).

Piacenza, Teatro Municipale, 23, 25, 27, 29 gennaio 2008

Gaetano Donizetti, *La Favorite*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, luci di Valerio Alfieri, Orchestra e Coro del Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti, direzione musicale di Marco Zambelli, maestro del coro Fabio Tartari. Con Chiara Chialli (Léonor de Guzman), Antonio Gandia (Fernand), Mario Cassi (Alphonse XI), Francesco Palmieri (Balthazar), Luigi Albani (Don Gaspar), Gabriella Locatelli Serio (Inès).

Bergamo, Teatro Donizetti, 19, 21 settembre 2008

Giuseppe Verdi, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, maestro d'armi Renzo Musumeci Greco, luci di Andrea Borelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Carlo Montanaro, maestro del coro Martino Faggiani. Con Salvatore Cordella/Bruno Ribeiro (Corrado), Andrea Papi (Giovanni), Irina Lungu (Medora), Silvia Dalla Benetta (Gulnara), Luca Salsi (Seid), Gregory Bonfatti (Selimo), Angelo Villari (Eunuco - Uno schiavo).

Busseto, Teatro Verdi, Festival Verdi, 2, 5, 15, 19, 21, 23, 27 ottobre 2008

Giacomo Puccini, *La bohème*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Darko Petrovic, costumi di Alessandra Gramaglia, Orchestra Filarmonica Salernitana "Giuseppe Verdi", Coro del Teatro dell'Opera, Coro di voci bianche del Teatro Municipale "Giuseppe Verdi", direzione musicale di Daniel Oren, maestro del coro Luigi Petrozziello, maestro del coro di voci bianche Silvana Noschese. Con Cristina Gallardo-Domàs (Mimi), Viktoria Yastrebova (Musetta), Francisco Casanova (Rodolfo), Mario Cassi (Marcello), José Fardilha (Schaunard), Carlo Striuli (Colline), Francesco Pittari (Parpignol), Armando Gabba (Benoît), Armando Gabba (Alcindoro), Marco Cristarella (Doganiere), Clemente Daliotti (Un sergente).

Salerno, Teatro Municipale "Giuseppe Verdi", 9, 11, 13 ottobre 2008

Giuseppe Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Santuzza Calì, luci di Andrea Borelli. Orchestra e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Daniele Callegari, maestro del coro Martino Faggiani. Con Roberto De Biasio (Arvino), Michele Pertusi (Pagano), Cristina Giannini (Vielinda), Dimitra Theodossiou/Silvia Dalla Benetta (Giselda), Roberto Tagliavini (Pirro), Gregory Bonfatti (Un priore), Valdis Jansons (Acciano), Francesco Meli (Oronte), Daniela Pini/Maria Assunta Sartori (Sofia).

Parma, Teatro Regio, 13, 15, 18, 21, 24 gennaio 2009

Luigi Cherubini, *Medea*, versione italiana di Carlo Zangarini, revisione sugli originali a cura di Flavio Testi, regia di Lamberto Puggelli, scene di Marco Capuana, costumi di Darko Petrovic, movimenti coreografici di Marise Flach, luci di Bruno Ciulli, Orchestra e Coro del Teatro Massimo Bellini, direzione musicale di Evelino Pidò, maestro del coro Tiziana Carlini. Con Carlo Cigni/Francesco

Palmieri (Creonte), Anna Chierichetti/Gabriella Costa (Glaucè), Andrea Caré/Rubens Pellizzari (Giasone), Chiara Taigi/Maria Pia Piscitelli (Medea), Agnes Zwierko/José Maria Lo Monaco (Neris), Erika Grimaldi (Prima ancella), Luisa Francesconi (Seconda ancella).
Catania, Teatro Massimo Bellini, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 25 gennaio 2009

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, coreografie di Giovanni Di Cicco, luci di Luciano Novelli, coreografie di Giovanni Di Cicco. Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione musicale di Daniel Oren, maestro del coro Ciro Visco. Con Marcello Giordani/Piero Giuliacci (Andrea Chénier), Renato Bruson/Sergej Murzaev (Carlo Gérard), Nicoletta Curiel (La contessa di Coigny), Hui He/Nadia Vezzù (Maddalena di Coigny), Francesca Franci/Anastasia Boldyreva (La mulatta Bersi), Carlo Striuli (Roucher), Armando Gabba (Il sanculotto Mathieu), Francesca Franci (Madelon), Mario Bolognesi (Un «Incredibile»), Alessandro Battiato [Il romanziere (Pietro Fléville)], Angelo Casertano (L'abate), Angelo Nardinocchi (Schmidt), Loris Purpura/Filippo Balestra (Il maestro di casa), Giovanni Guagliardo (Dumas), Claudio Ottino (Fouquier Tinville).
Genova, Teatro Carlo Felice, 24, 26, 28, 29, 31 marzo, 1, 5 aprile 2009

Recitazione di Siddharta, una rappresentazione di Lamberto Puggelli del libro di Hermann Hesse, traduzione di Massimo Mila, regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, movimenti mimici di Marise Flach, musiche di Dario Del Corno con la collaborazione musicale di Riccardo Insolia, luci di Bruno Ciulli. Con David Coco (Siddharta), Pamela Toscano (Kamala), Salvo Piro (Govinda), Franco Mirabella (Vasudeva), Alberto Bonavia (Kamaswami), Alessandro Conte (il Buddha), Valerio Toscano (il piccolo Siddharta), e con Dario Tricoli (sitar), Maria Grazia Campisi e Vanessa Grasso (clarinetti), Sebastiano Mancuso (percussioni).
Catania, Teatro Machiavelli di Palazzo Sangiuliano, 18-30 aprile 2010

Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan il saggio*, lettura scenica, traduzione e riduzione a cura di INGRESSO LIBERO e Collettivo TSO, regia di Lamberto Puggelli. Con Gianrico Tedeschi (Nathan), Pamela Toscano/Paola Della Pasqua (Recha), Emanuela Pistone/Susanna Marcomeni (Daja), Piero Sammataro (Saladino), Marianella Laszlo (Sittah), Salvo Piro (Templare), Gilberto Idonea/Silvano Piccardi (Frate), Giacinto Ferro/Franco Sangermano (Derviscio), e con Andrea Fallico (clarinetto) e Luca Zarbano (percussioni). Prod INGRESSO LIBERO, Catania.
Catania, Duomo, 22 ottobre 2010
Milano, Basilica di S. Lorenzo Maggiore, 21 febbraio 2011

Giuseppe Verdi, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Grazia Pulvirenti, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, maestro d'armi Renzo Musumeci Greco, luci di Andrea Borelli, Orchestra Filarmonica "Arturo Toscanini" e Coro del Teatro Regio, direzione musicale di Francesco Ivan Ciampa, maestro del coro Martino Faggiani. Con Diego Torre/Bruno Ribeiro (Corrado), Luciano Leoni (Giovanni), Jessica Nuccio (Medora), Silvia Dalla Benetta (Gulnara), Ivan Inverardi (Seid), Matteo Mezzaro (Selimo), Seung Hwa Paek (Eunuco - Uno schiavo).
Parma, Teatro Regio, Festival Verdi, 14, 20, 25, 31 ottobre 2015

Umberto Giordano, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Salvo Piro, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Luciano Novelli, coreografie di Giovanni Di Cicco. Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direzione musicale di Giampalo Bisanti, maestro del coro Pablo Assante. Con Antonello Palombi/Piero Giuliacci/Gustavo Porta (Andrea Chénier), Alberto Gazale/Sergio Bologna (Carlo Gérard), Elena Traversi (La contessa di Coigny), Norma Fantini/Patrizia Orciani (Maddalena di Coigny), Sofia Koberidze (La mulatta Bersi), Paolo Maria Orecchia (Roucher), Roberto Maietta (Il sanculotto Mathieu), Alessandra Palomba (Madelon), Enrico Salsi (Un «Incredibile»), Dario Giorgelè [Il romanziere (Pietro Fléville)], Enrico Cossutta (L'abate), Alessandro Busi (Schmidt), Loris Purpura/Matteo Armanino (Il maestro di casa), Roberto Conti/Alessio Bianchini (Dumas), Dario Giorgelè (Fouquier Tinville) e con Luca Alberti, Filippo Bandiera, Emanuela Bonora, Fabio Caputo, Arianna Cavallo, Dario Greco, Maria Francesca Guerra, Barbara Innocenti, Nicola Marrapodi, Erika Melli (mimi). Allestimento del Teatro Regio di Torino.
Genova, Teatro Carlo Felice, 12, 13, 16, 17, 19, 20 aprile 2016

Umberto Giordano, *Fedora*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Salvo Piro, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Bruno Ciulli, Orchestra e Coro del Teatro di San Carlo, direzione musicale di Asher Fisch/Maurizio Agostini, maestro del coro Marco Faelli. Con Fiorenza Cedolins/Elena Rossi (Principessa Fedora Romazov), Barbara Bargnesi/Anna Corvino (Contessa Olga Sukarev), Giuseppe Filianoti/Gustavo Porta (Il Conte Loris Ipanov), Roberto De Candia/Servio Vitale (De Siriex), Francesca Russo Ermolli (Dimitri), Francesca Russo Ermolli (Un piccolo Savoiaro), Cristiano Olivieri (Desir ), Gianluca Sorrentino (Il barone Rouvel), John Paul Huckle (Cirillo), John Paul Huckle (Borov), Daniele Piscopo (Grech), Bruno Iacullo (Lorek), Gianvito Ribba (Nicola), Mario Todisco (Sergio), Paolo Marzolo (Michele), Roberto Moreschi (Boleslao Lazinski). Allestimento del Teatro Regio di Torino.

Napoli, Teatro di San Carlo, 3, 5, 7, 8, 10, 11 maggio 2016

Giuseppe Verdi, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, ripresa da Grazia Pulvirenti, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, maestro d'armi Renzo Musumeci Greco, luci di Andrea Borelli, Orchestra Regionale dell'Emilia Romagna, Coro del Teatro Municipale, direzione musicale di Matteo Beltrami, maestro del coro Corrado Casati. Con Vincenzo Costanzo (Corrado), Cristian Saitta (Giovanni), Jessica Nuccio (Medora), Roberta Mantegna (Gulnara), Simone Piazzola (Seid), Matteo Mezzaro (Selimo), Raffaele Feo (Eunuco - Uno schiavo).

Piacenza, Teatro Municipale, 2, 4, 6, maggio 2018

BIBLIOGRAFIA

Studi sul patrimonio culturale

- ANTINUCCI, Francesco, *Comunicare nel museo*, Roma, Bari, Laterza (Percorsi, 62), 2004.
- Attraverso i confini. Patrimonio culturale e integrazione sociale*, a cura di Cristina Da Milano e Martina De Luca, Roma, ECCOM, 2006.
- BAGDADLI, Silvia, *Le reti di musei. L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*, Milano, Egea, 2001.
- BAGDADLI, Silvia, *Laboratori, musei e mercato dell'arte*, Milano, Egea, 2011.
- BALDACCI, Valentino, *Il sistema dei beni culturali in Italia*, Firenze, Giunti, 2004.
- BALISTRERI, Giovanni Fabio, *Economia, beni e attività culturali*, Palermo, ISSPE, 2013.
- BALTHASAR, Hans Urs von, *Il tutto nel frammento*, Milano, Jaca Book (Teologia, 3), 1972.
- BECATTINI, Giacomo, *Distretti industriali e made in Italy. Le basi socio-culturali del nostro sviluppo economico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- BENTOGLIO, Alberto, *L'attività teatrale e musicale in Italia. Aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Roma, Carocci (Studi superiori 556), 2007².
- BERTOLONE, Paola, BIGGI, Maria Ida, GAVRILOVICH, Donatella, *Mostrare lo spettacolo. Musei e mostre delle performing arts*, Roma, UniversItalia (Arti dello spettacolo = Performing Arts), 2013.
- BLACK, Graham, *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, London, Routledge, 2007.
- COLBERT, François, *Marketing Culture and the Arts*, Montréal, Presses HEC, 2001.
- Conservazione e innovazione nei musei italiani. Management e processi di cambiamento*, a cura di Luca Zan, Milano, Etas Libri, 1999.
- COSÌ, Dante, *Diritto dei beni e delle attività culturali*, Roma, Aracne, 2008.
- CZARNIAWSKA-JOERGES, Barbara, *Narrating the organization. Dramas of institutional identity*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1997.
- Developing Museum Exhibitions for Lifelong Learning*, ed. by Gail Durbin, London, GEM, 1999.
- DI MAIO, Amedeo, *Economia dei beni e delle attività culturali*, Napoli, Liguori, 1999.
- DIGGLES, Keith, *Guide to Arts Marketing. The Principles and Practice of Marketing as they Apply to Arts*, London, Rhinegol, 1986.
- DONATO, Fabio, *La valorizzazione dei siti culturali e del paesaggio. Una prospettiva economico-aziendale*, Firenze, Olschki, 2008.
- Economic Perspectives on Cultural Heritage*, ed. by Michael Hutter, Ilde Rizzo, Basingstoke, London, MacMillan, 1997.

- Educazione al patrimonio culturale. Problemi di formazione e di metodo*, a cura di Maria Rosaria Iacono, Francesca Furia, Caserta, Arethusa, 2004.
- FEDI, Maria, *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Corazzano, Pisa, Titivillus (Altre visioni 116), 2013.
- FOÀ, Sergio, *Gestione e alienazione dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2004.
- FORAY, Dominique, *L'économie de la connaissance*, Paris, La découverte, 2000.
- FORTE, Bruno, *La porta della bellezza. Per un'estetica teologica*, Brescia, Morcelliana, 2017.
- GREFFE, Xavier, *La valeur économique du patrimoine*, Paris, Anthropos, 1990.
- GUERCIO, Mariella, «*Il potere degli archivi: la memoria documentaria nella società contemporanea*», in «Studi storici», III/48, luglio-settembre 2007, pp. 877-883.
- Handbook on the Economics of Cultural Heritage*, ed. by Anna Mignosa, Ilde Rizzo, Cheltenham, Elgar, 2013.
- HOOVER-GREENHILL, Elean, *The Educational Role of the Museum*, London, Routledge (Leicester Readers in Museum Studies), 2008.
- HOOVER-GREENHILL, Elean, *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, trad. italiana di Giuseppe Bernardi, Milano, Il Saggiatore (Biblioteca, 12), 2005.
- HOOVER-GREENHILL, Elean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London, New York, Routledge (Museum Meanings), 2000.
- KERBAKER, Andrea, *Lo stato dell'arte. La valorizzazione del patrimonio culturale italiano*, Milano, Bompiani (Tascabili Bompiani), 2007.
- I beni e le attività culturali*, a cura di Alessandro Catelani e Salvatore Cattaneo, Padova, Cedam, 2002.
- Il diritto dei beni culturali*, a cura di Carla Barbati, Marco Cammelli, Girolamo Sciullo, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di Simona Bodo, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 2000.
- Il museo sensibile. Le tecnologie ICT al servizio della trasmissione della conoscenza*, a cura di Berta Martini, Milano, FrancoAngeli (Didattica generale e disciplinare. Ricerche e pratiche didattiche, 2), 2016.
- Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Atti del convegno di studi (Parma, 24-25 aprile 1990), a cura di Lamberto Trezzini, Roma, Bulzoni (Biblioteca teatrale, 69), 1991.
- La carta del rischio del patrimonio culturale*, Roma, Istituto Centrale per il Restauro, 1997.
- Les Arts du spectacle. Ouvrages en langue française concernant théâtre, musique, danse, mime, marionnettes, variétés, cirque, radio, télévision, cinéma, publiés dans le monde entre 1960 et 1985: bibliographie*, sous la dir. René Hainaux, Bruxelles, Labor (Archives du futur), 1989.
- MONTELLA, Massimo, *Il capitale culturale*, Macerata, EUM, 2009.

- MONTELLA, Massimo, *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano, Mondadori Electa (Electa per le Belle Arti), 2009.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Mapa de la documentación teatral en España*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (Fuentes y recursos para el estudio del teatro español), 2011.
- ROBBINS, Lionel, *Art and the State, Politics and Economics. Paper in Political Economy*, London, MacMilan, 1963.
- SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1993.
- SOLIMA, Ludovico, *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Soveria Mannelli, Rubbettino (Quaderni della valorizzazione, MiBAC, 1), 2012.
- SOLIMA, Ludovico, *L'impresa culturale. Processi e strumenti di gestione*, Roma, Carocci, 2012.
- SPERENZI, Mario, *Qualche riflessione sul servizio pubblico, il servizio sociale, la libertà di espressione*, in «Quaderni di teatro», IV/1979, pp. 3-8.
- TAVIANI, Ferdinando, *Nove tesi sull'idea di teatro-servizio*, in «Quaderni di teatro», IV/1979, pp. 56-68.
- TESSARI, Roberto, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le Lettere (Storia dello spettacolo. Manuali, 3), 2003².
- TONI, Roberto, *Assistenza e/o interventismo mancato (l'intervento dello Stato dal 1947 a oggi)*, in «Quaderni di teatro», IV/1979, pp. 9-16.
- TREZZINI, Lamberto, *Geografia del teatro. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Roma, Bulzoni (Biblioteca teatrale, 19), 1977.
- TREZZINI, Lamberto, *Geografia del teatro n. 2. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Patron (Collana di teatro e regia teatrale), 1984.
- TREZZINI, Lamberto, *Geografia del teatro n. 3. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Patron (Collana di teatro e regia teatrale), 1990.
- TREZZINI, Lamberto, *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Atti del convegno di studi (Parma, 24-25 aprile 1990), Roma, Bulzoni (Biblioteca teatrale, 69), 1991.
- URBANI, Giovanni, *Intorno al restauro*, a cura di Bruno Zanardi, Milano, Skira, 2000.
- VALENTINO, Pietro Antonio, *Le trame del territorio. Politiche di sviluppo dei sistemi territoriali e distretti culturali*, Milano, Sperling & Kupfer, 2003.
- ZANNI ROSIELLO, Isabella, *Archivi, archivisti, storici*, in GIUVA, Linda, VITALI, Stefano, ZANNI ROSIELLO, Isabella, *Il potere degli archivi. Uso del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 1-63.

Sulla regia d'opera

«*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa di Gregorio Casati, Olga Jesurum, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.

BAKER, Evan, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013.

BANU, Georges, *La scène surveillée : essai*, Arles, Actes Sud (Le Temps du théâtre), 2006.

BANU, Georges, *Mémoires du théâtre: essai*, Arles, Actes Sud (Le Temps du théâtre), 1987.

BEGHELLI, Marco, *Per un nuovo approccio al teatro musicale: l'atto performativo come luogo dell'imitazione gestuale nella drammaturgia verdiana*, in «*Italica*», LXIV, 1987, pp. 632-53.

BENTOGLIO, Alberto, *Carmen sulle scene italiane del secondo Novecento*, in *Acme: annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, vol. 60, n. 1, 2007, pp. 313-326.

BENTOGLIO, Alberto, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Settimana del teatro (22-26 aprile 1996) a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 6), 1997, pp. 75-76.

BENTOGLIO, Alberto, *Strehler all'opera*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1998 (Quaderni di Gargnano, 6.2), 1998, pp. 65-73.

BROOK, Peter, *The Empty Space*, London, MacGibbon, 1968.

CHEYREZY, Christian, *Essai sur la représentation du drame musical. Wieland Wagner in memoriam*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Convegno nazionale del teatro, Milano, 18-20 giugno 1948, a cura di Francesca Grassi e Antonietta Magli, Bagno a Ripoli, Passigli (I quaderni della Fondazione Paolo Grassi: la voce della cultura 2), 2013.

CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

DUSIGNE, Jean-François, *Le théâtre d'art: aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Editions théâtrales, 1997.

GALLARATI, Paolo, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2007, pp. 175-188.

GALLARATI, Paolo, *Mozart e Shakespeare nel Don Giovanni di Peter Brook*, in «*Il Saggiatore musicale*», VIII/2, 2001, pp. 261-294.

GALLARATI, Paolo, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 93-113.

GARAVAGLIA, Valentina, *La parola alla scena. Cinquecento anni di teatro raccontati dalla regia teatrale in Italia*, Milano, Lumi (L'officina dello spettacolo. Quaderni didattici 2), 2012.

GARAVAGLIA, Valentina, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Roma, Bulzoni (Le fonti dello spettacolo teatrale 17), 2012.

GARAVAGLIA, Valentina, *Paolo Grassi e Jean Vilar: due esperienze in Europa tra economia e conoscenza*, Milano, Ledizioni (Teatro interculturale 1), 2013.

GOSSETT, Philip, *From the Score to the Stage*, in ID., *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 443-486; trad. it.. *L'opera messa in scena*, in ID., *Dive e maestri*, Milano, Il saggiatore, 2009, pp. 229-518.

GUCCINI, Gerardo, *La linea Meiniger, Antoine, Carré*, in *Le radici della regia*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, in «Prove di drammaturgia», 2, 2007, pp. 26-28.

Il teatro di regia: genesi ed evoluzione (1870-1950), a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2004.

KLEIN, Richard, *Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension*, in «Musik & Ästhetik», 11, 2007, pp. 64-79.

KRANZ, Dieter, *Der Regisseur Harry Kupfer. »Ich muß Oper machen«*, Berlin, Henschel, 1988.

KREUZER, Gundula, *Verdi's Don Carlos and the Modern Stage*, in «Cambridge Opera Journal», vol. 18, n. 2, 2006, pp. 151-179.

KÜHNEL, Jürgen, *Oper im Fernsehen*, in *Theaterbühne - Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, hrsg. Inga Lemke, Anif, Salzburg, Müller-Speiser, 1998, pp. 159-188.

La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di studi verdiani, 1996.

LANGER, Arne, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis des Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Lang, 1997.

Le Théâtre Libre d'Antoine et les théâtres de recherche étrangers, éd. Philippe Baron, Paris, L'Harmattan, 2007.

Les cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler, sous la dir. Georges Banu, Paris, Editions théâtrales, Académie expérimentale des théâtres, 2000.

LEVIN, David J., «*Va pensiero*»? *Verdi and theatrical provocation*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio- 1° febbraio 2001) a cura di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Roberta Montemorra Marvin, Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 463-475.

LEVIN, David J., *Reading a Staging/Staging a Reading*, in «Cambridge Opera Journal», IX/1, 1997, pp. 47-71.

LEVIN, David J., *Response to James Tradwell*, in «Cambridge Opera Journal», X, 1998, pp. 307-311.

LEVIN, David J., *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 2007.

LEWIN, Michael, *Der Ring. Bayreuth 1988-1992*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1991.

LEWIN, Michael, *Harry Kupfer*, Wien-Zürich, Europaverlag, 1988.

LITTLEJOHN, David, *Reflections on Peter Sellars' Mozart*, in «The Opera Quarterly», 7/2, 1990, pp. 6-36.

Luchino Visconti e il melodramma verdiano, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Milano, Mazzotta, 2001.

MAEHDER, Jürgen, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del Dopoguerra [Intellektualisierung des Musiktheaters. – Selbstreflexion der Oper]*, in «Neue Zeitschrift für Musik», n. 140, 1979, pp. 342-49], in «Musica/Realtà»,_XI/1990, pp. 65-84.

MAJORANA, Bernadette, *Nella contemporaneità del teatro. Note su Robert Carsen regista di Don Giovanni*, in «Comunicazioni sociali», 1, 2015, pp. 104-122.

Max Reinhardt - Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...“ eine Dokumentation, hrsg. Edda Furich und Gisela Prossnitz, München, Langen Müller, 1987.

MENEGHELLO, Sarah, *Le théâtre d'appartement: un théâtre de crise*, Paris, Montréal, L'Harmattan (L'Univers théâtral), 1999.

MOINDROT, Isabelle, *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*, Paris, Presses Universitaires de France (Écriture), 1993.

MORAN, Angela, *From Sellars to the Stage. A Critical Analysis of Harlem's Don Giovanni*, in «Europäische Zeitschrift für Musikwissenschaft»,_XII, 2009, pp. 96-131.

MOSCONI, Elena, *La nuova vita delle antiche cose: l'opera sullo schermo e il «Don Giovanni» di Peter Sellars*, in «Philomusica online», 2007.

NEEF, Sigrid, *Das Theater der Ruth Berghaus*, Berlin, Frankfurt, Henschelverlag, Fischer, 1989.

Opéra et mise en scène, sous la dir. Christian Merlin, «L'Avant-scène Opéra», 241, 2007.

Opéra et mise en scène, vol. 2, sous la dir. Timothée Picard, «L'Avant-scène Opéra», 289, 2015.

Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire, sous la dir. Georges Banu, Paris, Editions de l'Herne (L'Herne 58), 1990.

OSTHOFF, Wolfgang, *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera [Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem]*, 1980], in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409.

Patrice Chéreau. *Opéra et mise en scène*, «L'Avant-scène Opéra», 281, 2014.

Peter Sellars. *Opéra et mise en scène*, «L'Avant-scène Opéra», 287, 2015.

PETROBELLI, Pierluigi, *La regia dell'opera: letteratura storica o interpretazione attuale?*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi-il Sole 24 ore, 2004, II, *Dal secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*, pp. 951-55.

PETROBELLI, Pierluigi, *Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio- 1° febbraio 2001) a cura di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Roberta Montemorra Marvin, Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 485-87.

- PEUSCH, Vibeke, *Opernregie — Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt, Dülmen, Tende, 1984.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Il lavoro dell'attore in Mejerchol'd. Studi e materiali*, in «Teatro e Storia», 3, 1996, pp. 85-140.
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Mejerchol'd*, Paris, CNSR, 1990.
- PORTER, Andrew, *Mozart on modern Stage*, in «Early Music», vol. 20, n. 1, 1992, pp. 132-138.
- RATZ, Carmel, *Wagnerpunk: A Steampunk Reading of Patrice Chéreau's Staging of Der Ring des Nibelungen (1976)*, in «Journal of Neo-Victorian Studies», 2011, 4: 2, 2012, pp. 91-107.
- RISI, Clemens, *Shedding Light on the Audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny Stage Verdi (And Verdians)*, in «Cambridge Opera Journal», XIV/1-2, *Primal Scenes: Proceedings of a Conference Held at the University of California* (Berkeley, 30 November-2 December, 2001), 2002, pp. 201-210.
- RISI, Clemens, *The performativity of operatic performances as academic provocation. Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio- 1° febbraio 2001) a cura di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Roberta Montemorra Marvin, Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 879-901.
- ROBINSON, Marc, «*Crime and Punishment*» - *Così fan tutte*, in «Performing Arts Journal», vol. 10, n. 2, 1986, pp. 72-81.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro, *Orfeo, Calzabigi e Gluck nelle spire del "teatro di regia"*, in *La favola di Orfeo. Letteratura, immagine, performance*, a cura di A. M. Andrisano e Paolo Fabbri, Ferrara, UnifePress, 2009, pp. 157-187.
- ROSEN, David, *Stanislavsky's «Bohème» (1927)*, in *Fashions and Legacies*, a cura di Roberta Montemorra Marvin e Hilary Poriss Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 220-238.
- SMART, Mary Ann, «*Cadere in ginocchio*»: *melodrama and transcendence in middle-period Verdi*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio- 1° febbraio 2001) a cura di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Roberta Montemorra Marvin, Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 855-877.
- SONREL, Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie Théâtrale, 1984.
- STAFFIERI, Gloria, *Il Macbeth verdiano nella regia di Luchino Visconti (Spoleto 1958): materiali per la ricostruzione dello spettacolo*, in Atti del convegno internazionale *Verdi dalla musica alla messinscena* (Roma, Università "La Sapienza", 25-26 ottobre 2013), in «Quaderni di Studi verdiani», in corso di stampa.
- STEFFAN, Carlida, «*I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino*». *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-198.
- STEFFAN, Carlida, *L'Anello al dito del regista. Intenzioni d'autore ed approcci interpretativi negli allestimenti della Götterdämmerung*, in «Philomusica online», vol. 10, n. 1, 2011.
- STEFFAN, Carlida, *Una nessuna centomila Violette*, in *Verdi La traviata*, a cura di Federico Fornoni e Massimo Navoni, Milano, Musicom-Mondadori Electa (Vox Imago), 2013, pp. 58-69.

Le temps que nous partageons. Réflexions à travers le spectacle vivant, une introduction, trois actes et deux interludes, sous la dir. Daniel Blanga-Gubbay, Lars Kwakkenbos, Bruxelles, Fonds Mercator, Kunstenfestivaldesarts, 2015.

TRADWELL, James, *Reading and Staging Again*, in «Cambridge Opera Journal», X, 1998, pp. 205-220.

TROUSDELL, Richard, *Peter Sellars Rehearses «Figaro»*, in «The Drama Review», vol. 35, n. 1, 1991, pp. 66-89.

Verdi in performance, ed.by Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

VINCENT, Delphine, «– Et, ô ces voix d'enfants chantant dans la coupole!» *Dimension symbolique de l'architecture et mises en scène contemporaines du Parsifal de Richard Wagner*, in «Muzikologija», 15, 2013, pp. 215-231.

WEBER, Horst, *Vom »treulos treuesten Freund«*. *Eine Einführung in das provokative Dilemma des Regietheaters*, in *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, hrsg. Horst Weber, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1994, pp. 10-11.

WILLASCHEK, Wolfgang, *Jean-Pierre Ponnelle, Arbeiten für Salzburg 1968-1988: anlässlich der Ausstellung Jean-Pierre Ponnelle, Das Salzburger Werk 1968-1988*, Salzburg, Salzburger Festspiele, 1989.

ZOPPELLI, Luca, «Alla borghese moderna»? Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici, in «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010, pp. 98-105.

Sulla ricostruzione di Milano nel Dopoguerra, il Piccolo Teatro e il Teatro alla Scala

BENTOGLIO, Alberto, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia (Invito al teatro, 1), 2014³.

BENTOGLIO, Alberto, *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Milano, Unicopli (Testi e studi, 281), 2014.

BENTOGLIO, Alberto, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, Pisa, ETS (Narrare la scena, 7), 2007.

BENTOGLIO, Alberto, «Sono un uomo che è difficile schiacciare perché ho le mani pulite». *Dalla Scala alla Rai: il magistero di Paolo Grassi. Con il testo di una conferenza inedita del 25 novembre 1980 e una lettera di Giorgio Strehler*, in «Tess. Rivista di Teatro e Spettacolo», VII/2007, pp. 191-217.

BENTOGLIO, Alberto, *Il teatro dell'Elfo (1973-2013). Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, con le immagini degli spettacoli (2004-2013), a cura di Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, Milano, Udine, Mimesis (Filosofie del teatro, 11), 2013.

BOSISIO, Paolo, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, ricerca iconografica e apparati a cura di Alberto Bentoglio, Milano, Electa, 1993.

DOUËL DELL'AGNOLA, Catherine, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni (Biblioteca di cultura, 456), 1992.

FONTANA, Carlo, *A teatro negli anni Settanta. Scritti per L'Avanti! (1969-1976)*, a cura di Alberto Bentoglio, Milano, Udine, Mimesis (Filosofie del teatro, 10), 2013.

FRIGERIO, Ezio, *Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler*, Milano, Skira, 2017.

GAIPA, Ettore, *Il metodo Strehler. Diari di prova della Tempesta*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Skira, 2012.

Gianfranco De Bosio e il suo teatro, Settimana del teatro (26-30 aprile 1993) a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 3), 1995.

Giorgio Strehler, Atti del convegno di studi su *Giorgio Strehler e il teatro pubblico* (Roma, Sala Capitolare, Chiostro del Convento di Santa Maria sopra Minerva, 21 gennaio 2008) a cura di Elio Testoni, Soveria Mannelli, Rubbettino (I Convegni della Sala Conferenze, Senato della Repubblica, 2), 2009.

Giorgio Strehler e il suo teatro, Settimana del teatro (22-26 aprile 1996) a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 6), 1997.

Giorgio Strehler e il suo teatro. Contributi critici, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 6.2), 1998, 1998.

Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro, a cura di Renzo Tian, con la collaborazione di Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri (Libri bianchi), 1998.

Giorgio Strehler. Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa, Catalogo della mostra (Milano, 15 dicembre 2014 - 31 marzo 2015) a cura di Alberto Bentoglio, Maurizio Porro, Fabio Sartorelli, Milano, Fondazione Bracco, 2014.

Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro, Settimana del teatro (5-9 maggio 1997) a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 7), 1998.

GRASSI, Paolo, *Il coraggio della responsabilità. Scritti per L'Avanti!, 1945-1980*, a cura di Carlo Fontana e Valentina Garavaglia, Milano, Skira, 2009.

HIRST, David L., *Giorgio Strehler*, Cambridge, Cambridge University Press (Directors in Perspective), 2006².

Luca Ronconi e il suo teatro, Settimana del teatro (8-15 aprile 1991) a cura di Isabella Innamorati, Milano, Università Cattolica (Quaderni di Gargnano, 1), 1992.

Luigi Squarzina e il suo teatro, a cura di Laura Colombo e Federica Mazzocchi, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 4), 1996.

Luchino Visconti e il suo teatro, Atti del convegno internazionale *Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, Università degli Studi, 15-16 novembre 2006) a cura di Nadia Palazzo, Roma Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 0), 2008.

Massimo Castri e il suo teatro, Settimana del teatro (30 marzo-5 aprile 1992) a cura di Isabella Innamorati, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 2), 1993.

Memorial della Liberazione di Milano. 1945, la guerra è finita, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Ragione, 26 aprile-2 giugno 2005) a cura di Giorgio Bigatti e Massimo Negri, Milano, Skira, 2005.

Milano, 1948, un convegno per il teatro. Documenti, riflessioni e polemiche, a cura di Alberto Bentoglio, Firenze, Le Lettere (Storia dello spettacolo. Fonti, 10), 2013.

Milano bombardata e ricostruita, 1940-1955, a cura di Maria Antonietta Crippa, Daniela Mericio, Ferdinando Zanzottera, Milano, Strenna dell'Istituto Gaetano Pini, 2001.

Milano città dei dialetti, Catalogo della mostra-spettacolo a cura di Giuseppina Carutti, Milano, Piccolo Teatro, 2009.

Milano e Paolo Grassi, un teatro per la città, a cura di Francesca Grassi e Antonietta Magli, Bagno a Ripoli, Passigli (I quaderni della Fondazione Paolo Grassi: la voce della cultura 2), 2011.

Milano per Paolo Grassi, Milano, Archetipografica, 1991.

Milano ricostruisce, 1945-1954, a cura di Giorgio Rumi, Adele Carla Buratti, Alberto Cova, Milano, Cariplo, 1990.

Milano. Storia di una rinascita, Catalogo dell'esposizione (Milano, Palazzo Morando, 10 novembre 2016-12 febbraio 2017) a cura di Stefano Galli, Milano, Spirale d'idee, [2016].

Milano tra rappresentazione politica e rappresentazione teatrale, Catalogo della mostra iconografico-documentaria (Milano, Teatro alla Scala, 5-31 maggio 1989) a cura di Paolo Bosisio, Mariangela Doglio Mazzocchi, Giampiero Tintori, Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1989.

OGLIARI, Francesco, *Il Teatro alla Scala*, Milano, Libreria milanese, 2001.

Pablo Picasso, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953) a cura di Franco Russoli, Milano, Pizzi, 1953.

Paolo Grassi. *Il teatro come bene pubblico*, Atti del convegno di studi (31 ottobre 2009), Bagni a Ripoli, Passigli (Quaderni della Fondazione Paolo Grassi: materiali di teatro 1), 2011.

Paolo Grassi. *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira (Letteratura), 2011.

Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale, 1947-1987, presentazione di Giorgio Strehler, Milano, Electa, 1988.

PINI, Francesca, *Il tempo di una vita. Conversazione con Giorgio Strehler*, Genova, De Ferrari (Palcoscenico), 2006.

Quarant'anni di costumi, Catalogo della mostra di costumi a cura di Giorgio Strehler ed Ezio Frigerio, Milano, Teatro alla Scala, 1986.

Testori e il Piccolo. Lettere, testimonianze, spettacoli, a cura di Giuseppina Carutti ed Eleonora Vasta, Milano, Piccolo Teatro, 2004.

TRAMONTANA, Gaetano, *Spettacolo o documento? L'esperienza del Piccolo Teatro attraverso la tv*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Settimana del teatro (22-26 aprile 1996) a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 6), 1997, pp. 235-244.

SAVINIO, Alberto, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Bompiani, 1944.

SORESI, Giovanni, *Perché il Piccolo Teatro? Dieci domande a Paolo Grassi*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi», II/ 2007, p. 99.

SORESI, Giovanni, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, in «Economia della cultura», II/XIV, 2004, pp. 213-224.

STAMPALIA, Giancarlo, *Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Venezia, Marsilio (Gli specchi dello spettacolo), 1997.

STREHLER, Giorgio, *Autobiografia per immagini*, a cura di Paolo Bosisio e Giovanni Soresi, Corazzano, San Miniato, Titivillus (Altre visioni. Atlanti per la storia dello spettacolo, 67), 2009.

STREHLER, Giorgio, *Dalla platea. Giorgio Strehler critico drammatico*, a cura di Camilla Guaita, Milano, CUEM (Tra spettacolo e drammaturgia), 2009.

STREHLER, Giorgio, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004.

STREHLER, Giorgio, *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, conversazioni con Ugo Ronfani, Milano, Rusconi (Gente nel tempo), 1986.

STREHLER, Giorgio, *Lettere sul teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2008².

STREHLER, Giorgio, *Nessuno è incolpevole. Scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Melampo, 2007.

STREHLER, Giorgio, *Non chiamatemi maestro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Skira, 2007.

STREHLER, Giorgio, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli (I fatti e le idee, 280), 1974.

Strehler e oltre. Il Galileo di Brecht e La tempesta di Shakespeare, a cura di Giuseppina Restivo, Renzo S. Crivelli, Anna Anzi, Bologna, CLUEB (TeatroUniversità, 3), 2010.

Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio, Settimana del teatro (7-12 maggio 2000) a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni (Quaderni di Gargnano, 10), 2001.

VECA, Salvatore, *La Scala, Milano e la Lombardia nel decennio 1970-1980. La politica culturale e l'organizzazione musicale*, Milano, Electa, 1991.

VIESPRO, Franco, *L'archivio storico del Piccolo Teatro. Note storiche e appunti per la sua valorizzazione*, in «Comunicazioni sociali», II/2008, Milano, Vita e pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 140-149.

ZANUSO, Marco, *Da via Rovello in via Rivoli, sempre con Milano, il Piccolo Teatro degli anni '80*, Milano, Mazzotta, 1980.

VIDEOGRAFIA

CILEA, Francesco, *Adriana Lecouvreur*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Brian Large, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Vannio Vanni, coreografie di Mario Pistoni. Orchestra e coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Gianandrea Gavazzeni, maestro del coro Giulio Bertola. Con Peter Dvorsky (Maurizio, conte di Sassonia), Ivo Vinco (Il principe di Bouillon), Ernesto Gavazzi (L'abate di Chazeuil), Alessandro Cassis (Michonnet), Giuseppe Riva (Quinault), Oslavio Di Credico (Poisson), Saverio Porzano (Maggiordomo), Mirella Freni (Adriana Lecouvreur), Fiorenza Cossotto (La principessa di Bouillon), Patrizia Dordi (Mlle Jouvenot), Sara Mingardo (Mlle Dangeville), Francisco Sedeño (Paride), Bruno Vescovo (Mercurio), Vera Karpenko (Giunone), Anita Magyari (Pallade), Adriana Scameroni (Venere). Registrazione dal vivo, Milano, Teatro alla Scala, giugno 1989. 1 DVD RaiTrade – OpusArte 8-09478-03011-9, 2010.

CILEA, Francesco, *Adriana Lecouvreur*, regia teatrale e televisiva di Lamberto Puggelli, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, coreografie di Robert De Warren. Orchestra e coro del Teatro alla Scala di Milano, direttore Roberto Rizzi Brignoli, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Sergej Larin (Maurizio, conte di Sassonia), Giorgio Giuseppini (Il principe di Bouillon), Mario Bolognesi (L'abate di Chazeuil), Carlo Guelfi (Michonnet), Marco Camastra (Quinault), Ernesto Gavazzi (Poisson), Giuseppe De Luca (Maggiordomo), Daniela Dessì/Nelly Miricioiu (Adriana Lecouvreur), Olga Borodina (La principessa di Bouillon), Adelina Scarabelli (Mlle Jouvenot), Annamaria Popescu (Mlle Dangeville), Gianni Ghisleni (Paride), Maurizio Licitra (Mercurio), Flavia Vallone (Giunone), Bruna Radice (Pallade), Piera Pedretti (Venere). Registrazione dal vivo, Milano, Teatro alla Scala, gennaio 2000. 1 DVD RaiTrade – Medici Arts 8-80242-50098-4, 2008.

GIORDANO, Umberto, *Andrea Chénier*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Brian Large, scene di Paolo Bregni, costumi di Luisa Spinatelli, luci di Vannio Vanni, coreografie di Anna Maria Prina. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro alla Scala di Milano, direzione musicale di Riccardo Chailly, maestro del coro Giulio Bertola. Con José Carreras (Andrea Chénier), Piero Cappuccilli (Carlo Gérard), Nella Verri (La contessa di Coigny), Eva Marton (Maddalena di Coigny), Silvana Mazzieri (La mulatta Bersi), Franco Federici (Roucher), Silvestro Sammaritano (Il sanculotto Mathieu), Rosa Laghezza (Madelon), Bruno Lazzaretti (Un «Incredibile»), Giuseppe Riva [Il romanziere (Pietro Fléville)], Walter Brighi/Carlo Gaifa (L'abate), Sergio Fontana (Schmidt), Giuseppe Zecchillo (Il maestro di casa), Ivan Del Manto (Dumas), Angelo Nosotti (Fouquier Tinville), Claudio Lobbia (mimo). Registrazione dal vivo, Milano, Teatro alla Scala, 6, 9 luglio 1985. 1 DVD NVC Arts-Warner Music, 0-639842-665520, 2011.

GIORDANO, Umberto, *Fedora*, regia teatrale e televisiva di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Luisa Spinatelli, luci di Gianni Mantovanini, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Mirella Freni (Principessa Fedora Romazov), Adelina Scarabelli (Contessa Olga Sukarev), Plácido Domingo (Il Conte Loris Ipanov), Alessandro Corbelli (De Siriex), Silvia Mazzoni (Dimitri), Monica Minarelli (Un piccolo Savoiaro), Ernesto Gavazzi (Desiré), Aldo Botton (Il barone Rouvel), Luigi Roni (Cirillo), Silvestro Sammaritano (Borov), Alfredo Giacomotti (Grech), Ernesto Panariello (Lorek), Vincenzo

Alaimo (Nicola), Bruno Capisani (Sergio), Renato Zanchetta (Michele), Arnold Bosman (Boleslao Lazinski). Registrazione dal vivo, Milano, Teatro alla Scala, 2, 5 maggio 1993. 1 DVD ArtHaus Musik-RaiTrade, 8-07280-71439, 2010.

PIRANDELLO, Luigi, *Il piacere dell'onestà*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Gianni Vaiano, scene e costum di Paolo Bregni, musiche di Giovanna Busatta. Con Alberto Lionello (Angelo Baldovino), Erika Blanc (Agata Renni), Anna Maria Bottini (La signora Maddalena), Gabriele Antonini (Il marchese Fabio Colli), Mico Cundari (Maurizio Setti), Roberto Pescara (Il parroco di S. Marta), Edmondo Tieghi (Marchetto Fongi), Adriana Stracci (Una cameriera).. Registrazione dal vivo. 1 DVD Fabbri – RaiTrade, 2007.

PIRANDELLO, Luigi, *Il piacere dell'onestà*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Gianni Vaiano, scene e costum di Paolo Bregni, musiche di Giovanna Busatta. Con Alberto Lionello (Angelo Baldovino), Alessandra Raichi (Agata Renni), Lia Tanzi (La signora Maddalena), Antonio Fattorini (Il marchese Fabio Colli), Nino Bignamini (Maurizio Setti), Orazio Stracuzzi (Il parroco di S. Marta). Registrazione dal vivo. 1 DVD.

VERDI, Giuseppe, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Marco Scalfi, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, luci di Andrea Borelli, regia televisiva Tiziano Mancini. Orchestra e coro del Teatro Regio di Parma, direttore Renato Palumbo, maestro del coro Martino Faggiani. Con Zvetan Michailov (Corrado), Arturo Cauli (Giovanni), Michela Sburlati (Medora), Renato Bruson (Seid), Adriana Damato (Gulnara), Gianluca Floris (Selimo), Marcelo Puente (Eunuco/Schiavo). Registrazione dal vivo, Parma, Teatro Regio, giugno 2004. 1 DVD Dynamic 8-007144-334680, 2005.

VERDI, Giuseppe, *Il corsaro*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva Tiziano Mancini, scene di Marco Capuana, costumi di Vera Marzot, luci di Andrea Borelli, Orchestra e coro del Teatro Regio di Parma, direttore Carlo Montanaro, maestro del coro Martino Faggiani. Con Bruno Ribeiro (Corrado), Andrea Papi (Giovanni), Irina Lungu (Medora), Luca Salsi (Seid), Silvia Dalla Benetta (Gulnara), Gregory Bonfatti (Selimo), Andrea Villari (Eunuco/Schiavo). Registrazione dal vivo, Busseto, Teatro Verdi, ottobre 2008. 1 DVD Unitel Classica – C Major 8-14337- 01224-3, 2012.

VERDI, Giuseppe, *I Lombardi alla prima crociata*, regia di Lamberto Puggelli, regia televisiva di Tiziano Mancini, scene di Paolo Bregni, costumi di Santuzza Calì, Luci di Andrea Borelli, Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma, direzione musicale di Daniele Callegari, maestro del coro Martino Faggiani. Con Roberto De Biasio (Arvino), Michele Pertusi (Pagano), Cristina Giannelli (Viclinda), Dimitra Theodossiou (Giselda), Roberto Tagliavini (Pirro), Gregory Bonfatti (Un priore), Valdis Jansons (Acciano), Francesco Meli (Oronte), Daniela Pini (Sofia). Registrazione dal vivo, Parma, Teatro Regio, 15, 21 gennaio 2009. 1 DVD Unitel Classica – C Major 8-14337- 01206-9, 2012.

VERDI, Giuseppe, *La forza del destino*, regia teatrale e televisiva di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Renato Guttuso con la collaborazione di Paolo Bregni, coreografie di Ugo Dell'Ara, luci di Vannio Vanni, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala di Milano, direzione musicale di Giuseppe Patanè, maestro del coro Romano Gandolfi. Con Giovanni Foiani (Marchese di Calatrava), Montserrat Caballé (Donna Leonora di Vargas), Piero Cappuccilli (Don Carlo di Vargas), José Carreras (Don Alvaro), Maria Luisa Nave (Preziosilla), Nicolai Ghiaurov (Padre guardiano), Sesto Bruscantini (Fra' Melitone), Mila Zanolari (Curra), Giuseppe Morresi (Un Alcade), Piero De Palma (Mastro Trabuco), Carlo Meliciani (Un chirurgo), Franco Ricciardi, Regolo Romani Saverio Porzano (Tre soldati), Aronne Ceroni, Alfredo Pistone, Alfonso Marchica, Teodoro Rovetta, Angelo Nosotti (Alcune ordinanze), Maria Grazia Allegri (Popolana). Registrazione dal vivo, Milano, Teatro alla Scala, 18 giugno 1978. 1 DVD Hardy Classic 8-018783- 040467, 2011.

SOMMARIO

A mo' di prologo	3
Una città e i suoi teatri	4
Una vita per il teatro: note per un profilo biografico di Lamberto Puggelli	6
Quattro sipari dal teatro lirico	10
I	
<i>La forza del destino</i> e «il gioco della vita e della guerra»	16
Prima della prima. Problemi, analisi, collaborazioni	16
Abitare la battaglia	22
«Il miglior Verdi del Bicentenario»	29
Post scriptum	34
II	
«Odor di palcoscenico»: <i>Adriana Lecouvreur</i>	46
«Uno spettacolo da fare»: note per una riflessione critica	47
Quattro sipari per un'attrice	49
Travolta dalle rose. Cronaca di un trionfo	55
III	
<i>As Time Goes By</i> : nei salotti di <i>Fedora</i>	74
«Quanti fior! quanti ninnoli deliziosi!...»	78
«Non ami, dunque, i fiori?»	81
Nel salotto Guermantes	86
IV	
«Popoli avversi affratellati insieme»: <i>I Lombardi alla prima crociata</i>	105
Note per un approccio ideologico alla drammaturgia verdiana	106
Lo sguardo di Giselda, un sogno d'Oriente	109
Tra visionarietà e impegno civile	113
Perché non c'è epilogo	131
Teatrografia essenziale	135
Bibliografia	169
Studi sul patrimonio culturale	169
Sulla regia d'opera	172
Sulla ricostruzione di Milano nel Dopoguerra, il Piccolo Teatro e il Teatro alla Scala	177
Videografia	181