

TEATRO ALLA SCALA



LA SCALA

MAGAZINE



STREHLER
100
ANNI



TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

La Scala ringrazia per il sostegno al Teatro:

FONDATORI DI DIRITTO

Stato Italiano - Regione Lombardia - Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI

Città metropolitana di Milano - Camera di Commercio Milano Monza Brianza Lodi

FONDATORI PERMANENTI

Fondazione Cariplo - Pirelli - Eni - Fininvest - Assicurazioni Generali
ENEL - Fondazione Banca del Monte di Lombardia - Mapei
Banca Popolare di Milano - Telefonica - Tod's - Allianz - Esselunga

FONDATORI SOSTENITORI

Intesa Sanpaolo - A2A - BMW - Luxottica
UBI Banca - Cattolica Assicurazioni - Edison - Giorgio Armani

FONDATORI ORDINARI ED EMERITI

Kuehne+Nagel - SEA - Fondazione Milano per la Scala - Assolombarda

SPONSOR PRINCIPALE DELLA STAGIONE ARTISTICA

Intesa Sanpaolo

PARTNER e FORNITORI UFFICIALI

Rolex - BMW - MAC - LG
Bellavista - Ferrarelle - Caffè Borbone - Amedei

PARTNER DEI PROGETTI ARTISTICI e SPECIALI

Allianz - American Express - Azimut - Camera Nazionale della Moda - Credit Suisse
Edison - FILA - Fondazione Banca del Monte di Lombardia
Fondazione Bracco - Gruppo Cimbali - Guna - Italmobiliare - Mapei
Riso Gallo - Rolex - RTI D'Adiutorio / Gianni Benvenuto - Salone del Mobile - SIA

SPONSOR TECNICI e MEDIA PARTNER

Freddy - ENGIE - Incifra - Cloudtel - Collateral Films
Boost Italia - Corriere della Sera / Vivimilano - Classica HD
Class Pubblicità - Meeting Project - Siemens - Palazzo Parigi

ABBONATI CORPORATE e CORPORATE PRIME

Si ringraziano tutti gli Abbonati e il Pubblico milanese, nazionale e internazionale, i Sostenitori della Fondazione Milano per la Scala, gli Amici del Loggione, gli Amici della Scala e chi in questi mesi ha scelto di donare il valore del proprio biglietto a sostegno del Teatro.

Le ricorrenze aiutano a non lasciar scivolare nell'oscurità le figure che hanno costruito la nostra storia e la nostra identità e talvolta suscitano pensieri e dibattiti che trascendono la figura stessa del celebrato. Nel caso di un uomo di teatro come Giorgio Strehler il centenario può essere l'occasione per recuperare coscienza della vastità e complessità del suo lascito artistico, teorico e politico, a Milano ma anche in Italia e in Europa. "Giorgio Strehler e i palcoscenici milanesi" è il titolo della mostra che le due case milanesi di Strehler, il Piccolo Teatro e la Scala, dedicano dal 4 novembre 2021 all'attività di regista di prosa e d'opera del Maestro. La mostra è ripartita in diverse sezioni: la Scala presenta un allestimento "in presenza" dal titolo "Strehler, il gesto, lo spazio" nelle sale del Museo Teatrale e nel Ridotto dei Palchi a cura di Vittoria Crespi Morbio e la mostra virtuale "Strehler e il soffio del vero poetico", accessibile anche al pubblico globale e curata da Franco Pulcini. Il Piccolo allestisce invece "Amo il teatro perché amo la vita", consacrata al racconto del rapporto tra Strehler e Milano e dislocata negli spazi del Teatro Strehler, del Teatro Grassi e del Teatro Studio Melato, oltre che in luoghi significativi della città.

La Scala, che ha inaugurato le sue celebrazioni strehleriane nel giugno 2021 rimettendo in scena lo storico allestimento de *Le nozze di Figaro* di Mozart ripreso da Marina Bianchi con la direzione di Daniel Harding, anticipa la sua mostra con questa edizione speciale del Magazine, in cui cerchiamo di offrire qualche spunto di riflessione sul rapporto tra Strehler e il teatro musicale riconoscendo i punti di contatto tra il suo percorso alla Scala con l'attività a Parigi, Salisburgo, Firenze e naturalmente al Piccolo. Cominciamo con la prospettiva più vasta: il Sovrintendente Dominique Meyer, che di Jack Lang è stato consigliere al Ministero della Cultura francese negli anni '80, si interroga con lui sul ruolo di Strehler nel panorama teatrale e culturale europeo. Abbiamo poi voluto ascoltare gli artisti. Riccardo Chailly, alla vigilia della

nuova produzione scaligera del *Macbeth* di Verdi, ricorda le prove di alcuni storici allestimenti strehleriani negli anni in cui era assistente di Claudio Abbado, mentre Zubin Mehta racconta la nascita a Salisburgo dell'*Entführung aus dem Serail* che avrebbe ripreso alla Scala nel 2017 e il *Fidelio* del Maggio che a vent'anni dalle sensazionali recite fiorentine fu ripensato da Strehler per Parigi e Milano. Mattia Palma intervista lo scenografo Ezio Frigerio sul suo rapporto con Strehler e su alcune grandi produzioni scaligere: *Le nozze di Figaro*, *Simon Boccanegra*, *Don Giovanni* e *Lohengrin*.

Sul tema della necessità e difficoltà di riprendere spettacoli irripetibili, e sulle *Nozze di Figaro* nate a Parigi nel 1973 su impulso di Rolf Liebermann, che causarono un fiero contrasto con Georg Solti e furono riprese alla Scala a partire dal 1981 da Riccardo Muti, dialogano Maurizio Porro e Marina Bianchi. Alberto Bentoglio illustra alcuni cardini della poetica strehleriana, necessari a comprenderne il percorso artistico, e Franco Pulcini anticipa le linee ispiratrici della mostra scaligera.

Un episodio non abbastanza noto della parabola di Strehler alla Scala è raccontato da Giuseppina Manin: a metà degli anni '50 Victor De Sabata commissionò a Fiorenzo Carpi un'opera tratta da *La metamorfosi* di Kafka, su libretto suo. Il compositore si arrestò sull'ultima scena e l'opera, annunciata in ben tre stagioni scaligere, non vide le scene. Infine Eleonora Vasta rievoca l'estrema impresa operistica di Strehler, quel *Così fan tutte* nella nuova sede del Piccolo Teatro che oggi porta il suo nome e con cui si sarebbe compiuto il sogno di una vita, la trilogia mozartiana.

Accanto alle riflessioni e alle testimonianze abbiamo dedicato sei pagine alla cronologia delle regie di Giorgio Strehler per la Scala. 35 spettacoli tra il 1947 e il 1990 con un prologo dubbio (una *Giovanna d'Arco al rogo* al Lirico nel 1946 su cui esistono testimonianze imprecise) e un epilogo (*Arlecchino servitore di due padroni* del Piccolo al Piermarini nel 2000). Nel mezzo, un

panorama di autori e di stili che restituisce intera la ricchezza multiforme del lascito strehleriano. L'inizio, nel 1947, è già un apice: *La traviata* al Piermarini diretta da Tullio Serafin. Negli anni seguenti, tra Scala grande e piccola, una ricerca continua sul repertorio, il Settecento di Cimarosa e Piccinni e molto contemporaneo da Prokof'ev a Petrassi, Weil e Dessau, Stravinskij e Rota, spesso insieme a Nino Sanzogno, direttore veneziano cresciuto a Biennali con cui finirà per fare nove spettacoli. E poi la maturità, lo Strehler che abbiamo conosciuto e amato nella Scala di Paolo Grassi, Carlo Maria Badini e Carlo Fontana, dai piccoli Brecht con Milva e Tino Carraro ai grandi spettacoli leggendari con Claudio Abbado, Riccardo Muti, Lorin Maazel.

Il rapporto di Strehler con la regia d'opera si fa sempre più tormentato negli ultimi anni della sua vita, ma i termini del dissidio erano chiari fin dalla *Traviata* del '47. Semplificando all'eccesso, da un lato le esigenze della "regia critica", lunghi periodi di prove perlopiù in sala e cantanti capaci e disposti a farsi "animali teatrali", dall'altro le esigenze di produzione e di bilancio dei teatri. Avvicinare pratiche e linguaggi dell'opera a quelli della prosa: solo con pochi interlocutori Strehler riesce a trovare un equilibrio. Nel 1989 lascia le prove di *Fidelio* in un teatro parigino in polemica con la sostituzione della protagonista e rilascia dichiarazioni definitive: mai più un'opera. Sono anni di riprese delle produzioni esistenti, eppure i suoi pensieri tornano con insistenza a nuovi progetti: ora un'*Aida* con Muti su un palcoscenico coperto di sabbia, ora un nuovo *Don Giovanni* negli spazi ridotti del teatro di Praga, dove vive la memoria di Mozart. E infine la prospettiva di un "teatro lirico di produzione d'arte", concentrato, appassionato, reattivo, da far crescere nella nuova casa del Piccolo: cominciando da quel *Così fan tutte* che non giunge a vedere in palcoscenico.

Paolo Besana

Per un teatro europeo

Il Sovrintendente del Teatro alla Scala Dominique Meyer
e l'ex Ministro della Cultura francese Jack Lang
dialogano sull'eredità artistica e culturale di Giorgio Strehler



Jack Lang, carismatico ministro della Cultura di François Mitterrand, è assai conosciuto a Milano anche per aver diretto il Piccolo Teatro nei due burrascosi anni precedenti la scomparsa di Strehler, a cui era legato da una grande amicizia. Dominique Meyer, Sovrintendente del Teatro alla Scala, è stato al suo fianco come consigliere al Ministero della Cultura dal 1984 al 1986.

Meyer Quando ha conosciuto Giorgio Strehler?

Lang Lo conoscevo già prima di conoscerlo, come amante del teatro europeo, quando creai il Festival del teatro d'avanguardia a Nancy negli anni Sessanta. La nostra generazione considerava il Piccolo un teatro chiave in Europa: per noi era un faro, insieme al Berliner Ensemble. A dire il vero ho conosciuto prima il complice di Strehler, Paolo Grassi, a cui avevo domandato di fare il presidente di giuria a Nancy, nel 1967. Paolo era il grande pratico e teorico del teatro popolare, un personaggio

con un ascendente intellettuale e politico fortissimo, con cui fummo tutti entusiasti di lavorare. Ricordo che quando, dopo il 1968, il Festival incontrò delle difficoltà Paolo fu straordinario, prodigandosi in dichiarazioni su quanto fosse necessario preservare una manifestazione così preziosa.

Meyer Purtroppo Grassi non l'ho conosciuto, ma da più di un anno ho sempre la sua scrivania davanti a me. Ma torniamo a Strehler.

Lang Non ricordo l'anno in cui lo incontrai. Fu senza dubbio nei miei primi anni in politica, quando Mitterrand, di cui ero diventato consigliere culturale, mi chiese di animare la sua campagna elettorale. In quel periodo conobbi Giorgio in un bistrot non lontano dall'Opéra Garnier: fu un colpo di fulmine immediato. Parlammo di teatro, ma fui conquistato soprattutto dal suo lato politico, che non potevo nemmeno immaginare: parlammo a lungo del partito socialista italiano e di quello francese. Alla fine fu la politica ad avvicinarci, una passione comune per l'Europa e per la sinistra. Qualche mese dopo ricevetti da Mitterrand l'incarico di gestire la campagna per le elezioni europee e immaginai un piano di grandi manifestazioni in tutta la Francia. La prima tappa fu all'Opéra de Lille, dove invitai le grandi star del socialismo europeo dell'epoca, come Willy Brandt e Melina Merkouri. Ebbi l'idea di invitare Strehler in rappresentanza del socialismo italiano, nonostante non fosse un dirigente. Come sempre si preparò scrupolosamente: suscitò grande impressione su tutti quando si mise a parlare sul palco.

Meyer Ricordo bene anch'io quanta attenzione Giorgio mettesse nel preparare i discorsi. Un giorno ero arrivato molto presto al Ministero, e lo vidi davanti all'ufficio che gesticolava da solo, con intorno solo gli addetti alle pulizie. Mi guardò e mi chiese: "Che cosa ci fai qui?". Gli risposi che mi stavo doman-

dando lo stesso. E lui mi disse: "Devo incontrare il ministro, non vedi che sto ripetendo il discorso?".

Lang Dimostrava in ogni momento di essere un grande uomo di teatro.

Meyer Fece mai degli spettacoli a Nancy?

Lang No, perché a Nancy invitavamo solo registi ancora sconosciuti, alcuni dei quali sono poi diventati delle star. Vedemmo i primi

**Vederlo provare
era un'esperienza
straordinaria.
Ricordo che un giorno
convinsi Mitterrand
ad andare all'Odéon
per assistere alle prove
di una commedia:
rimase senza parole**

spettacoli di Bob Wilson, di Patrice Chéreau, di Pina Bausch: era un luogo incredibile di scoperta di nuovi talenti. Ma Giorgio a quei tempi era già al culmine della carriera.

Meyer Negli anni Settanta Strehler era molto conosciuto e amato anche a Parigi, grazie alle famose *Nozze di Figaro* che inaugurarono il periodo di Rolf Liebermann.

Lang Certo, nel Teatrino di Corte di Versailles nel 1973, poi riprese all'Opéra Garnier.

Meyer Ho visto quello spettacolo 57 volte. Poche settimane fa l'ho rimesso in scena qui alla Scala: lo considero ancora uno spettacolo magnifico.

Lang È un miracolo di vitalità e finezza, con una regia tutta giocata sugli spazi. Si potrebbe pensare che sia destinato solo a teatri tradizionali all'italiana, magari piccoli come quello di Versailles. Invece ha funzionato benissimo anche sul palco dell'Opéra Bastille.

Meyer Come iniziò la storia del Théâtre de l'Europe, che Strehler venne a dirigere negli anni Ottanta?

Lang Credo che l'idea sia partita da lui, che voleva a tutti i costi cominciare questa avventura: mi propose il progetto di cui avrebbe assunto la direzione, senza lasciare quella del Piccolo. L'obiettivo era sollecitare il mondo del teatro facendo dialogare registi provenienti da Paesi diversi, magari anche oppressi, come quelli dell'Unione Sovietica. Volevamo internazionalizzare le istituzioni culturali. Già prima di Giorgio, il primo italiano che nominai dopo essere diventato Ministro della Cultura fu Massimo Bogianckino, che chiamai a dirigere l'Opéra Garnier nel 1983. Sia io che Mitterrand avevamo un'adorazione per la storia e la

cultura italiana: io sono stato un ministro molto italiano, e Mitterand il più italiano dei nostri presidenti.

Meyer In quegli anni Strehler realizzò a Parigi degli spettacoli incredibili, come *La trilogia della villeggiatura* con la Comédie-Française e *L'illusion comique* con il Théâtre de l'Europe.

Lang Vederlo provare era un'esperienza straordinaria. Ricordo che un giorno convinsi Mitterand ad andare all'Odéon per assistere alle prove di una commedia, credo fosse Goldoni. Rimase senza parole per la capacità di Giorgio di dirigere gli attori: era uno spettacolo divertentissimo. Strehler conosceva perfettamente il testo, recitava tutte le parti, si muoveva continuamente dalla sala al palcoscenico e a volte usava parole durissime contro gli attori.

Meyer Non misurava molto il suo vocabolario, questo è certo.

Lang Ma era anche un uomo di immensa simpatia. Era molto abile a fare le imitazioni: una volta con mia moglie lo incontrai per caso a Quiberon, dove si trovava per questioni di salute. Passammo insieme una serata esilarante: ci fece ridere moltissimo. Ho conosciuto tanti grandi registi, ma la sua personalità era davvero unica.

Meyer Forse l'unico regista che ho incontrato paragonabile a lui è

stato Otto Schenk a Vienna. Nonostante ci fossero diverse sue produzioni in repertorio, nessuno lo aveva più chiamato per riprenderle. Fui io a chiedergli di tornare e siamo diventati amici. Pensare che a oltre ottant'anni recita ancora. Secondo lei cosa resta di tutto questo oggi?

Lang Non saprei. Forse solo la conoscenza che abbiamo. Bisogna parlare di queste esperienze alle nuove generazioni finché è ancora presente nella memoria dei più anziani, degli studiosi e degli appassionati.

Meyer Come andò il periodo in cui prese in mano lei la situazione al Piccolo?

Lang A un certo punto Strehler si trovò in contrasto con l'amministrazione di Milano. Quando capì che si stava rimettendo in causa la costruzione del nuovo teatro si dimise. Era il 1997. Io in quel periodo ero Presidente della Commissione degli affari esteri. Ricevetti una delegazione del Piccolo: c'erano Rosanna Purchia e Giovanni Soresi. Subito prima di riceverli squillò il telefono: era Walter Veltroni, allora Vicepresidente del Consiglio e Ministro della Cultura del governo Prodi. Mi disse: "Jack, ti chiedo di dire sì a quello che ti proporranno". "Ma sì a cosa?" domandai. "Lo vedrai. Ma per l'amicizia che hai con me, con Giorgio e con l'Italia rispondi

sì". A quel punto li feci passare, mi raccontarono tutta la storia e mi dissero che c'era bisogno di un direttore ad interim che mediasse. Accettai e andai subito a Milano per entrare in dialogo con la municipalità, in pratica una missione da "caschi blu culturali". Ovviamente rifiutai qualsiasi remunerazione, per evitare polemiche con il Comune con cui i rapporti erano già abbastanza tesi. Alla fine Giorgio ritornò, ma sfortunatamente per poco: non fece nemmeno in tempo a vedere in scena il *Così fan tutte*.

Meyer All'epoca mi trovavo a Lossanna, e ricordo che mi chiamò per chiedermi se volessi coprodurre lo spettacolo, ma purtroppo avevo già programmato un *Così fan tutte* e fui costretto a rifiutare.

Lang Non so se le è capitato di vederlo, ma l'allegria e la freschezza di quello spettacolo erano insuperabili. Purtroppo però Giorgio non ce l'aveva fatta. Sono convinto che sia morto anche a causa delle ferite e umiliazioni ricevute dal suo stesso Paese. Quella che ho avuto con lui rimane senza dubbio la più grande avventura teatrale, artistica e culturale della mia vita. Giorgio era un principe: un principe del teatro e della vita. Lo era per il suo modo di camminare, di muoversi, di parlare, con quella sua voce così profonda. Come un Goldoni risorto nel ventesimo secolo.

A cura della redazione

Strehler in prova: lo scavo della parola

Riccardo Chailly, assistente
di Claudio Abbado all'epoca di
Simon Boccanegra e *Macbeth*, ricorda
le prove di quei mitici spettacoli

I miei primi ricordi di Strehler risalgono a quando avevo più o meno dieci anni. Mio padre mi aveva portato a vedere *L'histoire du soldat* alla Piccola Scala, con Giancarlo Cobelli, il soldato, e Luciana Savignano, la ballerina. Strehler faceva il narratore in uno spettacolo molto semplice, ma estremamente efficace. Ho ancora impressa nella memoria quella sua voce un po' rauca, ritmicamente ben scandita e di una forza dirompente. Un uomo inimitabile, una personalità istrionica difficile da dimenticare. Molti di noi hanno presenziato alle sue spettacolari furie, che erano puro teatro, dal quale scaturiva grande teatro.

Mi ricordo poi, alla fine degli anni Settanta, *Il ratto dal serraglio* diretto dal finlandese Leif Segerstam. Strehler era scatenato nelle osservazioni registiche per i cantanti: è un titolo che pretende una verve, un'immediatezza espressiva che lui comunicava d'istinto con l'esempio in palcoscenico. Aveva anche l'abitudine di dirigere l'orchestra, mettendosi dietro alle spalle del direttore. So che ogni tanto ha ammesso lui stesso questa sua mania, che molti direttori, per esempio Abbado, tolleravano, anche se poteva creare qualche confusione. La sua notevole preparazione sullo specifico musicale si univa a un entusiasmo incontenibile per le opere che stava allestendo. Sapeva i libretti a memoria, parola per parola.



Prove di *Macbeth*, Teatro alla Scala, 1975

Andando ad anni precedenti, nel 1971 ho assistito a tante ore di prova del *Simon Boccanegra*. Ricordo la “scena del Consiglio”, con Piero Cappuccilli al centro, e di come Strehler lavorasse sulla resa drammatico-emotiva di ogni personaggio. Molto toccante anche l’ultima scena, quando il protagonista evoca “Il mare...”. Strehler esemplificava la dizione, spiegando il significato espressivo di ogni parola, il colore, l’eventuale morbidezza della recitazione, l’emozione che doveva scaturire da ogni singola sillaba.

Non andrebbe dimenticato un suo spettacolo del 1974, purtroppo mai più ripreso, ma molto importante: *L’amore delle tre melarance* rappresentato con una fantasia registica esilarante. L’elettricità della partitura di Prokof’ev corrispondeva perfettamente alla movimentatissima elettricità scenica.

Nel *Macbeth* del 1975 mi tornano in mente le prove ossessive e infinite della scena del sonnambulismo, con Shirley Verrett che cantava Lady Macbeth. In un tempo che pareva senza fine, da ogni attimo emergeva la sua istintiva e spontanea creatività. Proprio durante il lavoro con la protagonista, anche tenendo conto della partecipazione emotiva di Shirley (che lui si studiava durante le prove), modificava l’idea registica di partenza, aggiungendo particolari ai quali all’inizio non aveva pensato. Sugeriva continui nuovi co-

lori nella recitazione di quella scena straordinaria e vocalmente particolare, per come l’ha concepita Verdi. La forza espressiva della parola doveva essere ricca di strazio, follia e turbamento. Strehler sapeva, come sanno i musicisti, che nell’interpretazione lirica ogni passo può assumere un significato differente, a seconda dell’accentuazione, del colore, della dinamica, della rapidità

**Il tempo
lo determinava
naturalmente Claudio,
ma l’effetto partiva
da quello scavo sulla
parola pronunciata,
dalla recitazione
ideata durante le prove
di regia di Strehler**

o della lentezza con cui una frase viene detta. A volte richiedeva di bisbigliare con un filo di voce. Il tempo lo determinava naturalmente Claudio, ma l’effetto partiva da quello scavo sulla parola pronunciata, dalla recitazione ideata durante le prove di regia. A volte faceva ostentare anche un’espressione banale o prevedibile, con notevole effetto. Andava in palcoscenico a un me-

tro dall’interprete e continuava ad aggiungere idee sulla recitazione, battuta per battuta, sia con Cappuccilli sia con Verrett.

Ricordo tutto come fosse ieri, soprattutto la morte di Macbeth, “Mal per me che m’affidai”, che inseriremo alla Prima del 7 dicembre di quest’anno, anche se appartiene alla prima versione. Quando, per la regia di Piero Faggioni, ho diretto *Macbeth* con protagonista Cappuccilli a Salisburgo nel 1984, lui mi ha parlato molto del personaggio, di come l’aveva scandagliato con Strehler, affiancato da Abbado, il loro lavoro sulle “tinte”, per usare un termine caro a Verdi. È una pagina straordinaria, soprattutto se eseguita con intimo effetto tragico, specie nelle ultime parole, prima della fine. Anche in questo *Macbeth* degli anni Ottanta, Cappuccilli aveva portato con sé l’eredità dell’approfondimento interpretativo creato col lavoro di Strehler. Quando ho poi inciso *Macbeth* per la Decca, ho avuto la fortuna di ritrovare ancora Shirley Verrett, che riprendeva anche lei tanti particolari interpretativi collegati all’altro spettacolo di anni prima: quello di Strehler. Ricordo anche di altri importanti allestimenti, come *Lohengrin* o *Falstaff*, ma non li ho più potuti seguire, perché ormai impegnato in Olanda.

Riccardo Chailly

Le tenebre e la luce

Zubin Mehta racconta la nascita del *Ratto dal serraglio* a Salisburgo e di *Fidelio* a Firenze

Nel giugno 2017 il Teatro alla Scala ricorda il ventennale della scomparsa di Giorgio Strehler e il decennale di quella di Luciano Damiani rimontando il loro allestimento di *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart ripreso da Mattia Testi. In platea tanti strehleriani, da Andrea Jonasson a Ferruccio Soleri, sul podio Zubin Mehta, che aveva fatto nascere lo spettacolo a Salisburgo e poi a Firenze prima che arrivasse anche alla Scala dal 1972. La prima, il 28 luglio 1965 a Salisburgo, schierava in palcoscenico Anneliese Rothernberger, Fritz Wunderlich e Reri Grist, e il grande direttore, al telefono da Los Angeles, la ricorda nei dettagli. “Fu un enorme successo e venne rifatto per sette volte, quasi ogni anno. Credo che nella storia del Festival non abbiano mai ripreso una regia con questa regolarità”.

Maestro, lei aveva 33 anni ma dirigeva i Wiener a Salisburgo da quando ne aveva 30, Strehler ne aveva 48 ed era un maestro riconosciuto, ma entrambi eravate alla vostra prima opera al Festival. Vi eravate già conosciuti?

No, l’ho incontrato a Salisburgo. Io non parlavo italiano come adesso e Strehler mi ha spiegato la sua visione parlando velocissimo, sulle prime non ho capito molto. Poi ho visto nascere la sua concezione durante le prove. Strehler non era uno di quei registi che si accostano ai cantanti sul palcoscenico e sussur-

rano loro le indicazioni all’orecchio. Lui stava in platea e gridava, in modo che tutti sapessero cosa voleva. Lo trovai un sistema eccellente. Da allora lo chiedo sempre ai registi: fate sentire anche a me, voglio capire tutto.

Strehler era figlio di una violinista. Quanto contava nella regia la sua preparazione musicale?

Strehler conosceva bene la musica. Anzi, quando abbiamo fatto *Fidelio* insieme a Firenze veniva alle mie spalle e quasi voleva dirigere.

Strehler conosceva bene la musica. Anzi, quando abbiamo fatto *Fidelio* insieme a Firenze veniva alle mie spalle e quasi voleva dirigere

Le è mai capitato di cambiare qualcosa nella sua lettura musicale in base alle indicazioni registiche di Strehler?

No.

Un punto nodale delle regie di Strehler era il lavoro con i cantanti.

Urlava sempre, dalla mattina alla sera.

Tra l’altro non so quanto lo capissero perché lui, da triestino, parlava qualche parola di tedesco ma non più di questo. Però li teneva costantemente sotto pressione. Durante le prove di *Fidelio* a Firenze Sena Jurinac, che interpretava Leonore, mi disse: “Ho capito che non sono un ragazzo ma una ragazza, non c’è bisogno che il signor Strehler me lo ripeta ottanta volte!”. Alle prove, sia a Salisburgo sia a Firenze, c’era sempre Valentina Cortese con cui siamo diventati grandi amici. Lei è stata un forte sostegno spirituale per Strehler. Lui poteva essere una persona molto difficile qualche volta e Valentina era d’aiuto.

***Die Entführung* a Salisburgo è un punto di svolta nel ruolo della luce nelle regie di Strehler, un preludio agli spettacoli storici realizzati con Damiani al Piccolo negli anni ‘70.**

Strehler aveva avuto questa idea semplice e straordinaria: nei recitativi, che erano la realtà, i cantanti erano illuminati, mentre nelle arie, che erano l’astrazione, diventavano delle silhouettes settecentesche. Un meccanismo perfetto, incantevole.

Nel 1969 è la volta di *Fidelio* a Firenze. Lei aveva già diretto *La traviata* e *Tosca* al Maggio, ma quell’anno era diverso.

Nel 1969 sono stato Direttore artistico

Prove de *Die Entführung aus dem Serail*,
Teatro alla Scala, 1972







del Maggio per un anno, mentre Sovrintendente era Remigio Paone che era amico anche di Strehler e avrebbe voluto averci insieme in tre titoli: *Fidelio*, *Aida* e la ripresa dell'*Entführung* al Teatro della Pergola. Strehler rifiutò di fare tre opere, voleva concentrarsi su *Fidelio* e riprendere il *Ratto*. Anche di quello comunque seguì personalmente tutte le prove. Paone allora chiamò a fare *Aida* Carlo Maestrini, un regista fiorentino che aveva già lavorato per il Maggio. Quando Strehler lo seppe si arrabbiò moltissimo anche con me. Non potevo saperlo, ma a dividerli c'era anche la politica. *Aida* comunque fu una produzione sfortunata: la sera della prima Carlo Bergonzi perse la voce mezz'ora prima di andare in scena.

Parliamo della messa in scena di *Fidelio*. Tra l'altro lei ha lavorato con due grandi scenografi "strehleriani": Luciano Damiani a Salisburgo e Ezio Frigerio a Firenze.

Io non ho mai visto né prima né dopo un *Fidelio* come quello realizzato da Strehler e Frigerio. Una cosa incredibile e un vero peccato che poi sia stato distrutto. Però scoprii solo all'antepiano che Strehler voleva che nell'ultima scena il coro sventolasse bandiere rosse. Io ero un giovane direttore e non avevo molto peso, ma non mi interessava schierarmi nella politica italiana e lo dissi a Paone, che lo convinse:

la sera della prima le bandiere avevano delle strisce gialle e verdi. Strehler non mi parlò per due o tre giorni poi gli passò.

Le cronache parlano di un Settecento da commedia goldoniana travolto da un potere brutale tradotto in quadri ispirati alle incisioni di Goya. E di una progressione del ritmo della recitazione in millimetrico accordo con il cangiarsi della tinta della scena, fino al crollo finale, liberatorio, della parete di fondo che lasciava entrare di nuovo la luce. Sì, cominciammo come una piccola opera classica di Haydn, con Marzelline che stira e Jaquino che la corteggia, poi alle loro spalle avanzava un muro gigantesco, nero, minaccioso, che si spalancava a mostrare la prigione di Florestan. Era terrificante. A dicembre rifarò *Fidelio* a Firenze con Matthias Hartmann per l'inaugurazione del nuovo Auditorium e questa volta il riferimento sarà alle incisioni di Piranesi.

Maestro, non trova curioso che in anni di lavoro e di amicizia con il maggior regista italiano del suo tempo abbiate fatto insieme solo *Singspiele* in tedesco?

Sì, non è stato comunque intenzionale. Ma dopo Salisburgo lui ha migliorato il suo tedesco e durante le prove di *Fidelio* era in grado persino di fare giochi di parole. E ha trattato i dialoghi parlati da

grande regista di prosa dando loro grande risalto: in particolare il confronto tra Pizarro e Rocco assumeva un rilievo impressionante.

Ci sono stati altri progetti insieme?

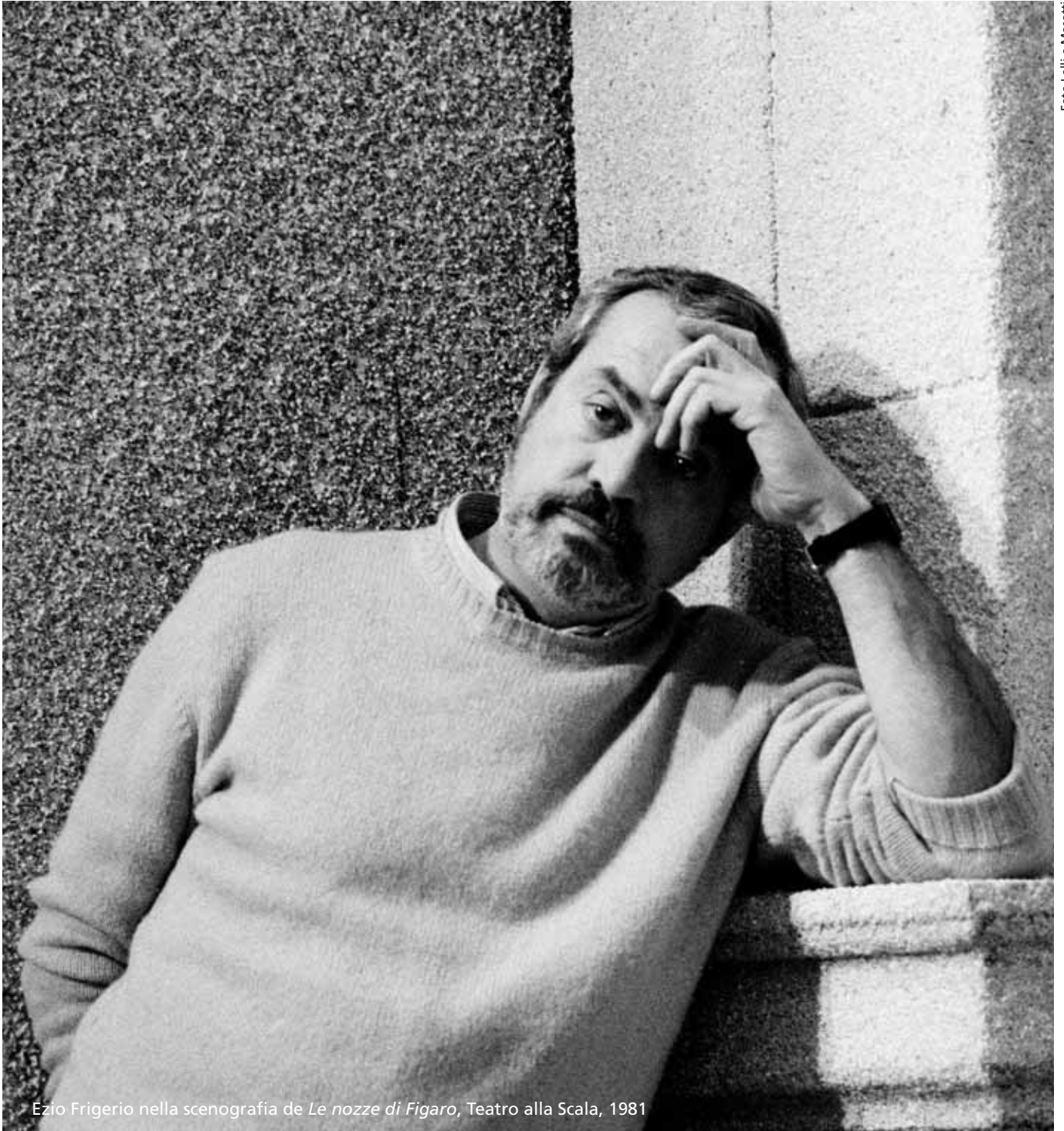
Con Strehler siamo rimasti sempre amici, e ho parlato molto spesso con Frigerio. Quando Claudio mi ha chiamato a fare *Il trovatore* per l'anno del bicentenario della Scala avevo sperato di poter fare una nuova produzione con lui ma purtroppo non è stato possibile (fu ripreso lo spettacolo di Luchino Visconti e Nicola Benois del 1964, ndr).

Giorgio Strehler tornò a *Fidelio* vent'anni dopo per lo Châtelet, in una nuova versione realizzata con Ezio Frigerio e Franca Squarciapino che si discostava da quella fiorentina soprattutto per il disegno del carcere, trasformato in un anfratto roccioso. Un'indisposizione della protagonista, che aveva provato per settimane, fu occasione di un'aspra polemica con il teatro, ma soprattutto di una profonda crisi artistica per il regista, che ormai dubitava della possibilità stessa di realizzare spettacoli d'opera senza inaccettabili compromessi. Fu quest'ultima versione, con la protagonista originale Jeannine Altmeyer, ad approdare alla Scala nel 1990, ultima nuova produzione del Maestro.

Paolo Besana

Verità e menzogna di un'immagine

Il grande scenografo Ezio Frigerio
racconta quarant'anni di lavoro
con Strehler alla Scala

Ezio Frigerio nella scenografia de *Le nozze di Figaro*, Teatro alla Scala, 1981

La missione teatrale di Ezio Frigerio, inventore di scene magiche e poetiche, nato a Erba nel 1930, inizia quando incontra Giorgio Strehler. È il 1955. Prima *La casa di Bernarda Alba* al Piccolo, pochi mesi dopo il famoso *Matrimonio segreto* nella nuovissima Piccola Scala. Solo per i costumi, le scene le firma Luciano Damiani. Poi le cose cambiano, e alla fine Frigerio arriverà ad allestire per Strehler poco meno di quaranta spettacoli – tra prosa e opera, novità e riedizioni –, alcuni dei quali hanno cambiato per sempre il mondo del teatro.

Come vi siete incontrati con Strehler?

A presentarci fu la sua prima moglie, Rosita Lupi: donna di grande intelligenza e dal carattere forte, direi troppo forte per essere moglie di Strehler. Infatti il matrimonio durò poco, ma rimasero sempre uniti. La conobbi nel 1954 per *La dodicesima notte* con regia di Renato Castellani, protagonisti Memo Benassi e Laura Adani. Lei faceva la coreografia, io ero assistente di Mario Chiari, scenografo allora molto noto, soprattutto nel cinema. Un giorno

mi disse: “Perché non vai da Giorgio?”. Così ci fu il nostro primo incontro, che fu piuttosto buffo.

Perché buffo?

Eravamo entrambi un po’ imbarazzati. Recitavamo una parte: io quella del giovane scenografo, anche se fino a quel momento non avevo mai pensato di fare teatro, Strehler quella del grande Maestro, pur non essendo ancora il regista che sarebbe diventato. Eravamo solo due ragazzi. Mi chiese di disegnare dei costumi per uno spettacolo

ipotetico: *Yerma* di García Lorca, ma in realtà puntava alla *Casa di Bernarda Alba*, che poi fu il nostro primo lavoro insieme.

Lei allora era più vicino al mondo dell'arte.

Pensavo di fare il pittore. Mi interessava l'astrattismo, quel Novecento italiano un po' metafisiceggiante. Ho avuto anche qualche soddisfazione, persino la medaglia d'argento alla Triennale di Milano. Ma non era il mio mestiere. Non riuscivo ad accettare la parte fisica del lavoro: trovavo umiliante passare ore e ore in piedi davanti a un cavalletto.

Strehler ha avuto un intenso rapporto soprattutto con tre scenografi: Gianni Ratto, Luciano Damiani e lei.

Ma ce ne sono stati molti altri: per anni ha vagato in cerca di un'immagine che nessuno riusciva a dargli. Anche se con Gianni Ratto aveva incontrato un vero scenografo, forse un po' datato, legato a un'epoca sempre incerta tra il realismo e il non realismo. Le dirò una cosa: il mito vuole che Strehler avesse sempre le idee chiare, ma non è così. Il suo mondo non era fatto di immagini, ma di emozioni visive. Poteva dire: "Ti ricordi quel giorno che eravamo al mare, con i gabbiani che volavano basso e facevano quegli stridii... Potresti darmi un'immagine che lo ricordi?". Poi con Damiani Strehler definì i caratteri del teatro brechtiano: un mondo estremamente stilizzato ma espressivo, da cui

fu a lungo affascinato. Finirono per litigare, anche per l'invadenza di Damiani che pretendeva di essere l'autore dello spettacolo. Ma secondo me la ragione profonda è che Strehler voleva mettere le mani su qualcosa di più solido.

Si riferisce al realismo delle sue scene?

Sì, anche se in tutta la mia carriera ho costruito immagini che avevano una oggettività solo apparente. La mia scenografia si basa su una scuola d'arte

Non mi è mai
interessato essere
un ricostruttore
della realtà:
la realtà è solo
un mezzo
per arrivare alla
fantasia

astratta: sono stato allievo di Mario Radice e tutto quello che ho fatto si è basato su sezioni auree e calcoli mascherati dal realismo. Credo di avere avuto successo perché la gente, anche se non lo riconosceva, sentiva che sotto quelle immagini c'era qualcosa di diverso.

Ad esempio nelle *Nozze di Figaro*?

Lì era tutto falso. Ero partito dai disegni dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert: strane prospettive calcolate con me-

todi settecenteschi, quindi sbagliati ai nostri occhi abituati alla fotografia. Come si realizza una camera da letto con un palcoscenico lungo diciotto metri? Nella realtà dovrebbe essere una stanza di cinque metri per cinque. La soluzione fu aumentare la dimensione di tutti i mobili. Invece nel salone del terzo atto feci disporre le sedie in prospettiva: la prima era alta un metro e venti, l'ultima venti centimetri. Erano tutti trucchi che aumentavano il coinvolgimento del pubblico, che non si accorgeva che i coristi in fondo toccavano quasi il soffitto con la testa. Lo spettacolo dava come un senso di smarrimento, perché quando il sipario si apriva non c'era mai quello che il pubblico si aspettava, anche se magari in scena non c'era niente, come nel primo atto. Una volta i grandi scenografi erano abituati a ricevere l'applauso per la scena. A me non è mai successo, perché le mie immagini si apprezzavano davvero solo alla fine.

Un altro spettacolo leggendario fu *Simon Boccanegra* diretto da Claudio Abbado, 1971.

Quella volta partii da un quadro di Turner: una piccola barca in mezzo al mare in tempesta. Tolsi la tempesta e tenni solo la barca, aggiungendo la luce del sole. Ma il mare era presente da subito, perché le scene erano fatte come di scoglio, con un materiale in cui si mescolavano licheni e fogliettime, che il pubblico chiaramente non vedeva. Eppure tutti sentivano la presenza di questi elementi che venivano dal fondo del mare. Non mi è mai in-

Falstaff, Teatro alla Scala, 1981



Foto Lelli e Masotti

Thomas Allen e Claudio Desderi
nel *Don Giovanni*, Teatro alla Scala, 1987



teressato essere un ricostruttore della realtà: la realtà è solo un mezzo per arrivare alla fantasia.

In che senso?

Pensi a quanti bei tramonti si vedono in una vita. Ma se devo fare un tramonto a teatro, deve essere completamente diverso da tutti gli altri: deve essere un tramonto che nessuno ha mai visto. Non è come per gli scenografi di cinema, che partono dall'idea che tutto possa essere fotografato. Ricordo quando lavoravo con Vittorio De Sica: grande regista, che però di scenografia capiva poco o niente, perché il suo ideale era la realtà. Lo scenografo di teatro invece vuole andare più in là delle immagini, che devono essere rilette, riviste, re-immaginate. Strehler lo chiamava realismo poetico, ma secondo me è più giusto chiamarlo realismo astratto.

Invece il *Falstaff* "lombardo" del 1980?

Le dirò un segreto: l'idea non fu mia. Me la diede anni prima un signore in treno, uno che si occupava un po' di teatro. Così, quando si cominciò a parlare di mettere in scena *Falstaff* alla Scala, mi misi a sfogliare un libro di immagini della pianura padana. A un certo punto vidi quest'uomo grosso con un cappellone di paglia. Portai l'immagine a Strehler che disse subito: "È Falstaff". Verdi aveva sfruttato per quell'opera nuove tecniche musicali, ma rimaneva sempre Verdi. E quella natura padana dello spettacolo vivificò il testo.

Negli anni Ottanta ci furono due spettacoli "in nero": *Lohengrin* e *Don Giovanni*.

In realtà *Lohengrin* l'avevo già fatto a Bruxelles in tempi precedenti, e quella soluzione visiva continuava a convincermi. La proposi a Strehler e lui accettò di utilizzarla. *Don Giovanni* invece fu uno spettacolo sbagliato. Non dico brutto, ma sbagliato, perché io e Strehler ci convincemmo che l'opera fosse più drammatica di quanto non sia veramente. In fin dei conti *Don Giovanni* è un'opera buffa: persino nel finale terribile c'è il controcanto di Leporello. In Verdi sarebbe impensabile. È forse il capolavoro di Mozart, ma è un capolavoro difettoso – lo dico da scenografo –, perché si passa dall'inferno al paradiso, da momenti di infamia atroce alla musicchetta scherzosa. Invece *Le nozze di Figaro* sono un congegno perfetto, molto più omogeneo.

Parliamo di luci.

Prima di conoscere Strehler pensavo che per fare una scenografia bastasse un'immagine. È stato lui a farmi capire l'importanza dell'illuminazione, su cui aveva sempre il controllo assoluto: in quelle notti passate a fare le luci, le scene diventavano sue. Come quando si impossessava della recitazione degli attori e dei cantanti dicendo loro quali gesti dovevano fare. Alla fine diventavamo tutti coautori, e questa penetrazione dei ruoli era molto affascinante. Oggi invece si pensa che il regista debba essere un taumaturgo.

In effetti si dice che anche Strehler fosse così.

Era convinto di essere così. Ma dentro di sé sapeva che non era vero. Tant'è che quando c'era bisogno di un attore prendeva Buazzelli, non il primo che passava per strada.

L'ultimo spettacolo che avete fatto è stato *Così fan tutte* al Piccolo.

Morì poco prima del debutto, ma praticamente era già morto durante le prove perché aveva capito che il suo mondo era finito. Ricordo che andai a trovarlo a Quiberon, dove si purgava dei suoi peccati. Per quello spettacolo voleva una scena alla Damiani: si era convinto che se fosse tornato a quel mondo semi-astratto avrebbe ritrovato la vitalità di un tempo.

Glielo chiese esplicitamente?

Assolutamente no. Fu una mia intuizione. In questo mondo se non si hanno intuizioni non si va avanti, perché la gente parla poco. Al massimo ci si guarda negli occhi. E io nei suoi vidi l'illusione di ritrovare gli anni passati. Basta pensare a tutti gli spettacoli che provò a rimettere in scena in quel periodo, come *Fidelio* o *L'opera da tre soldi* a Parigi: andarono tutti così così. Rifare il passato è impossibile. Il teatro non guarda mai indietro: non è eterno come un quadro, una poesia o una scultura. Dura solo un momento. Un momento bellissimo, ma effimero.

Mattia Palma

Anatomia di un capolavoro

Marina Bianchi, in dialogo
con Maurizio Porro, racconta il suo lavoro
di ripresa delle *Nozze di Figaro*

Prove de *Le nozze di Figaro*
con Sona Ghazarian, Teatro alla Scala, 1981



Foto Lelli e Masotti

Esiste l'eternità dell'attimo fuggente del teatro? Come si calcola il tempo storico di una regia? Gli anni che passano? La psicosomatologia del teatro che muta o il gusto del pubblico che si adegua ai tempi? O magari il flusso di un'ispirazione d'artista che può allontanarsi o rimanere fortemente ancorata ai suoi principi? Se fosse per Giorgio Strehler io credo che, dato il perfezionismo maniacale che lo se-

guiva ovunque, nell'opera e in prosa, se non ci fosse stato Paolo Grassi, ancora non sarebbe mai andato in scena un suo spettacolo, neanche e soprattutto *Arlecchino*, perché c'era sempre qualcosa che non era ancora perfetto e la regia è il mestiere certamente più disperatamente ancorato al divenire e quindi un flusso di coscienza senza fine. Il lavoro su Goldoni è un esempio calzante e una testimonianza vi-

vente: *Arlecchino*, che per una sera fu anche alla Scala, cambia ancora ma non ha mai smesso di parlarci. Paradossamente, certo, ma neanche tanto, prova ne sia che i grandi capolavori sono riflessioni su come farli nascere: la *Recherche* inizia quando Proust mette l'ultima parola (il Tempo) alle sue memorie e inizia il romanzo, esattamente come Fellini ci mostra in *8½* come un regista senza ispirazione prepari il suo

capolavoro senza saperlo (ufficialmente). Ora il preambolo è per parlare di Strehler, a cent'anni dalla nascita, e della ripresa di alcuni suoi spettacoli d'opera, ultimo in ordine di tempo *Le nozze di Figaro* che fu un suo cult e che ora è stato rivisto nel suo splendore alla Scala. Il Settecento è stato il secolo in cui Strehler si è trovato meglio, a volte incontrando anche lo storico antagonista Luchino Visconti che non a caso nel 1946 mette in scena con Vittorio De Sica una storica edizione del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, considerata commedia ancora un poco sconveniente così come il *Galileo* di Brecht infastidi la Chiesa che non aveva ancora sdoganato lo scienziato. Si deve alla certosina pazienza e alla memoria miracolosa in questo caso di Marina Laura Bianchi se certi allestimenti riescono a essere ripresi, il che accade molto più sovente nel teatro d'opera che in prosa: a parte *Arlecchino* che torna in ottobre sul palco storico del Piccolo, nessun altro titolo strehleriano potrebbe oggi essere riproposto. Marina Bianchi ha conosciuto il Maestro ai tempi del *Falstaff* con Juan Pons e poi per le *Nozze*, parte della meravigliosa trilogia mozartiana cui Strehler ha dedicato gran parte della sua vita e dei suoi pensieri, perché considerava che ci fosse qualcosa di paranormale nella vita di Mozart: un demone che lo possedeva. Le prove di Strehler, è risaputo, non erano semplici: "Settimane a teatro chiuso dalle due del pomeriggio fino a sera inoltrata – dice Bianchi – Nel 1980

non esisteva una stagione autunnale d'opera e la Prima del 7 dicembre si preparava già da ottobre. Abbiamo sempre provato in palcoscenico con scene montate e artisti in costume. Io ho seguito il regista nelle prove (ma la parola sembra per lui riduttiva, n.d.r.) dei due titoli citati e anche del *Don Giovanni* con Muti, uno spettacolo sofferto e che Strehler sosteneva di non aver fatto davvero, cioè di non essere riuscito a penetrare nel mistero. E ultimo il *Così fan tutte* che poi fu ter-

Ogni volta
che riprendo
un suo spettacolo
ritrovo i suoi gesti,
sento la sua voce,
capisco la rabbia
e la passione

minato dai suoi collaboratori dopo la morte, anche se lo sentivo mio. Morì nella notte di Natale del '97, come accade solo ai grandi, vedi Chaplin, 25 dicembre 1977, vent'anni prima ma sempre in Svizzera. Quando si assiste alla ripresa di un grande spettacolo si ha come la sensazione che il tempo torni indietro, che qualcuno risorga, che ognuno metta in moto la sua *recherche* aspettandosi che tutto sia rimasto come prima e che noi stessi si faccia un salto indietro senza inciampare. Come riuscire a fermare il tempo di uno spettacolo, il suo naturale divenire? "Può sembrare strano ma gli

spettacoli lirici di Strehler non conoscono lo scorrere del tempo. Ogni volta che mi sono trovata a fare le riprese, decine di volte per *Nozze*, molte volte per gli altri (*Don Giovanni* è stato venduto al Teatro Lirico di Cagliari, mai più ripreso, *Falstaff* al Bol'shoj dove vive tuttora), mi sono trovata immersa in un sistema teatro che ha sempre assorbito i nuovi interpreti lasciando loro la libertà di interpretazione". Ma da cosa si parte quando si rimette in piedi un allestimento storico? "Se ci sono documenti cerco di tornare all'origine di un'idea, alle basi 'concettuali' della messa in scena. Fino ai tempi recenti la prima riunione di compagnia diventava il momento più importante per capire il pensiero che stava dietro lo spettacolo. Tutto il resto, i movimenti, le interazioni, i caratteri, le luci derivavano da quei primi momenti. Di solito scrivo, prendo appunti come a una lezione, tengo nota dei riferimenti letterari, vivivi, storici". Di certo il san Giorgio dei miracoli era in grado di riempire decine di notes, faceva tutte le parti in commedia, correndo dalla platea al palco senza sosta. Muti diceva che spesso dietro di lui dirigeva anche l'orchestra. Era un vulcano mai spento. "Mi affascinava la sua energia, il suo metodo di lavoro: ogni singola parola del testo, ogni battuta, dai recitativi alle parti cantate, veniva sezionata, studiata e interpretata e provata da lui stesso per capirne a fondo il ritmo e le possibilità. Ogni volta che riprendo un suo spettacolo ritrovo i suoi gesti,

sento la sua voce, capisco la rabbia e la passione. Uno spettacolo di Strehler non può essere di altri, lo rispecchia completamente, rimanda a un mondo 'classico' dove ciascuno aveva il suo ruolo, non ci si poteva sbagliare". In effetti l'imprimatur strehleriano è immenso, basta un'apertura di sipario, una luce, un colore e sappiamo che è lui, così come dopo due minuti capiamo che un film è di Fellini. Proprio per questa eccezionalità non è facile trasmettere il passato. "L'unica cosa che non riesco a comunicare agli artisti di oggi, ai miei giovani allievi, è la cura maniacale del particolare, la passione totalizzante, la sensazione di fare qualcosa di importante e irripetibile. Mi sembra di essere, a volte, in un nuovo Medioevo, parlare dell'uomo Strehler e dell'artista, spiegare la sua visione del mondo, significa entrare in un'epoca dove tutto era più chiaro, dove si viveva una sessualità libera, dove il rapporto tra regista e interprete prevedeva un abbandono dell'uno verso l'altro...". A volte ci sono gli appunti, la forza della memoria, ma anche le registrazioni possono dare una spinta ai ricordi. "Ci sono vecchie registrazioni fatte dalla Scala, totali in bianco e nero dove si distinguono a malapena le ombre, ripresa pirata o riprese Rai successive. Ma la cosa più importante per spettacoli che hanno 30 anni di vita o più sono i libri di regia, scritti a mano e costellati di piccole foto che aiutavano a confermare con un'immagine ciò che era scritto a mano". La signora Bianchi è natural-

mente appassionata del teatro strehleriano, ricorda con amore i suoi Čechov, *L'opera da tre soldi*, il *Lear*... "Ma soprattutto ho amato lo spettacolo imperfetto per eccellenza, il *Faust*, che era già contemporaneo, con Strehler al leggio e la vasca d'acqua fumante, qualcosa a metà tra teatro e narrazione". Ma cosa è difficile trasmettere agli artisti di quel metodo, che lo stesso Strehler dichiara imperscrutabile? "Ma tutto si può fare, nulla è impossibile, solo che a volte manca il tempo per maturare un personaggio. Poi esistono artisti 'chiusi', presuntuosi, impauriti, coi quali non mi diverto a lavorare". Come mai Strehler si è alleato con Mozart e il Settecento? "Il suo mondo somiglia a quello di Mozart: il sesso, l'intemperanza, la passione per le donne, l'energia inesauribile dell'uomo ma anche un secolo che rispecchiava la sete di libertà totale dai vincoli borghesi e un amore assoluto per il Teatro". Con *Figaro* quali difficoltà ha incontrato? "La pazienza di fare incontrare uno spettacolo, un modello fissato nella mia testa, con il carattere personale degli interpreti. Io cerco di lavorare su questo incontro lasciando ciascun artista libero di creare, com'è accaduto con Luca Micheletti che ha fuso in modo eccellente le sue due anime di attore e cantante". Ci sono particolari storici, la scena di *Figaro* che colpisce col battipanni gli abiti stesi del conte... "Figaro, come tutti i personaggi, si presenta subito forte e ribelle, prendendo a bastonate l'abito del conte. Strehler era ge-

niale, sapeva comunicare un carattere attraverso un oggetto, un movimento, una posizione capace di trattenersi nella memoria per sempre". E poi il problema delle luci, che occupavano l'ultimo periodo delle prove: ci sono racconti al Piccolo di notti intere spese per una certa tonalità di grigio ai tempi del *Galileo* e non solo. "Era un mago delle luci. Ore di prove e tentativi nel buio della sala per trovare la giusta atmosfera di ogni scena: tutte le scene hanno un solo grande effetto, senza sottolineare mai azione e sentimenti con repentini cambi di luce. In *Figaro* c'è l'idea di sottolineare la 'folle giornata' fissando le ore che scorrono: l'atto I mattino presto in soffitta, il secondo verso mezzogiorno nella camera della Contessa, il III nel tardo pomeriggio dalla luce obliqua e termina con un effetto straniante di luce fredda, per il finale vede i contadini precorrere la rivoluzione, mentre l'atto IV è di sera nel giardino". La direzione della luce, sempre da sinistra a destra, come si legge un libro, come si guarda un film, rivela che ci troviamo in un unico palazzo di cui scendiamo i piani, con l'ombra proiettata sui muri di fondo. Cosa è davvero impossibile resuscitare dal Tempo? "La memoria di ciascuno di noi, quello che è stato, l'emozione di trovarsi lì, in quel tempo perfetto. Ci sono spettacoli che invecchiano e altri no". Ma esiste l'Eternità di una regia? "Strehler appartiene ancora al nostro background".

Maurizio Porro

La genesi di un regista

Per Strehler la regia non è creazione autonoma, ma interpretazione, e nasce da una conoscenza infinita del reale

Il teatro di regia si afferma in Italia grazie all'attività di Giorgio Strehler, il quale ha dedicato tutta la sua esistenza alla creazione e alla diffusione di un "teatro d'arte", intendendo con tale definizione un teatro espressione di un impegno artistico di alto profilo morale e civile. Un teatro "necessario", destinato a svolgere un ruolo fondamentale nella coscienza politica, sociale e culturale della nazione. Infatti, è proprio a partire dal 1947, con la nascita del primo teatro stabile pubblico italiano, il Piccolo Teatro di Milano, che si consolida nel nostro Paese il ruolo professionale del regista. Fin dai primi anni, Strehler si muove in due realtà municipali milanesi (la Scala e il Piccolo) con una libertà negata al teatro privato, condizionato da logiche di tipo commerciale. Il giovane Strehler può scegliere, di volta in volta, di allestire nuovi testi, proporre nuovi percorsi, guidato da un vigile senso dell'attualità culturale e da un'apertura senza riserve nei confronti delle drammaturgie straniere e della musica contemporanea. In lui agisce la volontà ferma di operare in nome di una cultura "per tutti". Non a caso, fra i suoi maestri egli è solito indicare Jacques Copeau, Louis Jouvet e, ovviamente, Bertolt Brecht. Da loro dice di avere appreso il segreto del-

l'interpretazione registica, l'amore per un teatro che non si esaurisce nella ricerca dell'opera d'arte ma che si impegna sempre a dialogare con la società. Un teatro umano, fatto per "rallegrare" gli uomini ma anche per aiutarli a trasformarsi e a trasformare il mondo in un mondo migliore.

Ma chi è per Strehler il regista? An-

**Per Strehler,
la realtà nel suo
insieme è spesso
misera, mortificante
e, quindi,
grossolanamente
brutta. Tuttavia, essa è
poetica o almeno
"poetizzabile"**

zitutto, non è un "illustratore", non deve limitarsi a proporre un commento del testo che va a mettere in scena. Il regista ha una funzione più complessa: egli deve assegnare all'andamento dello spettacolo un doppio percorso di leggibilità. Il primo, più esteriore, ricostruisce il testo, non solo rispettandone la par-titura e offrendone una verosimile

traduzione scenica, bensì storicizzandolo, ossia facendone il veicolo per comprendere la cultura e la civiltà che in esso si esprimono. Il secondo, più profondo, a volte addirittura nascosto e controverso, è costituito dal collegamento che il regista deve saper cogliere tra il testo e l'attualità, soprattutto in termini socio-culturali. Sul palcoscenico tale percorso prende forma proprio attraverso gli interventi proposti dal regista, il quale va a riempire gli spazi lasciati aperti dall'autore del testo, mettendo a frutto la propria creatività critica e la propria capacità compositiva.

"Creatore autonomo mai. Io posso creare qualcosa *solo* interpretando altri" afferma Strehler. Il regista si deve infatti mantenere sempre coerente con la scelta di rispettare in maniera assoluta il testo d'autore per fornirne nello spettacolo un'interpretazione personale e meditata che, senza ricorrere a manipolazioni, divagazioni o adattamenti, si ponga come una nuova e spesso originale opera d'arte. "Il mio teatro è sempre stato il disperato tentativo di cercare di essere un interprete il più possibile limpido, il più possibile non de-formante".

La regia per Strehler è un atto critico o, meglio, la lettura critica, tendenzialmente obiettiva, di un testo o di

La cosa più importante, credetemi,
è che il teatro esista sempre,
che si sviluppi e che il pubblico lo ami.
Noi artisti siamo soltanto
lo strumento della poesia del teatro.

Giorgio Strehler



L'amore delle tre melarance, Teatro alla Scala, 1974



una partitura musicale attraverso la “forma” dello spettacolo. Proprio tale obiettività richiede una forte disponibilità da parte del “regista critico” ad assumere un atteggiamento imparziale anche “contro se stesso”. È vero che una regia critica può apparire in alcuni casi un’interpretazione soggettiva e tendenziosa - poiché gli schemi sensibili di una generazione o di una critica letteraria o di un gusto hanno nascosto la reale portata di un testo, facendolo diventare altra cosa da sé - ma per Strehler “un testo *non* è quello che si *vorrebbe fosse*: è quello che è. Scoprire questo *quello che è*, è il primo compito del regista, anche al di là delle mode, delle false interpretazioni precedenti, degli usi”. Ecco, quindi, che “interpretare” un testo diviene un po’ come leggere una partitura musicale “in cui il do bemolle è do bemolle e non un do diesis, in cui un certo *tempo* è quello indicato in partitura, in cui il tono è quello che è, il ritmo è quello che è, non altro. Esiste una oggettività dell’interpretazione musicale? Oppure è tutta affidata all’arbitrio dell’interprete? Questo può essere un paragone utile”.

Nel testo Strehler ricerca la realtà, la verità, la sua autenticità (“o la sua non-autenticità, se capisci che non è autentico”). “La verità di chi scrive e la verità di chi interpreta. La relativa, forse, ma fondamentale sincerità e autenticità. Sto molto in guardia a cercare il vero, l’autentico, quello che uno voleva dire veramente. Il testo ha una sua verità; questa verità è da scoprirsi, è da ca-

pirarsi nella sua totalità, se possibile. Quando i testi sono molto grossi la totalità è il mondo; quando sono un po’ più piccoli la totalità è una camera in cui litigano e si amano o non si amano, che già è una bella complessità, certo, ma insomma non è una *Weltanschauung* in cui metti in gioco il destino della razza umana. Questa autenticità colgo nel prendere tra le mani i testi che non ho mai letto e anche i testi che ho già conosciuto”. Ecco che il teatro va a configurarsi come un delicato compromesso tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ricerca critica e intuizione naturale, tra ragione e emozione. Infatti, se l’obiettivo primo del teatro è per Strehler il “far vedere”, il “mostrare” (senza, tuttavia, voler spiegare troppo il perché si fa una certa cosa, piuttosto che un’altra), ogni scelta, anche la più piccola, deve sempre avere alle spalle molteplici ragioni di tipo critico, estetico, storico, filologico o musicale in grado di confermare o smentire ciò che si è fatto. La regia nasce, dunque, da una conoscenza infinita del reale che, tuttavia, deve essere abbinata a qualche cosa che non si sa - o non si vuole - spiegare. Deve essere un riassunto poetico ed emozionante in cui il regista presenta tutto ciò che sa o presume di sapere in un’atmosfera magica di “realismo poetico”. Utilizzata in occasione del primo allestimento del *Nost Milan* di Carlo Bertolazzi, tale definizione ci aiuta a individuare la personale cifra di lettura impiegata dal regista, il quale coniuga la

realtà presente nel testo con una poesia che ne smorza le tinte e ne accresce l’efficacia. Per Strehler, la realtà nel suo insieme è spesso misera, mortificante e, quindi, grossolanamente brutta. Tuttavia, essa è poetica o almeno “poetizzabile” in alcuni suoi particolari che possono, a prima vista, apparire insignificanti, o quasi, ma che sono capaci di accogliere significati nascosti. Realismo del “poetizzabile”, spesso al di fuori e al di sopra delle vere esigenze della vicenda, che è riletta dal regista attraverso il filtro della poesia: un filtro capace di sfumare i contorni, accrescere la suggestione e l’efficacia della rappresentazione.

Questa, in sintesi, potrebbe definirsi il primo stimolo alla regia per Strehler: una regia che deve mettere in scena la realtà - anche dove essa è sgradevole - impegnandosi per renderla più “poetica”, attraverso la “grande poesia della scena”, di volta in volta declinata sui versanti della rimembranza o dell’evocazione fantastica, sempre priva, tuttavia, di gratuiti intellettualismi. In tale mediazione tra rappresentazione diretta della realtà e astrazione artistica, in tale delicato equilibrio di concezione e mezzi interpretativi, costanti nella produzione strehleriana, può essere riconosciuta una dorsale della sua coerenza di uomo di teatro e d’artista. In tale coerenza si può individuare l’eredità che Strehler ha voluto lasciare a tutti coloro che fanno e faranno il mestiere del regista.

Alberto Bentoglio

Appunti per una mostra

Il Museo Teatrale alla Scala prepara in omaggio a Strehler una mostra virtuale curata da Franco Pulcini

Giorgio Strehler (1921-1997) è stato di fatto l'inventore di un nuovo mestiere – il regista lirico – e ha reinventato a sua volta la messa in scena del grande repertorio operistico. A partire dal Dopoguerra, lo ha riscattato dalle ormai invecchiate convenzioni, soprattutto nel repertorio italiano. Se il Piccolo Teatro era la sua casa, la Scala era il suo luogo di “villeggiatura”, ove, immerso nell'adorata musica, le “smanie” e le sue mitiche arrabbiate fecero molto parlare di sé.

Nel centenario della nascita, si ricorda con riconoscenza la sua esemplare portata innovativa nel campo del melodramma, pur consci dell'enorme fama del regista drammatico. Il titolo della mostra, “Strehler, o il soffio del vero poetico”, è ispirato al magico incanto di molti suoi spettacoli, ma anche al suo amore per l'opera, profondamente compresa da un uomo di genio che la sapeva esaltare con visioni, espressioni e movenze ideate per il palcoscenico lirico; anche se lui diceva con modestia: “Non sono un artista. Sono uno che fa il mestiere dell'interprete”.

In scritti e interviste, Strehler ha lasciato molte argute tracce verbali del proprio lavoro. Le abbiamo selezionate per ricreare, nel museo del suo amato teatro d'opera, la stessa par-

lata scandita e nervosa che risuonava entro i suoi grandi spazi durante le prove, per il terrore degli artisti da lui istruiti. È una specie di dialogo teatrale tra un quasi pacifico Strehler ufficiale e una voce che parla di lui. Vi saranno

**Il titolo della mostra,
“Strehler,
o il soffio del vero
poetico”,
è ispirato al magico
incanto di molti suoi
spettacoli,
ma anche al suo
amore per l'opera,
profondamente
compresa da un uomo
di genio che la sapeva
esaltare**

“stanze digitali” (che permettono una moltiplicazione degli apparati iconografici), pannelli, costumi originali, ma soprattutto le idee, le suggestioni e le intuizioni del grande regista.

Ci sarà Strehler riformatore dello spettacolo lirico, la vicenda della Piccola

Scala, i contrasti con maestri come Georg Solti ed Herbert von Karajan, e l'incontro col teatro epico di Brecht, che ne fece un suo erede di riferimento. E ancora, il mondo della commedia dell'arte elegantemente adattato all'opera buffa, l'ossessione per l'esattezza dell'espressione, la perfezione dei movimenti, la ricerca di una bellezza ammantata di commovente umanesimo. La costruzione del vero mandata in scena solo se perfezionata in ogni particolare, fino allo spasimo. L'amore per un passato rappresentativo ricreato per risplendere, con rinnovata profondità spirituale, di quella nuova luce che tanto ha affascinato lo spettatore del Novecento. In questo senso Strehler, uomo di teatro intransigente fino all'assoluto, rappresenta, per la regia operistica, ciò che Toscanini ha incarnato per la direzione d'orchestra.

Una mostra nel ricordo di una personalità esplosiva, di una furia creativa, un pensiero, una sensibilità, ma soprattutto di spettacoli consegnati alla storia, come *Il ratto dal serraglio* o *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Simon Boccanegra* o *Macbeth* di Verdi. Allestimenti vivi, vari, toccanti, spesso divertenti, ora problematici, ora misteriosi. Come i casi della vita e dell'arte.

Franco Pulcini

Prove di *Simon Boccanegra*
con Piero Cappuccilli, Teatro alla Scala, 1973



Kafka sulla scena

Strehler scrisse un unico libretto, tratto dalla *Metamorfosi*, per un'opera del suo storico collaboratore Fiorenzo Carpi rimasta incompiuta

“Caro Fiorenzo, ho spedito poco fa il finale dell'opera”... Inizia così la lunga lettera, cinque pagine, che Giorgio Strehler indirizza a Fiorenzo Carpi, amico e fondatore nel 1947, con lui e Paolo Grassi, del Piccolo Teatro, autore di quasi tutte le musiche di scena dei leggendari spettacoli del regista. La lettera, conservata negli archivi del Teatro, è un documento chiave per capire la complessa genesi di un'opera sorprendente, ideata insieme da Strehler e Carpi, il primo autore del suo primo e unico libretto, il secondo della musica della sua prima e unica opera lirica. Titolo, *La porta divisoria*, ispirata al più emblematico dei racconti di Kafka, *La metamorfosi*.

Impresa audace, commissionata a Carpi a metà degli anni '50 dall'allora direttore musicale della Scala, Victor De Sabata, ben consapevole del suo valore creativo di compositore non solo di cinema e teatro.

Autore stabile in via Rovello, sue le musiche che hanno accompagnato *l'Arlecchino* e *I giganti*, la *Villeggiatura*, il *Giardino*, il *Nost Milan*, Carpi era l'altra faccia di Strehler, quella musicale, così necessaria alla riuscita di ogni spettacolo.

“Il mio teatro – riconosceva il regista – è tenuto insieme dalle note di Fiorenzo Carpi. Molto spesso la sua musica ha dato, all'inizio o durante il lavoro, la 'chiarificazione' interna di cui

avevo bisogno, l'illuminazione di un 'tutto' che non riuscivo ad afferrare...”. Opposti per carattere, tanto estroverso, rumoroso e narciso Strehler, tanto schivo, silenzioso e discreto Carpi, complementari per cultura e passioni, la loro intesa artistica e umana, pur se tormentata e non priva di scontri, resisterà intatta fino all'ultimo. Se ne an-

*La porta divisoria
rimase incompiuta
nell'ultimo quadro,
per tutto il resto
finitissima fin
nei minimi dettagli,
fin in ogni didascalia.
Misteriosi restano
i motivi di questo
non poter mettere
la parola fine*

dranno quasi insieme, Carpi il 21 maggio del 1997, Strehler il 25 dicembre dello stesso anno.

Un'amicizia tessuta di arte e vita, che prevedeva, come in un matrimonio, l'affrontare insieme cammini impervi, l'avventurarsi in territori insidiosi. Così Fiorenzo accettò la sfida, comporre una “sua” opera, ma a patto di poter

condividere l'impresa con l'amico e sodale di sempre. E Giorgio disse sì. Non sappiamo da chi arrivò la proposta del soggetto. Di certo De Sabata sulla scelta del tema lasciò carta bianca. L'idea di ispirarsi a Kafka, in particolare a quella storia dell'orrore dove un uomo si risveglia mutato in ripugnante insetto, poteva essere di entrambi. Per l'ebreo Carpi, il cui padre Aldo, pittore, deportato a Gusen ne aveva documentato l'orrore su un quaderno, l'occasione di riconoscere in quella mutazione il presagio di un popolo destinato da lì a poco a venir classificato come immondo. Per il triestino Strehler, il fascino di Kafka era quello di un cosmopolitismo mitteleuropeo iscritto nel suo DNA, oltre a un certo gusto per il fantastico che pochi anni prima, 1953, l'aveva spinto a portare in scena *Un caso clinico*, riduzione teatrale del racconto *I sette piani* di Buzzati. Musiche, *ça va sans dire*, di Fiorenzo Carpi.

Comunque sia arrivata, la scelta era quella giusta. Ma scrivere un'opera in coppia è ben diverso che progettare uno spettacolo. In coppia i due avevano composto un paio di canzoni “truffaldine”, spacciate per vecchi canti di una “mala” inesistente, *Le Mantellate* e *Mami*, destinate poi a diventare evergreen. Ma un'opera è un'altra storia. Innamorati persi della lirica, i due si buttarono nell'impresa con entusiasmo e somma dedizione. Eppure, nonostante



tutti i presupposti fossero ideali, l'indiscutibile talento di entrambi, il soggetto stimolante, la prospettiva certa di un debutto d'eccezione sotto l'egida della Scala, il progetto stentava a decollare. La lettera fluviale, che abbiamo potuto consultare grazie alla gentilezza di Davide Verga dell'Archivio Storico del Piccolo e l'autorizzazione di Martina Carpi, non è datata. Quello che Strehler scrive, il fatto che il libretto sia stato ultimato, le precise indicazioni registiche che suggerisce all'amico circa il finale, tutto lascia pensare che *La porta divisoria* fosse stata in gran parte già completata. Ma non certo nei tempi stabiliti. De Sabata si era impegnato ad allestirla appena pronta, e per ben tre volte il titolo fu messo in cartellone: nelle stagioni 1956/57, 1957/58. E poi recuperata una decina d'anni dopo dall'allora direttore artistico Luciano Chailly, che a febbraio del 1970 così scrisse a Carpi: "Mi rallegro con te, partitura di prima qualità. Giorgio Strehler mi ha detto che il lavoro è finito e che stai facendo solo qualche ritocco. Desidererei avere conferma dato che si avrebbe inten-

zione di andare in scena nella primavera 1971. Ricevuta la tua assicurazione, includerei subito l'opera nel cartellone futuro". Inserita e poi annullata per mancanza della materia prima. Per oltre 20 anni Carpi e Strehler ci lavorarono, mai soddisfatti, forse troppo presi da altri impegni pressanti. Incompiuta nell'ultimo quadro, per tutto il resto finitissima fin nei minimi dettagli, fin in ogni didascalia. Misteriosi restano i motivi di questo non poter mettere la parola fine. Carpi, corteggiatissimo anche dal cinema, autore di colonne sonore indimenticabili per registi quali Malle e Comencini, parlava di un problema "di sopravvivenza e di tempi". Quanto a Strehler, Arturo Lazzari, critico dell'Unità che lo conosceva bene, sosteneva che il progetto non fosse andato in porto per "il rifiuto morale, intellettuale, estetico del regista nei confronti del teatro dell'assurdo". Una cifra invece iscritta nella partitura di Carpi, che qui si muove liberamente, scrivendo pagine d'avanguardia, di musica "concreta", suoni allo stato naturale, inserendo il trillo di una sveglia,

tazze da tè che si urtano tra loro, lo sferragliare di un tram, il gocciolio dell'acqua. Rumori di oggetti d'uso quotidiano che in scena avrebbero preso vita. Uno sfondo surreal-grottesco poco adatto alle corde realistiche di Strehler. Che già nella lettera sembra mettere le mani avanti: "Per me l'Opera di Kafka era un pretesto per far incontrare sul filo della musica due mondi incommensurabilmente divisi: quello "nostro" e quello "loro" (dei padri, delle madri, delle sorelle Samsa)... Il dramma dell'incomunicabilità doveva diventare il dramma dell'incomunicabilità di mondi estetici, sonori, morali". Forse Carpi, intuendo le riserve dell'amico, ha lasciato cadere di proposito il progetto pur se a un passo dalla conclusione. La porta divisoria che separava la stanza di Gregor Samsa dal resto del mondo era forse anche la barriera che non permetteva ai due artisti, pur se inquilini della stessa casa del teatro, di poter varcare quella soglia invisibile e raggiungerci.

Giuseppina Manin

L'incantesimo del Settecento

Ricordo dell'ultimo spettacolo di Strehler al Piccolo, quel *Così fan tutte* che il regista non vedrà mai in scena

“Senza clamore, senza mondanità, semplicemente con uno straordinario raccoglimento, abbiamo incominciato le prove di *Così fan tutte* di W. A. Mozart. Il Teatro risuona ovunque della musica e dello spirito di chi stiamo cercando di interpretare”.

Quando Giorgio Strehler indirizza queste parole ai lavoratori del Piccolo sono i primi giorni del mese di dicembre 1997. Da poche settimane la grande famiglia di via Rovello si è trasferita nella nuova sede, l'edificio di mattoni rossi di Largo Greppi, che, per il momento, si chiama semplicemente “Nuovo Piccolo Teatro”: dopo diciott'anni di lavori, giunge a compimento il progetto della “cittadella del teatro”, fortemente voluto da Strehler e sino ad allora solo in parte realizzato attraverso l'apertura del Teatro Studio (1986).

Qualche mese prima, il Maestro ha condiviso pubblicamente le linee del *Progetto 2000*, nel quale illustra la sua idea di teatro totale da realizzare sul nuovo palcoscenico: prosa, musica, opera lirica, danza, cinema, per un'offerta culturale a tutto tondo, che superi le convenzionali distinzioni tra i generi. A sottolineare queste intenzioni, indica Mozart e Goldoni quali ideali compagni di viaggio della prima stagione del nuovo inizio, la 97/98.

Il genio di Salisburgo gli sembra l'idea migliore sia per “bonificare” un luogo che lo ha fatto soffrire, sia per concludere il lavoro che, dagli anni Ottanta, conduce sul repertorio di Mozart-Da Ponte. Scrive Strehler:

Prove di *Così fan tutte*, Piccolo Teatro, 1997





Foto Luigi Ciminaghi

“Una commedia umana, vista epicamente, buffa, pericolosa, cruda e ridicola. *Così fan tutte*, opera ‘straordinaria’ dell’ultimo Mozart. L’ultima della trilogia delle passioni; *Nozze*, la variabilità dell’Amore nelle sue diverse forme-personaggi, la pena e la pietà; *Don Giovanni*, la tragicità delle passioni e delle non passioni in contatto continuo; *Così fan tutte*, la ridicola tenerezza delle passioni degli umani”. Di Goldoni, che sovente nella carriera di Strehler è parallelo a Mozart (come Piccolo e Scala hanno raccontato anche tre anni fa insieme in una mostra a Palazzo Reale), intende realizzare un progetto al quale sta lavorando da decenni: la messa in scena dei *Mémoires*, monumentale autobiografia del drammaturgo veneziano, avvincente come un romanzo di Dumas padre. Ma se per Goldoni ha già in mente a chi assegnare tutti i ruoli, la selezione dei cantanti per la produzione di *Così fan tutte* deve essere ancora fatta. Chiarissime le idee di Strehler: “Voglio cantanti giovani e giovanissimi, della stessa età dei personaggi che devono interpretare. Di vecchio debbo esserci solo io!”. Condotto insieme al Maestro Carlo de Incontrera, vecchio amico triestino del regista, e al direttore d’orchestra rumeno Ion Marin, che guiderà l’Orchestra Sinfonica Verdi (compagine nata da pochi anni e anch’essa animata da giovani e giovanissimi musicisti), il casting dura alcune settimane e approda a due distribuzioni, dove figurano, tra gli altri, alcuni nomi destinati a carriere di

grandissimo successo: nei ruoli di Fiordiligi si alterneranno Eteri Gvazava e Ana Rodrigo; Teresa Cullen e Lesley Goodman interpreteranno Dorabella; Jonas Kaufmann e Mark Milhofer saranno i due Ferrando; Nicolas Rivencq e Markus Werba nel ruolo di Guglielmo; Soraya Chaves e Janet Perry per Despina; Alfonso Echeverría e Alexander Malta nei panni di Don Alfonso.

Al lavoro sull’allestimento, insieme a Strehler, la coppia che ha “inventato” il Settecento in teatro, cioè Ezio Frigerio e Franca Squarciapino. Marise Flach è l’insostituibile aiuto per insegnare ai cantanti a essere anche ottimi attori. Carlo Battistoni è l’assistente alla regia.

“Stanze vuote, spazi freddi e non finiti, corridoi dove quasi non passa mai nessuno, sono percorsi ora da suoni meravigliosi, voci di umani e di strumenti, e hanno finalmente una vita, trovano, anche se incompleti, una ragione morale per esistere” dice il Maestro. L’incantesimo sta funzionando: il Nuovo Piccolo Teatro è già più bello, più caldo, più luminoso.

“Stiamo lavorando – scrive ancora il Maestro nel suo diario delle prove –, si ma non è solo lavoro: stiamo compiendo immensi atti d’amore e l’amore deve dare felicità. Siamo serenamente felici, sicuri che daremo qualcosa di nuovo, di bello e di buono ai nostri futuri spettatori. Ecco un senso di un Nuovo Teatro d’Arte: la felicità di sentirci umani”.

A turno saliamo al sesto piano, dove si

trova la sala prove intitolata a Fiorenzo Carpi, per spiare la compagnia al lavoro. Le porte sono aperte: Strehler ha sempre adorato farsi vedere mentre lavora e questa volta non è da meno. Il Maestro è incontenibile: gesticola, canta, improvvisa, recita. In prova si parlano tante lingue: italiano, inglese, tedesco, spagnolo, francese. Eteri Gvazava parla solo russo e un poco di tedesco, ma la mimica di Strehler non ha bisogno di interpreti: “Qui tutti si desiderano, tutti tradiscono, tutti mentono... – spiega – Il pubblico capisce subito che quei personaggi si comportano come succede anche a noi. E allora... perdoniamoci perché tutti siamo capaci di sbagliare... un po’ di pietà e di bontà l’uno per l’altro, perché non solo noi personaggi, non solo noi che cantiamo, non solo noi che facciamo il teatro, ma anche quelli che ci ascoltano e ci vedono possono sbagliarsi... Adesso mi guardate così come se dicessi chissà cosa; ma quando sarete più maturi vi ricorderete di quello che vi ha detto questo vecchio signore, di quello che vi ha chiesto. Ragazzi, la vita è questo. Tutto è in movimento nella vita, niente è fermo, inerte, freddo. La coppia è un fatto provvisorio, può sempre rompersi e rovesciarsi. Le passioni non sono mai definitive, ma momentanee. L’eros è sempre al di là delle convenienze”.

È vero: sono tutti un po’ perplessi, anche perché Strehler non manca di completare le spiegazioni più teoriche con gesti esilaranti. “Ho visto un’idra, un basilisco” dice Fiordiligi quando sta per cedere a Ferrando, ed ecco che il Maestro si addentra in una spiegazione piuttosto colorita, suscitando l’ilarità degli astanti. Intanto in palcoscenico è cominciato il montaggio: la Napoli im-

maginata da Frigerio sta prendendo vita, nella sua sublime, delicata malinconia. In una lunga lettera allo scenografo, Strehler ha raccontato tutto lo spettacolo, descrivendolo punto per punto nei minimi particolari, dal bocascena ai fondali, fino al dettaglio degli ambienti, del mobilio, delle stoviglie. Gli artisti indossano già alcuni “pezzi” dei meravigliosi costumi che la sartoria sta approntando: abiti leggeri, per le donne, per le due sorelle come per la loro cameriera, che valorizzano le figure e ne esaltano la sensualità; divise filologiche per i due ufficiali; costumi sontuosi per i finti albanesi; una redingote consunta per Don Alfonso, retaggio di un antico benessere, sperperato al tavolo da gioco e all’osteria. Strehler lavora su ogni gesto, su ogni parola, su ogni accentazione, per instillare nei cantanti la sua idea di teatro musicale: devono comprendere perfettamente quel che vanno dicendo così da comunicare al pubblico l’infinita ricchezza emotiva che si cela dietro le note di Mozart, ma anche l’acuta, graffiante ironia del libretto di Lorenzo Da Ponte. Devono, in una parola, recitare: “Rivolgetevi verso il pubblico – dice – abituatevi ‘a parlare’ con il pubblico. Non sono un fanatico della dizione, ma dovete abituarvi a far capire le parole che dite”. È questa una lezione che Jonas Kaufmann e Markus Werba, ancora oggi, non mancano mai di sottolineare come fondamentale nel loro processo di maturazione artistica. Il 23 dicembre, prima della pausa natalizia, è tempo di provare l’ultima scena dell’opera, il fatidico momento in cui i giochi si svelano. Don Alfonso ha vinto la scommessa: messe alla prova, le ragazze hanno tradito i fidanzati. La vita è così, si tradisce e si

viene traditi, Mozart ci insegna che non bisogna farne un dramma.

“Ecco tutto si scioglie. Sembra che i protagonisti abbiano capito tutto. Lasciano perdere, tutti insieme. Si abbracciano, ridono e piangono un po’, si vergognano e sono felici, ma provano anche pena. Le coppie si incrociano e si spiano. Chissà, uno va a guardare l’amante sotto la parrucca, un’altra trova un baffo perduto per terra. Forse per un attimo, ma solo per un attimo, gli ufficiali si mettono il vestito lasciato cadere dalle donne... Provate a farlo... Chi sono le donne? Chi gli uomini? Chi le infedeli? Chi gli spasi-manti? Su, coraggio, fate: scioltezza, naturalezza, gioco. Avete lavorato bene, sono contento di voi. Allora questo vecchio ‘mostro’ vi fa un regalo. Vi dà un giorno di vacanza in più (applausi). Il 27 dicembre non ci sarò. Ci rivediamo il 28”.

Strehler morirà nella notte di Natale, senza poter vedere ultimata questa sua nuova creazione e senza poter inaugurare il palcoscenico del teatro che oggi porta il suo nome. Grazie all’impegno e alla dedizione di tutti, lo spettacolo debutterà il 26 gennaio del 1998, sulla base delle indicazioni che il regista aveva dato in quelle sole tre settimane di prove, rimanendo in repertorio per alcune stagioni.

Il 23 dicembre, nel tradizionale brindisi di Natale con i lavoratori, Strehler aveva detto: “Abbiamo lavorato concentrati, lontani da ogni mondanità, dedicandoci solo a Mozart, in un Teatro Nuovo che alzerà per la prima volta il sipario in suo nome. Non c’è modo migliore per festeggiare il Natale e l’Anno nuovo che verrà”.

Eleonora Vasta

Graziella Sciutti e Luigi Alva
ne *Il matrimonio segreto*, Teatro alla Scala, 1955



Giorgio Strehler alla Scala *(a cura di Andrea Vitalini)*



Teatro alla Scala, 6 marzo 1947

LA TRAVIATA

Musica Giuseppe Verdi
Direttore Tullio Serafin /
 Emidio Tieri / Jonel Perlea
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Gianni Ratto
Scene dipinte da Ugo Serafin
Coreografo Aurel M. Milloss
Tra gli interpreti Margherita Carosio, Giovanni Malipiero, Ugo Savarese
Ripresa 1948



Teatro alla Scala, 30 dicembre 1947

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE

Musica Sergej Sergejevič Prokof'ev
Direttore Angelo Questa /
 Argeo Quadri
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene Gianni Ratto
Costumi Ebe Colciaghi
Tra gli interpreti Raffaele Arié, Emilio Renzi, Dora Gatta



Teatro alla Scala, 22 marzo 1949

IL MATRIMONIO SEGRETO

Musica Domenico Cimarosa
Direttore Mario Rossi
Regia Giorgio Strehler
Scene Gianni Ratto
Costumi Ebe Colciaghi
Tra gli interpreti Sesto Bruscantini, Alda Noni, Tito Schipa



Teatro alla Scala, 12 maggio 1949

IL CORDOVANO

Musica Goffredo Petrassi
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Coreografia Ugo Dell'Ara
Scene e costumi Giulio Coltellacci
Tra gli interpreti Emma Tegani, Dora Gatta, Jolanda Gardino, Fernando Corena



Teatro alla Scala, 4 maggio 1950

L'ALLEGRA BRIGATA

Musica Gian Francesco Malipiero
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene Gianni Ratto
Costumi Ebe Colciaghi
Coreografia Yurek Shabelewsky
Tra gli interpreti Gino Penno, Renato Capecchi, Tatiana Menotti, Emma Tegani



Teatro alla Scala, 20 maggio 1950

DON PASQUALE

Musica Gaetano Donizetti
Direttore Franco Capuana
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene Gianni Ratto
Costumi Ebe Colciaghi
Tra gli interpreti Tancredi Pasero, Giuseppe Taddei, Giacinto Prandelli, Alda Noni
Ripresa 1952



Teatro alla Scala, 27 maggio 1950

ARIANNA A NASSO

Musica Richard Strauss
 Direttore Issay Dobrowen
 Regia Giorgio Strehler
 Scene e costumi Ludwig Sievert
 Tra gli interpreti Victoria De Los Angeles, Alda Noni, Gino Penno



Teatro alla Scala, 15 giugno 1950

IL NAZZARENO

Musica Lorenzo Perosi
 Direttore Franco Capuana
 Maestro del coro Vittore Veneziani
 Realizzazione scenica Margherita Wallmann, Giorgio Strehler
 Scene e costumi Gianfilippo Usellini
 Tra gli interpreti Luigi Infantino, Giuseppe Taddei



Teatro alla Scala, 24 febbraio 1951

**LA CECCHINA
 OSSIA LA BUONA FIGLIOLA**

Musica Niccolò Piccinni
 Direttore Franco Capuana
 Regia Giorgio Strehler
 Scene Gianni Ratto
 Costumi Ebe Colciaghi
 Tra gli interpreti Rosanna Carteri, Giacinto Prandelli, Giuseppe Taddei, Sesto Bruscantini



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 9 marzo 1951

L'ELISIR D'AMORE

Musica Gaetano Donizetti
 Direttore Argeo Quadri
 Maestro del coro Vittore Veneziani
 Regia Giorgio Strehler
 Scene Gianni Ratto
 Costumi Ebe Colciaghi
 Tra gli interpreti Alda Noni, Cesare Valletti



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 18 aprile 1951

WERTHER

Musica Jules Massenet
 Direttore Franco Capuana
 Maestro del coro Vittore Veneziani
 Regia Giorgio Strehler
 Scene e costumi Aleksandr Benois
 Tra gli interpreti Ferruccio Tagliavini, Giulietta Simionato, Gino Orlandini



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 12 maggio 1951

LA COLLINA

Musica Mario Peragallo
 Direttore Nino Sanzogno
 Maestro del coro Vittore Veneziani
 Regia Giorgio Strehler
 Coreografia Ugo Dell'Ara
 Scene Gianni Ratto
 Costumi Ebe Colciaghi
 Tra gli interpreti Franca Duval, Giuseppe Modesti, Silvio Maionica

Giorgio Strehler alla Scala



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 14 giugno 1951

GIUDITTA

Musica Arthur Honegger
Direttore Issay Dobrowen
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Coreografia Margherita Wallmann
Scene Gianni Ratto
Costumi Ebe Colciaghi
Tra gli interpreti Elsa Cavelti,
Piero Guelfi



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 26 dicembre 1951

IL CREDULO

Musica Domenico Cimarosa
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Leonor Fini
Tra gli interpreti Franca Duval,
Melchiorre Luise



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 17 marzo 1952

PROSERPINA E LO STRANIERO

Musica Juan José Castro
Direttore Juan José Castro
Maestro del coro Vittore Veneziani
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Horacio Butler
Tra gli interpreti Elisabetta Barbato,
Giulietta Simionato,
Giangiacomo Guelfi



Foto Erio Piccagliani

Piccola Scala, 26 dicembre 1955

IL MATRIMONIO SEGRETO

Musica Domenico Cimarosa
Inaugurazione della Piccola Scala
Direttore Nino Sanzogno
Regia Giorgio Strehler
Scene Luciano Damiani
Costumi Ezio Frigerio
Tra gli interpreti Graziella Sciutti,
Luigi Alva, Carlo Badioli
Riprese 1957, 1958, 1963



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 22 dicembre 1956

L'ANGELO DI FUOCO

Musica Sergej Sergejevič Prokof'ev
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Norberto Mola
Regia Giorgio Strehler
Scene Luciano Damiani
Costumi Ezio Frigerio
Tra gli interpreti Christel Goltz,
Rolando Panerai



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 16 maggio 1957

LUISA

Musica Gustave Charpentier
Direttore André Cluytens
Maestro del coro Norberto Mola
Regia Giorgio Strehler
Scene Luciano Damiani
Costumi Ezio Frigerio
Tra gli interpreti Jacqueline
Brumaire, Richard
Martell, Nicola Rossi Lemeni



Piccola Scala, 22 maggio 1957

HISTOIRE DU SOLDAT

Musica Igor Stravinskij
Direttore Nino Sanzogno
Regia Giorgio Strehler
Coreografia John Cranko
Scene e costumi Nicola Benois
Tra gli interpreti Giorgio Strehler,
Giancarlo Cobelli
Ripresa 1962



Piccola Scala, 2 giugno 1958

IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE

Musica Nino Rota
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Norberto Mola
Regia Giorgio Strehler
Scene Luciano Damiani
Costumi Ezio Frigerio
Tra gli interpreti Alvinio Misciano,
Elena Rizzieri
Ripresa 1959



Piccola Scala, 29 febbraio 1964

ASCESA E ROVINA DELLA CITTÀ DI MAHAGONNY

Musica Kurt Weill
Direttore Nino Sanzogno
Maestro del coro Roberto Benaglio
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Luciano Damiani
Tra gli interpreti Gloria Davy,
Gloria Lane,
Rolando Panerai, Alvinio Misciano



Teatro alla Scala, 12 maggio 1966

CAVALLERIA RUSTICANA

Musica Pietro Mascagni
Direttore Herbert von Karajan
Maestro del coro Roberto Benaglio
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Luciano Damiani
Tra gli interpreti Fiorenza Cossotto,
Gianfranco Cecchele,
Giangiaco Guelfi
Riprese 1967, 1968, 1970



Teatro alla Scala, 7 dicembre 1971

SIMON BOCCANEGRA

Musica Giuseppe Verdi
Direttore Claudio Abbado
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Ezio Frigerio
Tra gli interpreti Piero Cappuccilli,
Mirella Freni, Nicolai Ghiaurov,
Gianni Raimondi
Riprese 1973, 1976, 1978, 1982



Teatro alla Scala, 15 maggio 1972

IL RATTO DAL SERRAGLIO

Musica Wolfgang Amadeus Mozart
Direttore Bernhard Conz
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Luciano Damiani
Tra gli interpreti Michael Heltau,
Elizabeth Harwood, Luigi Alva
Riprese 1978, 1994, 2017

Giorgio Strehler alla Scala



Foto Erio Piccagliani

Teatro Lirico di Milano, 19 maggio 1973

LA CONDANNA DI LUCULLO

Musica Paul Dessau
Realizzato in collaborazione
con il Piccolo Teatro di Milano
Direttore Bruno Bartoletti
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler,
Lamberto Puggelli
Scene Paolo Bregni
Costumi Luisa Spinatelli
Tra gli interpreti Herbert Handt



Teatro Villa Reale di Monza,
19 aprile 1974

IO, BERTOLT BRECHT

Poesie e canzoni interpretate da
Giorgio Strehler
Al pianoforte Walter Baracchi



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 19 dicembre 1974

L'AMORE DELLE TRE MELARANCE

Direttore Claudio Abbado
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Coreografia Mario Pistoni
Scene e costumi Luciano Damiani
Tra gli interpreti Luigi Roni,
Michele Molese, Daniela Mazzucato



Piccola Scala, 2 dicembre 1975

IO, BERTOLT BRECHT N. 2

Regia Giorgio Strehler
Dispositivo scenico Paolo Bregni
Pittore scenografo Leonardo
Ricchelli
Costruttori Carlo Cortiana,
Enrico Quaglia
Allestimento Piccolo Teatro
di Milano



Foto Erio Piccagliani

Teatro alla Scala, 7 dicembre 1975

MACBETH

Musica Giuseppe Verdi
Direttore Claudio Abbado
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Luciano Damiani
Coreografia Mario Pistoni
Tra gli interpreti Piero Cappuccilli,
Shirley Verrett, Nicolai Ghiaurov,
Franco Tagliavini
Riprese 1979, 1985



Piccola Scala, 22 dicembre 1976

LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA

Musica Fiorenzo Carpi
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Luciano Damiani
Allestimento Piccolo Teatro
di Milano



Teatro alla Scala, 7 dicembre 1980

FALSTAFF

Musica Giuseppe Verdi
Direttore Lorin Maazel
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene e costumi Ezio Frigerio
Coreografia Bruno Telloli
Tra gli interpreti Juan Pons, Mirella Freni, Bernd Weikl
Riprese 1982, 1993, 1995, 1997, 2001, 2004



Teatro alla Scala, 19 maggio 1981

LE NOZZE DI FIGARO

Musica Wolfgang Amadeus Mozart
Direttore Riccardo Muti
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene Ezio Frigerio
Costumi Franca Squarciapino
Tra gli interpreti Samuel Ramey, Sona Ghazarian, Wolfgang Brendel, Julia Varady, Frederica Von Stade
Riprese 1982, 1987, 1989, 1997, 2002, 2006, 2008, 2012, 2021



Teatro alla Scala, 7 dicembre 1981

LOHENGRIN

Musica Richard Wagner
Direttore Claudio Abbado
Maestro del coro Romano Gandolfi
Regia Giorgio Strehler
Scene Ezio Frigerio
Costumi Ezio Frigerio, Franca Squarciapino
Tra gli interpreti René Kollo, Anna Tomowa Sintow, Elizabeth Connell, Aage Haugland
Ripresa 1983



Teatro alla Scala, 7 dicembre 1987

DON GIOVANNI

Musica Wolfgang Amadeus Mozart
Direttore Riccardo Muti
Maestro del coro Giulio Bertola
Regia Giorgio Strehler
Scene Ezio Frigerio
Costumi Franca Squarciapino
Tra gli interpreti Thomas Allen, Edita Gruberova, Ann Murray, Claudio Desderi
Riprese 1989, 1993, 1999



Teatro alla Scala, 27 gennaio 1990

FIDELIO

Musica Ludwig van Beethoven
Direttore Lorin Maazel
Maestro del coro Henryk Wojnarowski
Regia Giorgio Strehler
Scene Ezio Frigerio
Costumi Franca Squarciapino
Luci Vinicio Cheli
Tra gli interpreti Jeanine Altmeyer, Thomas Moser, Dean Peterson, Siegmund Nimsgern



Teatro alla Scala, 25 settembre 2007

ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI

di Carlo Goldoni
Musiche Fiorenzo Carpi
Regia Giorgio Strehler
Messa in scena Ferruccio Soleri
Scene Ezio Frigerio
Costumi Franca Squarciapino
Luci Gerardo Modica
Allestimento Piccolo Teatro di Milano
Tra gli interpreti Ferruccio Soleri

Voce recitante in

Teatro alla Scala, 2 ottobre 1950
CONCERTO DELL'ALBATRO
Musica Giorgio Federico Ghedini

Teatro alla Scala, 9 aprile 1980
OEDIPUS REX
Musica Igor Stravinskij

Prove di *Falstaff*, 1981

Foto Lelli e Masotti



LA SCALA MAGAZINE

Strehler 100 - Agosto 2021
Registrazione n. 221 del 10 luglio 2015
Direttore responsabile Paolo Besana
Coordinatore di redazione Mattia Palma
con la collaborazione di Lucilla Castellari
Si ringraziano gli archivi del Festival di
Salisburgo, del Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino, del Piccolo Teatro e
l'archivio fotografico del Teatro alla Scala
Grafica G&R associati
Stampa Galli Thierry srl



MAPEI ANCORA A FIANCO DEL TEATRO ALLA SCALA

Il legame con il **Teatro alla Scala** ha radici profonde nella storia di **Mapei**. Si è concretizzato sin dal 1984 come **Abbonato Sostenitore** ed è proseguito con il contributo alla ristrutturazione e al restauro del Teatro, grazie alla tecnologia e alla ricerca **Mapei**. Dal 2008 Mapei ha rafforzato ulteriormente il rapporto con il Teatro divenendo **Socio Fondatore Permanente** per sostenere i suoi prestigiosi progetti artistici.

Scopri di più su mapei.it

 **MAPEI**
ADESIVI - SIGILLANTI - PRODOTTI CHIMICI PER L'EDILIZIA





SPIRALE SYLOXI

FERMAGGIO INVISIBILE CROWNCLASP
CON CCHIUSURA PIEGHEVOLE

ETER

LENTE CYCLOPE

DIAMANTI INCASTONATI A MANO

LADY-DATEJUST

Presentato nel 1957, il Lady-Datejust è un classico tra gli orologi Rolex e un simbolo d'intramontabile eleganza. Oltre all'iconica finestrella con data ingrandita dalla lente Cyclope, è impreziosito da una combinazione pressoché infinita di quadranti, lunette e diamanti. Animato dal calibro 2236 e dall'esclusiva spirale Syloxi, continua a essere un riferimento in fatto di raffinatezza e prestazioni.

#Perpetual



OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST

