

Giorgio Strehler

Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa



Giorgio Strehler
Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa



FB Fondazione
Bracco



Giorgio Strehler

Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa

Milano

15 dicembre 2014 – 31 marzo 2015

Giorgio Strehler era nato a Trieste, forse la città italiana “più europea” da sempre, crocevia di molte culture, italiana, austriaca, slovena, ebraica e fin da bambino è stato abituato a parlare e ascoltare più lingue e quindi proprio da questo milieu probabilmente nasce la sua apertura verso l’Europa e verso il mondo che ha caratterizzato tutta la sua vita.

Noi di Fondazione Bracco abbiamo accettato quindi con entusiasmo di realizzare questa iniziativa, dedicata a uno degli uomini che hanno saputo scoprire la vocazione europea di Milano (non a caso la mostra è inserita nel palinsesto “Milano Cuore d’Europa” ideato dal Comune in questo scorcio di 2014) proiettandola in ambito internazionale, una dimensione che avrà il suo apogeo con EXPO2015.

Ma Strehler, con Paolo Grassi e Arturo Toscanini, fu anche uno degli uomini che da Milano guidarono la riscossa del Paese dalle macerie della Seconda Guerra mondiale, facendo leva sui valori della cultura e dell’educazione civile, con l’obiettivo di farlo rientrare nel consesso delle nazioni europee. Il loro impegno fu premiato, come dimostrano le foto che mostrano le lunghe code di pubblico per accedere all’inaugurazione della ricostruita Scala o alla “prima” del Piccolo Teatro di via Rovello.

Con questa mostra, in un periodo difficile per motivi diversi, vorremmo anche poter suscitare lo stesso impegno e lo stesso entusiasmo di allora nei visitatori, soprattutto nei più giovani, basati sulla consapevolezza della propria storia e identità.

L’Italia deve ritrovare quello spirito che ci ha sempre contraddistinto: la capacità di guardare al futuro in modo positivo e creativo, facendo leva sul proprio talento e sulle proprie abilità. Grazie ad esse, per secoli il mondo intero è stato plasmato e ispirato dal genio italiano. E lo è ancora. Quello che manca oggi è proprio la consapevolezza di essere tuttora un Paese leader in tanti campi. Un Paese vitale a cui il mondo guarda con interesse e ammirazione. Un Paese bellissimo. E non solo della bellezza un po’ decadente del passato, ma di una bellezza che è ancora viva e diffusa. La

bellezza ad esempio dei tantissimi giovani di valore che portano avanti i loro sogni in Italia e all’estero.

Anche questa iniziativa si inserisce in un progetto pluriennale di collaborazione che, dal 2010, lega Fondazione Bracco all’Accademia Teatro alla Scala, una collaborazione nata nell’ambito del nostro impegno a favore delle nuove generazioni. L’Accademia scalligera rappresenta un unicum nel panorama dell’alta formazione in Europa e pertanto ci è parsa il partner ideale per promuovere la cultura italiana nel mondo, offrendo al tempo stesso a molti giovani l’opportunità di sviluppare i propri talenti. Questo sodalizio con l’Accademia è strettamente collegato al nostro Progetto Diventerò – Fondazione Bracco per i giovani, lanciato nel 2012, con l’intento di offrire concrete opportunità di formazione e lavoro in un programma articolato di stage e borse di studio.

Insieme all’Accademia abbiamo realizzato concerti in Italia e all’estero, mostre che hanno messo in luce l’importanza di alcune professionalità del mondo teatrale, solitamente nascoste dietro le quinte, tra cui alcune, come i sarti di scena, che continuano la grande tradizione dell’alto artigianato italiano, altra peculiarità da riscoprire nel nostro Paese.

Con la Scuola di Ballo abbiamo promosso un percorso specifico di approfondimento della nutrizione, ideato con il Centro Diagnostico Italiano, che comprende anche l’invito a eseguire esami di prevenzione per monitorare lo stato di salute, aspetto fondamentale per un ballerino.

Siamo anche molto lieti di collaborare per la prima volta con il Piccolo Teatro – Teatro d’Europa, la “casa” di Strehler, che ringraziamo per la disponibilità, dove questa mostra verrà successivamente ospitata in estate, come è doveroso, proprio in quei mesi in cui Milano diverrà la “casa” del mondo.

Diana Bracco

Presidente Fondazione Bracco

È motivo di grande soddisfazione vedere gli allievi dei corsi di auto imprenditorialità musicale e di sartoria dell'Accademia Teatro alla Scala coinvolti in una nuova iniziativa promossa dalla Fondazione Bracco negli spazi del Centro Diagnostico Italiano che, in questa occasione, rende omaggio ad uno dei maestri del teatro italiano del Novecento, avvalendosi del contributo del Piccolo Teatro e del patrocinio dell'Università degli Studi di Milano, sotto la direzione scientifica di Alberto Bentoglio, docente di Storia del teatro e dello spettacolo del Dipartimento di Beni culturali e ambientali.

Trovo particolarmente calzante il titolo della mostra “Giorgio Strehler. Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa” che sintetizza quello che egli ha rappresentato non solo per la città meneghina e per l'intero nostro paese, ma anche oltre confine.

Giorgio Strehler ha fondato il teatro di regia in Italia, realizzando spettacoli memorabili, rappresentati in tutto il mondo. Spettacoli che ancora oggi ci dicono quanto il teatro sia necessario come impegno civile, come sollecitazione alla riflessione e come occasione di crescita morale. Spettacoli che testimoniano l'importanza di un'Europa che non deve essere soltanto un'unione socioeconomica, ma deve diventare – come sognava Strehler – una “grande famiglia”, capace di valorizzare le diversità per produrre arte e cultura.

L'esposizione, grazie alle bellissime immagini gentilmente concesse dall'Archivio del Piccolo Teatro di Milano e del Teatro alla Scala, restituisce lo spaccato di un paese che ha saputo rialzarsi dalle macerie del secondo conflitto mondiale grazie all'arte, alla cultura e all'opera di artisti come Giorgio Strehler. Un paese che riparte proprio da due spazi teatrali: il Teatro alla Scala, primo edificio che Milano riconsegna alla propria cittadinanza in una serata indimenticabile del 1946, con un concerto diretto da Arturo Toscanini e il Piccolo Teatro, fondato da Paolo Grassi e Giorgio Strehler e inaugurato nel 1947 con *L'albergo dei poveri* di Gorkij.

Articolata in quattro sezioni, la mostra presenta un significativo approfondimento sulle regie liriche del Maestro triestino, forse meno note al grande pubblico rispetto a quelle del teatro di prosa.

Le immagini lo ritraggono durante le prove sul palcoscenico accanto ad artisti che lui stesso ha contribuito a forgiare e che, sotto la sua guida, hanno regalato interpretazioni rimaste indelebili.

Ad attestare la profonda cura che Strehler aveva per ogni dettaglio dello spettacolo, completano l'itinerario espositivo quattro costumi ricostruiti dagli allievi del Corso per sarti dello spettacolo. Firmati da Ezio Frigerio e Franca Squarciapino, sono stati disegnati per quattro opere andate in scena alla Piccola Scala e al Piermarini: *Il matrimonio segreto*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*.

Mi piace qui ringraziare tutti coloro che hanno operato per la realizzazione di questa iniziativa, dagli allievi ai coordinatori didattici, e soprattutto coloro che, avendo avuto il privilegio di lavorare con Strehler, hanno generosamente fornito delle testimonianze toccanti, raccolte in questo catalogo e in un video che accompagna l'esposizione.

Seguire il percorso di questa mostra consente di ritrovare i grandi nomi della scena italiana del Novecento e permette di riconoscere i gesti e i segni che erano alla base del “metodo Strehler”. Un modo di fare “un teatro umano”, caratterizzato da una straordinaria capacità di guardare all'insieme dello spettacolo per poi realizzarlo attraverso i contributi di diversi “attori”, da chi disegna le luci a chi confeziona i costumi, da chi progetta e realizza le scene a chi prepara ed elabora i movimenti in scena. Contributi che nascono da un'idea di regia che, diceva Strehler, è prima di tutto «interpretazione dello spirito», “un'interpretazione, cioè, dello spirito da cui è nato il fatto d'arte, rivisto, rivissuto, amato e criticato da un occhio contemporaneo.” – come sottolinea Alberto Bentoglio nel suo intervento in catalogo – “Non il paratradizionale, non la ricostruzione, ma la riproposta della verità sostanziale dell'opera nel tempo, a un pubblico di oggi, con valori di oggi che, tuttavia, mai prescindano dalla realtà dei valori e dei significati di ieri”. Questo è il grande insegnamento di Strehler che l'Accademia Teatro alla Scala orgogliosamente condivide ogni giorno con gli allievi, con Milano e con l'Europa.

Luisa Vinci

Direttore Generale Accademia Teatro alla Scala

Giorgio Strehler

Un uomo per Milano, un teatro per l’Europa

Un uomo per Milano, un teatro per l’Europa

<i>Promotore</i> Fondazione Bracco	Progetti sartoriali Allievi del Corso per sarti dello spettacolo dell'Accademia Teatro alla Scala
<i>Curatela scientifica</i> Alberto Bentoglio	<i>Coordinamento artistico</i> Maria Chiara Donato, Pasqualina Inserra e Sabina Rostri

<i>Mostra e catalogo a cura di</i> Alberto Bentoglio Maurizio Porro Fabio Sartorelli	Corso per sarti dello spettacolo <i>Allievi</i> Marta Alessandra Bertino Francesco Bogetti Isabella Cassinelli Giulia Falgari Laura Ferrari Marta Gianinetti Giulia Giovanelli Debora Girelli Amelie Mazet Simone Pisani Giorgio Alberto Raiola Giulia Rizzi Laura Rossini Mariachiara Tagliabue Matteo Tolve Sveva Toniolli
-----------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<i>con il contributo degli allievi del Corso per l'attività musicale autonoma e l'autoimprenditorialità</i> Sara Gabba, Edoardo Peri, Valentina Volpe	
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

<i>Ideazione del progetto per Accademia Teatro alla Scala</i> Valeria Miglio	
---------------------------------------------------------------------------------	--

<i>Coordinamento del progetto per Accademia Teatro alla Scala</i> Paola Bisi e Valeria Miglio	
--------------------------------------------------------------------------------------------------	--

<i>Coordinamento del progetto per Fondazione Bracco</i> Luisa Longhi	
-------------------------------------------------------------------------	--

<i>Progetto dell'allestimento</i> Andrea Angeli	<i>Coordinatore didattico</i> Valeria Miglio
----------------------------------------------------	-------------------------------------------------

<i>Consulenza tecnica</i> Roberto de Rota	<i>Tutor didattico</i> Regina Bacchini
----------------------------------------------	-------------------------------------------

<i>Organizzazione</i> Fondazione Bracco Accademia del Teatro alla Scala CDI – Centro Diagnostico Italiano	<i>Coordinatore artistico</i> Cinzia Rosselli
	Corso per l'attività musicale autonoma <i>Coordinatore didattico</i> Andrea Massimo Grassi

	<i>Tutor didattico</i> Federica Francesca Pozzi
--	----------------------------------------------------

	<i>Video</i> <i>Riprese e montaggio di</i> Andrea Angeli
--	----------------------------------------------------------------

<i>Progetto e impaginazione del catalogo</i> Dario Zannier	
---------------------------------------------------------------	--

<i>Redazione</i> Fondazione Bracco	
---------------------------------------	--

<i>Sponsor tecnici</i> Consorzio Italian Texstyle Bonaveri s.r.l.	
-------------------------------------------------------------------------	--

	<i>Si ringraziano</i>
--	-----------------------

	Museo Teatrale alla Scala per la concessione all'utilizzo dei figurini originali
--	----------------------------------------------------------------------------------

	Archivio Fotografico del Teatro alla Scala per la concessione all'utilizzo delle immagini fotografiche
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

	Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d’Europa per la concessione all'utilizzo delle immagini fotografiche
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	Laboratori Teatro alla Scala per il supporto tecnico e artistico alla realizzazione dell'allestimento
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------

	Un ringraziamento particolare a Elena Fumagalli dell'Archivio Fotografico del Teatro alla Scala e a Silvia Colombo dell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano per il loro sostanziale contributo e la loro generosa disponibilità.
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Sommario

Un uomo per Milano, un teatro per l’Europa

10	Un uomo per Milano, un teatro per l’Europa <i>di Alberto Bentoglio</i>
12	
14	
16	
18	
20	
22	
24	
26	
28	
30	
32	
34	
36	
38	
40	
42	
44	
46	
48	
50	
52	
54	
56	
58	
60	
62	
64	
66	
68	
70	
72	
74	Testimonianze di Carlo Fontana, Maria Grazia Gregori, Andrea Jonasson, Anna Maria Prina
76	
78	
80	
82	
84	
86	
88	
90	
92	
94	
96	
98	
100	
102	
104	
106	
108	
110	
112	
114	
116	Testimonianze di Marina Bianchi, Ferruccio Soleri, Lorenza Cantini, Dante Mazzola
118	
120	
122	
124	
126	
128	
130	
132	
134	
136	
138	
140	
142	Testimonianze di Mirella Freni, Laura Pasetti, Sergio Escobar, Giulia Lazzarini
144	
146	
148	
150	
152	
154	
156	
158	
160	
162	Una vita per il teatro <i>di Alberto Bentoglio</i>
164	
166	
168	
170	
172	
174	
176	
178	
180	
182	
184	
186	
188	
190	
192	
194	
196	
198	
200	

40	Piacere, Strehler <i>di Sara Gabba, Edoardo Peri, Valentina Volpe</i>
----	---------------------------------------------------------------------------------

74	Testimonianze di Carlo Fontana, Maria Grazia Gregori, Andrea Jonasson, Anna Maria Prina
----	-----------------------------------------------------------------------------------------

82	La regia all’opera <i>di Sara Gabba, Edoardo Peri, Valentina Volpe</i>
----	----------------------------------------------------------------------------------

103	Quattro costumi per Giorgio Strehler <i>di Fabio Sartorelli</i>
-----	---------------------------------------------------------------------------

116	Testimonianze di Marina Bianchi, Ferruccio Soleri, Lorenza Cantini, Dante Mazzola
-----	-----------------------------------------------------------------------------------

124	
-----	--

124	Milano, lieta d’esser libera nel mondo <i>di Sara Gabba, Edoardo Peri, Valentina Volpe</i>
-----	------------------------------------------------------------------------------------------------------

135	Strehler a Milano <i>di Maurizio Porro</i>
-----	------------------------------------------------------

142	Testimonianze di Mirella Freni, Laura Pasetti, Sergio Escobar, Giulia Lazzarini
-----	---------------------------------------------------------------------------------

150	Il teatro come evento totale <i>di Sara Gabba, Edoardo Peri, Valentina Volpe</i>
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------

162	Una vita per il teatro <i>di Alberto Bentoglio</i>
-----	--------------------------------------------------------------

164	Regie liriche <i>di Alberto Bentoglio</i>
-----	-----------------------------------------------------

Un uomo per Milano, un teatro per l'Europa

di Alberto Bentoglio

*Professore di Storia del teatro e dello spettacolo,
Università degli Studi di Milano*



Personalità di fama internazionale, Giorgio Strehler ha rappresentato una fra le espressioni artistiche più alte nella storia dello spettacolo contemporaneo. Padre fondatore del teatro di regia in Italia, egli ha dedicato tutta la sua esistenza alla creazione e alla diffusione in Europa e nel mondo del “teatro d’arte”, intendendo con tale definizione un teatro che fosse espressione di un impegno artistico di alto profilo morale e civile, un teatro “necessario”, destinato a svolgere un’importante funzione nella coscienza politica, sociale e culturale della nazione. Infatti, è proprio dal 1947, con la nascita del primo teatro stabile italiano, il Piccolo Teatro di Milano, che si può parlare di una prassi registica consolidata ed eretta a sistema. Tale condizione ha consentito al regista di muoversi fin dai primi anni con una libertà negata al mercato privato, condizionato da logiche di tipo commerciale. Strehler ha così potuto scegliere, di volta in volta, nuovi percorsi, guidato da un vigile senso dell’attualità culturale, da un’apertura senza riserve nei confronti delle drammaturgie straniere, da una volontà ferma di agire in nome dell’arte e della cultura, ma, soprattutto, dall’evoluzione di una personale poetica. Il suo modo di ‘fare teatro’ gli ha consigliato, in più di un caso, di riprendere esperienze passate per vagliarle alla luce di una più consapevole maturità e di un contesto modificato, per riviverle secondo modalità differenti. Strehler ha avuto, inoltre, la forza di fare uscire il suo teatro dai confini della sua Milano, della sua Italia, presentando i suoi allestimenti in prosa e in musica sui più importanti palcoscenici internazionali e realizzando, nel 1983, il coraggioso progetto di un teatro europeo. Grazie allo sforzo congiunto del Ministro della Cultura francese Jack Lang e del Presidente della Repubblica François Mitterand, il 16 giugno 1983, è, infatti, nato il Théâtre de l’Europe (spettacolo inaugurale *La Tempesta* di Shakespeare/Strehler), un organismo diretto da Strehler e finalizzato a favorire un’autentica crescita culturale dell’intera Europa all’interno della quale il teatro deve essere considerato una necessità primaria.

Manifesto de *La tempesta* di William Shakespeare, Théâtre de l’Odeon, Parigi, 1983

I primi anni 1946-1958

“Forse, forse la mia cultura musicale è più forte della mia cultura letteraria. Conosco forse meglio Mozart di Shakespeare. Questo mi ha permesso e mi permette, per esempio, di fare opere liriche molto bene”. Da tali premesse non sarà difficile riconoscere a Strehler il merito di avere esportato per primo sulle scene del teatro d’opera in Italia la serietà, il metodo, la concezione totalizzante, la ricchezza creativa che hanno fatto di lui, uno fra i maggiori registi di prosa di tutto il mondo. Grazie agli spettacoli di Strehler, la regia si è affermata, infatti, quale elemento indispensabile alla realizzazione dell’opera lirica, ponendo in primo piano la necessità di un apparato scenografico non più generico ma originale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandoni la convenzionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connetta e integri omogeneamente i differenti elementi compositivi dello spettacolo. Del resto, non è un caso che il percorso artistico di Strehler inizi proprio con la musica: pochi mesi prima della riapertura della ricostruita Scala sotto la bacchetta di Toscanini, il giovane regista mette in scena, il 19 marzo 1946 al Teatro Lirico, l’oratorio drammatico, *Giovanna d’Arco al rogo*, composto dal musicista svizzero Arthur Honegger, su testo di Paul Claudel – interpretato nei ruoli recitati da Renzo Ricci e Sarah Ferrati – inaugurando con questo allestimento una lunga e spesso non sufficientemente considerata attività sul palcoscenico del teatro musicale. Nel marzo 1947, infatti, su incarico del sovrintendente della Scala Antonio Ghiringhelli, più incuriosito che convinto, il venticinquenne Strehler firma la sua prima ‘vera’ regia lirica. E questa volta, l’occasione si presenta assai più impegnativa. Si tratta, infatti, di mettere in scena *La traviata* di Giuseppe Verdi, diretta da Tullio Serafin, per il palcoscenico della Scala ricostruita. Non molte le testimonianze relative a tale allestimento (e quelle poche, volte, soprattutto, a ricordarne la parte musicale), ma sufficienti a mostrarci il lavoro di un giovane regista che si impegna a rompere gli schemi ormai desueti della *routine* degli allestimenti d’opera. Anche se i recensori dell’epoca sembrano più attratti dalla vicenda nata dalla misteriosa indisposizione della protagonista (Margherita Carosio), che costringe il teatro a rinviare più volte la data della prima rappresentazione, piuttosto che dal lavoro che il regista sta conducendo



Locandina del concerto di riapertura del Teatro alla Scala ricostruita dopo la guerra. Direttore, Arturo Toscanini, 11 maggio 1946.

con Gianni Ratto per le scene e Ebe Colciaghi per i costumi, un breve articolo dello stesso Strehler ci fornisce un prezioso spaccato del mondo del teatro musicale. Ci appare, infatti, un regista imbrigliato in una serie di impedimenti che non gli permettono di agire con la libertà creativa che egli auspicerebbe. Un regista giovane, ma professionalmente già adulto, conscio sia delle proprie possibilità creative, sia dei limiti che una tradizione interpretativa gli impone e, soprattutto, della necessità di agire con metodo nel processo di graduale rinnovamento della scena musicale. “Un regista può fare due cose – dichiara Strehler – mettere in scena il dramma secondo la concezione che egli ne ha: *La traviata*, per esempio, è un dramma sociale in cui diverse concezioni della vita e della morale, quella del padre e quella di Violetta, cozzano, mentre Alfredo ondeggia, incerto e smarrito fra loro. Il regista può creare questo ambiente e, senza forzare il testo, mettere in luce questo significato che la convenzione lirica generalmente trascura. Alla Scala questo costituirebbe però una rivoluzione tale da terrorizzare il tradizionalismo degli abbonati. Al regista rimane, quindi, il secondo compito, il più modesto ma non volgare. Cercare almeno di ripulire l’esecuzione da quanto di trito e convenzionale gli anni vi hanno accumulato: costruire una scena più vera che possa essere goduta anche dal pubblico delle gallerie e che realizzi nelle luci e nei colori e nella disposizione dei mobili non solo un criterio di armonia artistica ma l’atmosfera intima del dramma”. Una breve ma incisiva dichiarazione di intenti alla quale, *mutatis mutandis*, Strehler rimarrà coerentemente fedele per tutto il corso della sua carriera.

L’attività scaligera di Strehler nel 1947 non si esaurisce con l’allestimento di *Traviata*, ma prosegue – grazie anche al successo raccolto con la partitura verdiana – nel mese di dicembre con la prima rappresentazione italiana dell’*Amore delle tre melarance* di Sergej Prokof’ev. E, in tale occasione, il fatto di inscenare un’opera non di repertorio e, per conseguenza, priva di una tradizione scenica, permette al regista di affrontare la messinscena senza troppe restrizioni. Anzi, lo aiuta nello sforzo di fare “recitare” cantanti e coristi con la stessa precisione richiesta agli attori di prosa (ma con fini e intenti differenti). Ne nasce uno spettacolo equilibrato in cui la delicata stilizzazione dei movimenti si coniuga con la ricchezza della invenzione registica in uno spazio scenico ridefinito da Gianni Ratto che prevede, all’interno del boccascena reale della Scala, un secondo boccascena

dove il regista piazza coristi e figuranti intenti, fin dalle prime battute dell’opera, a seguire e commentare la vicenda. Un gioco di “teatro nel teatro” che, pur nascendo dal testo di Carlo Gozzi, lascia perplessi e un po’ disorientati i più conservatori fra gli abbonati della Scala.

Dopo una ripresa di *Traviata*, realizzata nel gennaio 1948, il regista è invitato a allestire il *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa. Anche in tale occasione, la lettura registica di Strehler si distacca dalla tradizione minuettistica settecentesca per offrire uno spettacolo nuovo dove i personaggi dell’opera giocosa sono trasformati in tante ideali figurine da *carillon* o, forse meglio, in *silhouettes*, per mostrare al pubblico un Settecento stilizzato, equidistante da pizzi traforati e merletti di maniera. Non a caso, Ratto racchiude la scena, raggelata per mezzo di luci fisse, in una grande cornice dorata, quasi a volere mostrare con distacco, senza rimpianti o nostalgie, “un mondo che non ci appartiene più”. E, ancora per la Scala, Strehler firma il 7 aprile 1949, con Yvonne Chéry, l’allestimento del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, rappresentato nella sala del Piermarini dai complessi dell’*Opéra Comique* di Parigi, e, soprattutto, il *Cordovano*, debutto teatrale di Goffredo Petrassi, andato in scena 12 maggio 1949, nella traduzione di Eugenio Montale, con scene e costumi di Giulio Coltellacci. Questa breve opera costituisce la seconda parte di un trittico composto da *Le pauvre matelot* di Darius Milhaud (regia di Alessandro Brissoni) e dal balletto *La giara* di Alfredo Casella (coreografia di Margherita Wallmann) e si configura come un atto unico dal sapore di opera buffa dove Strehler ha modo di cimentarsi con una teatralità vivace, non imbrigliata da ossequiose tradizioni, ricca di allusività e intuizioni psicologiche ben realizzate. Nel mese di settembre, una nuova produzione: *Lulu* di Alban Berg, questa volta al Teatro la Fenice di Venezia (4 settembre 1949), in occasione del Festival internazionale di musica contemporanea e dell’Autunno musicale veneziano. E in tale allestimento, proprio la struttura del testo drammatico di Frank Wedekind offre al regista la possibilità di rileggere criticamente il complesso personaggio di Lulu (interpretato da una straordinaria Lidia Stix) e il sistema borghese che la circonda e finirà per ucciderla.

Se alle “sei novelle in un dramma” dell’opera *L’allegra brigata* di Gian Francesco Malipiero, rappresentata il 4 maggio 1950 al Teatro alla Scala (con la coppia Gianni Ratto e Ebe Colciaghi), non



arride sorte benevola, nonostante il lavoro compiuto da Strehler, attento, anche in questo caso, a rendere scenicamente i differenti registri stilistici proposti dal testo musicale, il 20 maggio la messa in scena di un’opera tratta dal repertorio italiano ottocentesco, quello più amato e popolare, *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti è accolta con affettuoso calore. Per il capolavoro donizettiano, Ratto predispone una scena fissa nella cui cornice si succedono i differenti ambienti prescritti nel libretto, mediante l’uso di una piattaforma girevole. Strehler abbandona tutte le consuetudini di rappresentazione che vogliono in *Don Pasquale* una farsa ricca di *gags* grossolane e “caratteri” esagerati per creare uno spettacolo “umano”, dove sentimenti e poesia emergano senza indugi e vadano di pari passo con la straordinaria partitura musicale. Uno spettacolo che proprio nel perfetto equilibrio tra comicità e commozione sembra trovare la sua cifra stilistica migliore e più originale. E sette giorni dopo la rappresentazione di *Don Pasquale*, ecco Strehler pronto a firmare una nuova regia. Si tratta dell’ultima opera della stagione *Arianna a Nasso* di Richard Strauss, in scena il 27 maggio. Del complesso testo di Hugo von Hofmannsthal, alla sua prima rappresentazione nella sala del Piermarini, realizzato con scene e costumi firmati da Ludwig Sievert, Strehler propone una lettura attenta a rispettare ed evidenziare scenicamente i differenti registri presenti nell’opera. Dal prologo di gusto realista e dinamico, movimentato dalle maschere della commedia dell’arte, si trascorre così all’“atto serio”, classicheggiante, allegorico e statico. In conclusione di stagione, Strehler si impegna anche a realizzare il *Nazareno* di Lorenzo Perosi, in scena alla Scala il 15 giugno 1950, in collaborazione con Margherita Wallmann (scene e costumi di Gianfilippo Usellini), spettacolo prodotto in occasione delle celebrazioni indette per l’anno santo e accolto con favore da pubblico e critica.

L’importanza dell’attività di Strehler quale regista lirico trova una chiara e definitiva conferma nel corso del 1951 quando, da febbraio a giugno, egli mette in scena sul palcoscenico scaligero ininterrottamente cinque nuove opere. Dal Settecento “sentimentale” della *Cecchina ossia La buona figliola* di Niccolò Piccinni, vivificata da una recitazione agile e attenta ai minimi particolari (24 febbraio), all’Ottocento italiano dell’*Elisir d’amore* di Donizetti, anch’esso rinnovato e, soprattutto, allontanato dalla grassa comicità farsesca per trasformarsi in una storia venata di malinconia (9 marzo). Dall’Ottocento francese di *Werther* di Jules Mas-

Locandina della stagione d’inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano, Maggio – Luglio 1947

senet, con scene e costumi di Alessandro Benois, che trova uno Strehler “romanticamente” impegnato a rileggere il capolavoro di Goethe (18 aprile), a due opere “contemporanee”: il “madrigale scenico” tratto dalla *Spoon River Anthology*; *La collina*, musicato dal giovane compositore Mario Peragallo (12 maggio) e il dramma biblico *Giuditta* di Arthur Honegger (14 giugno), impreziosito dalle coreografie di Margherita Wallmann. La stagione 1951-1952 ci mostra Strehler ancora sul palcoscenico della Scala questa volta per allestire una nuova partitura dell’amato compositore Domenico Cimarosa. Si tratta della farsa *Il credulo* (26 dicembre 1951), impreziosita da scene e costumi della pittrice Léonor Fini, la quale, trasfondendo nell’opera tutta la fantasia surrealista della sua arte, ambienta la vicenda in un ampio armadio grigio da cui escono, di volta in volta, i personaggi. All’originalità scenica del *Credulo* fanno seguito la prima e contrastata rappresentazione assoluta di *Proserpina e lo straniero* (marzo 1952) dell’argentino Juan José Castro (presente anche sul podio), vincitore del premio offerto dalla Scala per il cinquantenario della morte di Verdi, e la ripresa – bene accolta – di *Don Pasquale* (13 maggio 1952). Dopo la regia musicale presentata alla Fenice di Venezia, il 10 settembre 1952, de *La favola del figlio cambiato* di Luigi Pirandello, con musiche di Gian Francesco Malipiero, Strehler firma due nuove produzioni: *L’angelo di fuoco* di Sergei Prokof’ev, rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia nel settembre 1955 (e ripreso l’anno successivo con eguale fortuna alla Scala), e una nuova edizione del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa che inaugura la sala della Piccola Scala, il 26 dicembre 1955. Entrambi gli allestimenti portano le firme di Luciano Damiani per le scene e di Ezio Frigerio per i costumi e, pur attraverso differenti scelte registiche, ben testimoniano l’impegno creativo di Strehler nel campo della regia musicale, dove egli ha ormai imposto con il proprio operato la moderna figura del regista d’opera. Il 1957 vede Strehler nuovamente impegnato alla Scala con la regia di *Louise* di Gustave Charpentier, un allestimento di profonda delicatezza e grave contenuto melanconico, arricchito dalle scene pittoriche di Luciano Damiani e dai bellissimi costumi di Ezio Frigerio, e alla Piccola Scala, con *l’Histoire du soldat* di Igor Strawinsky, sotto la direzione di Nino Sanzogno in cui, entro una scena disegnata da Nicola Benois e animata dalle coreografie di Jokn Cranko, il regista è presente anche in palcoscenico nella parte del Lettore. L’anno successivo, sempre alla Piccola Scala, è la volta de *Il cappello di paglia di*



Firenze, in scena il 2 giugno 1958. La garbata “farsa musicale” di Nino Rota, tratta dall’omonima commedia di Labiche, permette a Strehler di inventare una perfetta macchina scenica (scene di Damiani, costumi di Frigerio) ricca di trovate originali, che ben si addicono al ritmo della musica.

Il ratto dal serraglio di Wolfgang Amadeus Mozart

Dopo sei anni trascorsi a mettere in scena i grandi capolavori del teatro di prosa, l’attività di Strehler sul palcoscenico musicale riprende, nel 1964, quando il regista si dedica all’allestimento di un’opera brechtiana su musica di Kurt Weill, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (in scena alla Piccola Scala il 29 febbraio 1964 con la direzione di Nino Sanzogno) e, nel 1965, con il debutto al Festival di Salisburgo, dove mette in scena *Il ratto dal serraglio* di Mozart. Consacrato dalla tradizione interpretativa a semplice e ingenua operetta, per la forma mista di musica e parola e il tono leggero del testo, questo *Singspiel* mozartiano – come il più celebre *Flauto magico* – non di rado è allestito come una *pièce* da teatro delle marionette, ricca, quindi, di effetti clowneschi e grossolani. L’intervento di Strehler è volto, in primo luogo, proprio a eliminare tali errate interpretazioni, per ricondurre il *Ratto* al suo primitivo significato, ricreando quella che egli definisce “illusione spettacolare”. La messinscena del *Ratto* non deve, infatti, mai permettere allo spettatore di dimenticare che sta assistendo alla rappresentazione di una favola, una storia fantastica e irreali, che, tuttavia, non deve trasformarsi in una farsa. A tale scopo, Strehler predispone, insieme allo scenografo Damiani, una soluzione scenica e illuminotecnica assai originale. Sul palcoscenico di grandi dimensioni della *Kleines Festspielhaus* in Salisburgo è posizionato un più modesto boccascena al cui interno si svolge la rappresentazione. Alle spalle di tale boccascena, è disposto un fondale di tulle e garza bianchi che non accoglie alcun elemento scenografico né dipinto, né costruito. A quinte piatte dipinte, fatte scorrere su rotelle a vista, è affidato il compito di fare magicamente apparire minareti e torri, isole e onde marine. Tuttavia, la trovata registica di maggiore effetto riguarda i movimenti dei cantanti in scena, coniugati con l’uso sapiente delle luci. Strehler predispone due zone distinte sul palcoscenico: il fondo e il centro del palco sono illuminati in modo tradizionale, mentre il proscenio è sempre in controluce. Così, ogni volta che i cantanti avanzano in proscenio, la loro figura assume i contorni di una *silhouette* nera che si staglia sul fondale bianco. Con tale arti-

Die Entführung aus dem Serail (*Il ratto dal serraglio*) di Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro alla Scala, Stagione 1972/73

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA



fizio, il regista traduce visivamente la continua alternanza che l'opera prevede, tra realtà e fantasia, tra presenza e assenza. La scelta di trasformare, in alcuni momenti dell'azione, i cantanti in sottili profili di se stessi offre al regista la possibilità di rendere concrete scenicamente una serie di intuizioni registiche che contribuiscono a fare riemergere il vero significato del capolavoro mozartiano. Spettacolo di grande suggestione e di straordinaria bellezza visiva, accolto con grande interesse da pubblico e critica, questa edizione del *Ratto dal serraglio* sarà da Strehler allestita in più occasioni e in differenti sale teatrali (Firenze, Parigi, Milano) per tutto il corso della sua attività registica.

***Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni**

Allestita alla Scala nel maggio 1966, *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni rappresenta per il regista una nuova sfida alla tradizione di rappresentazione dell'opera lirica. Infatti, al lavoro di revisione musicale condotto sulla partitura da Herbert von Karajan, corrisponde una rilettura registica della vicenda. Tratta da una novella di Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana* è di norma messa in scena "realisticamente", non trascurando spesso elementi folclorici regionali. Secondo Strehler, tuttavia, a una attenta lettura del libretto, tale eccesso di realismo si rivela errato e controproducente, non trovando giustificazione alcuna né nelle indicazioni didascaliche (troppo convenzionali), né nelle situazioni sceniche proposte. Il "verismo" dell'opera – ove lo si voglia trovare – va cercato per Strehler soprattutto nella musica. Eliminato, quindi, l'obbligo di un impianto scenico naturalista, il regista studia con Luciano Damiani una scena unica, uno spazio vasto e inondato di sole: una piazza sulla sommità di un paese della Sicilia. Un muro la delimita sul lato destro, mentre su quello sinistro si protende una colata di lava rossastra e nera quasi a indicare la permanenza di un pericolo su una collettività emarginata, una specie di terrore naturale alla base dei sentimenti popolari. Gli abiti di scena perdono il carattere multicolore folcloristico per assumere un tono popolare-festivo, dai colori tra il marrone e il grigio. La recitazione, sia dei solisti sia del coro e dei mimi, diviene misurata e il più possibile naturale: atteggiamenti scarni, pochi gesti essenziali, posizioni chiare, scontri violenti e implacabili. Il risultato complessivo è uno spettacolo nuovo, dove il realismo non diventa sequenza cinematografica né melodramma, ma diviene un "realismo poetico" ancor più valorizzato dalle note di Mascagni.

Giorgio Strehler, *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni,
Teatro alla Scala, Stagione 1965/66

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

***Fidelio* di Ludwig van Beethoven**

Nel giugno 1969, per il XXXII Maggio Musicale Fiorentino, Strehler allestisce *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, diretto e concertato da Zubin Mehta, con scene e costumi disegnati da Ezio Frigerio. L'opera principia in un'atmosfera ancora calata in un Settecento "classico" e pre-rivoluzionario, ma, mano a mano che il dramma si svolge, il tono solare svanisce per lasciare spazio a colori più inquietanti che rimandano alla rivoluzione francese e, soprattutto, al successivo dominio napoleonico. Tale progressivo oscuramento della vicenda convince il regista ad ambientare *Fidelio* negli anni della sua ultima stesura, cioè nel 1814, poiché, soltanto in tale versione l'opera reca i segni più evidenti della personalità del musicista deluso dagli avvenimenti storici a lui contemporanei. Per Strehler, *Fidelio* è un dramma umano, sociale, politico, una sfida all'ordine classico, ed è anche l'indicazione di un dramma di Beethoven stesso che si sentì tradito dalla rivoluzione francese che gli apparve, con Napoleone Bonaparte, una "non rivoluzione", un'oppressione falsamente rivoluzionaria. Così dallo spiazzo antistante al carcere del primo atto, per mezzo di un sistema di rotazione delle strutture sceniche, lo spettatore è guidato nelle fitte tenebre delle prigioni e nei tetri sotterranei dove sono rinchiusi i prigionieri. L'atmosfera si fa sempre più cupa, fino a quando, in corrispondenza con il finale, le mura della prigione crollano lasciando filtrare lame di luce, che dissipano – ma solo provvisoriamente – l'angoscia e il senso d'oppressione. Un *Fidelio* – ripreso in più occasioni e proposto anche alla Scala nel 1990 con la direzione di Lorin Maazel – che Strehler definisce *goyesco*, gettando quasi un ponte fra il titanismo di Beethoven e quello di Goya.

***Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi**

Nel 1971 Strehler inaugura il 7 dicembre la stagione scaligera con *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi. Alla base di tale allestimento sta un'inedita attenzione al versante politico e civile presente nella partitura verdiana. "La parte civile dell'opera è quella su cui ho potuto operare più profondamente - dichiara Strehler - la parte sentimentale ho dovuto tenerla nel suo limite dell'incredibile storico e del credibile musicale". Poiché, dunque, i personaggi non sono bene sbalzati, ma appaiono magniloquenti e retorici, Strehler individua nella valenza sociale della vicenda la chiave di volta per la sua regia. Nel protagonista, il regista afferma di riconoscere un germe di "realtà" che si discosta in maniera decisa dal tono generale dell'o-



Giorgio Strehler e Mirella Freni, *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala, Stagione 1971/72

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

pera. La sua interpretazione deve, quindi, essere resa con attenzione, come se il personaggio cercasse, di volta in volta, il modo giusto per agire. Simone Boccanegra è uomo collocato dalla storia e dalle circostanze in una posizione, quella di doge, per lui inadeguata, dalla quale egli stesso vorrebbe recedere. A tale proposito, illuminante appare la scena conclusiva dell'opera che, contrariamente a quanto prescritto dal libretto, Strehler fa svolgere nei pressi del mare, con la sagoma di una nave sullo sfondo: la morte di Boccanegra, doge-marinaio, si consuma mentre egli tenta di aggrapparsi alle gomene del vascello, ultimo sforzo per riunirsi al suo elemento congeniale, il mare, e per ritrovare le sue origini popolari. Tale sensazione di inadeguatezza psicologica e sociale è accresciuta dall'atmosfera generale che il regista impone allo spettacolo. Ezio Frigerio appronta una scena disadorna e composta da due soli praticabili sul fondo, tra i quali si stagliano ora il profilo del palazzo dei Fieschi, ora l'immagine di leggeri vascelli, immersa in una diffusa nebbia oscura dalla quale i personaggi emergono soltanto per partecipare all'azione, giungendo ai grandi nodi dell'azione drammatica, portando dentro di sé ciascuno un destino che proviene da lontano. Ritenendo, inoltre, che il nucleo della vicenda risieda nella capacità degli uomini di modellare a proprio piacimento gli eventi della storia, creando o distruggendo miti, Strehler sembra indicare nella massa popolare un elemento passivo a qualsiasi evento o cambiamento. Il colore verde nelle differenti tonalità degli abiti delle masse vuole, infatti, dare un senso di indistinta marea al movimento in scena, significando, attraverso l'assimilazione del costume con l'ambiente, una sostanziale incapacità decisionale. Grazie a tale soluzione, il regista pone in giusta evidenza il senso di critica sociale contenuto nella partitura – che egli giudica una fra le più difficili di Verdi da mettere in scena – del resto magistralmente riletta da Claudio Abbado con il quale Strehler inaugura un importante rapporto di collaborazione artistica che condurrà entrambi a risultati straordinari e a tutt'oggi ineguagliati.

Le nozze di Figaro di Wolfgang Amadeus Mozart

Nel 1973, Strehler allestisce per il Teatrino di Corte di Versailles, riaperto dopo i lavori di restauro, il suo secondo Mozart: *Le nozze di Figaro*. A differenza del *Ratto dal serraglio* presentato a Salisburgo e tutto giocato su un registro fiabesco, quella di Versailles è una rappresentazione di carattere realistico. La raffinata cornice scenografica, disegnata da Ezio Frigerio, concorre a tale scopo:

per il primo atto, egli abbandona la ricostruzione tradizionale della stanza dei due promessi sposi, per ambientare l'azione nel corridoio di un castello tralasciando, quindi, i riferimenti simbolici al letto nuziale di Susanna e Figaro. La camera della Contessa, per il secondo atto, risulta spoglia, con poco mobilio disposto senza grazia, illuminata da un pallido sole che penetra dalla finestra, secondo una inclinazione bassa, da tardo pomeriggio. Il terzo atto, poi, è ambientato in una lunga galleria vuota caratterizzata dalla presenza di un clavicembalo. I cantanti, non possono spostarsi verso il fondo della galleria, per non infrangere il gioco prospettico e svelare il trucco scenico: l'effetto è, quindi, quello di giganti costretti in un piccolo spazio vitale. L'ultimo atto raffigura il giardino “degli inganni” in una maniera nel complesso tradizionale. Per Strehler, il libretto di Da Ponte per l'opera mozartiana, ancora più del testo originale di Beaumarchais, risente del clima dell'imminente rivoluzione francese. Tale clima è, tuttavia, filtrato attraverso la musica di Mozart, perdendo, almeno in superficie, il carattere aspro di critica sociale per acquisire un vago senso di rimpianto verso qualcosa che si sta per perdere. È come se la “folle giornata” fosse al tramonto, con il sole che allunga le ombre. Solo in un caso il regista pare alludere apertamente alla rivoluzione: quando, nel primo atto, cantando “Giovani liete, fiori spargete” e inneggiando al Conte che ha abolito lo *ius primae noctis*, il coro irrompe nella stanza, animato da una forza formidabile quasi a volere mettere sotto sopra l'intero castello. Strehler ritiene, inoltre, di potere intervenire in maniera decisa sul carattere dei personaggi. L'impianto registico dell'opera richiede, infatti, una attenta caratterizzazione scenica delle psicologie dei protagonisti. Susanna presenta, secondo il regista, l'incarnazione dell'amore sensuale. Tale figura è resa in tutta la sua femminilità irresistibile, nell'incelabile piacere dei sensi, nell'invito malizioso che ogni suo gesto sottolinea, inconsapevolmente. Infatti, c'è qualcosa di biologico e vitale nel realizzarsi di Susanna: una incontenibile inclinazione all'amore ignaro di pudori e esitazioni morali. La medesima caratterizzazione erotica investe il giovane Cherubino, uno fra i personaggi più ardui da rappresentare negli allestimenti delle *Nozze*, anche perché è scritto per essere vocalmente interpretato da una donna. Cherubino non è un ragazzo superficiale, non ama solo l'amore in astratto: egli ama l'amore carnale e se potesse andare a letto con la Contessa, lo farebbe, con Barbarina, con Susanna. Tutto ciò è stato dipinto da Mozart con delicatezza. La

sua sensualità richiede di essere tradotta in atti concreti, richiede baci, letti, corpi che si toccano. Figaro è dipinto come il simbolo della rivendicazione popolare. Infatti, dalla lettura che il regista offre del personaggio, è evidente che la sua attenzione non si pone sulla figura del servo, bensì sul rapporto di tensione che si instaura tra Figaro e il Conte. A differenza degli altri personaggi, Figaro appare pretesto scenico per esprimere idee “pericolose”. Scrive Strehler: “Figaro non è un personaggio scaltro, un valletto ridicolo, che si prende gioco del Conte. Egli reca in sé una certa coscienza di classe”. La Contessa Rosina è una donna infelice, trascurata dal marito e destinata, anche nel corso della vicenda di Beaumarchais, a cadere fra le braccia di Cherubino. Il Conte, invece, è trattato con comprensione per le sue origini e la sua educazione, in alcuni punti celebrato come democratico. Anche i tradimenti alla moglie appaiono come debolezze umane comuni a tutti i mortali. Il Conte è un uomo nato in una società alle soglie della rivoluzione francese. Ha difetti e qualità. Al termine della vicenda, egli appare come un democratico, travalicando i problemi di classe per incarnare l’umanità. Almaviva si trova quindi a recitare il ruolo di vittima della storia, della debolezza umana, vittima di un carnefice, Figaro, che attende soltanto che gli eventi storici si volgano a suo favore. Lo spettacolo ha esito trionfale e la critica elogia le capacità di Strehler di infondere ritmo e vigore all’interpretazione attoriale dell’intera compagnia di canto. Negli anni successivi, in occasione delle numerose riprese allestite alla Scala, il regista tornerà più volte al capolavoro mozartiano approfondendo le proprie scelte e, soprattutto nelle edizioni dirette da Riccardo Muti, rendendo ancora più evidente e perfetta la sintonia tra quanto accade in orchestra e quanto si rappresenta in scena.

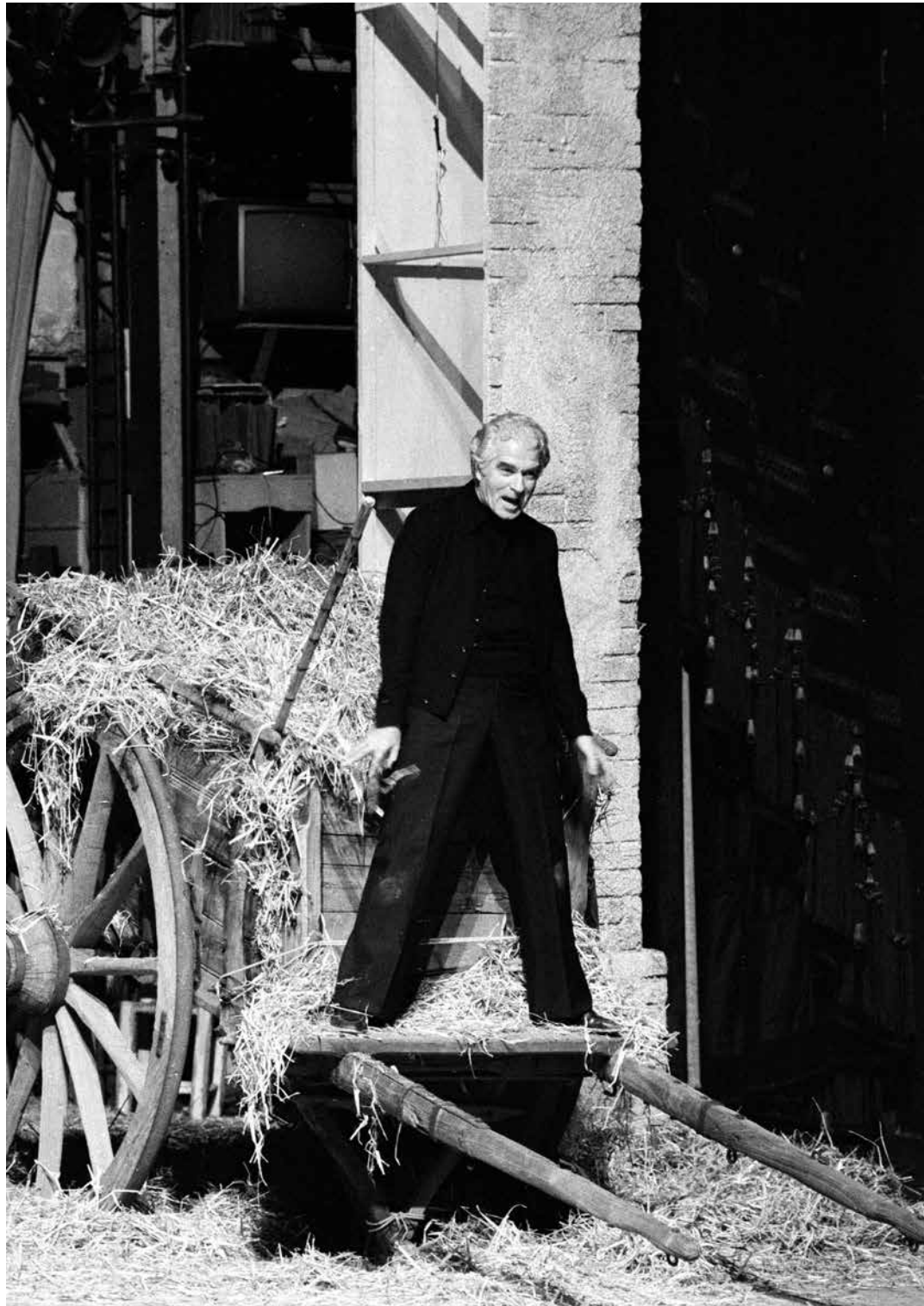
***Macbeth* di Giuseppe Verdi**

Dopo essersi dedicato all’allestimento de *La condanna di Lucullo*, dramma didascalico di Brecht, su musica di Paul Dessau, firmato in collaborazione con Lamberto Puggelli (Teatro Lirico di Milano, maggio 1973), al mozartiano *Flauto magico* (Festival di Salisburgo, luglio 1974) che per problemi di ordine tecnico e interpretativo (soprattutto con Herbert von Karajan) resta un’esperienza incompleta, e a una nuova edizione dell’*Amore delle tre melarance* (Teatro alla Scala, dicembre 1974) diretta da Claudio Abbado e ambientata, questa volta, in un pirotecnico scenario futurista russo degli anni Venti, ispirato a Mejerchol’d, e realizzato da Luciano



Macbeth di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala, Stagione 1975/76

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA



Damiani, Strehler inaugura nuovamente la stagione lirica della Scala. Anche in questa occasione, si tratta di un'opera verdiana, *Macbeth*, con la direzione musicale di Abbado, il cui libretto è tratto dall'omonimia tragedia di Shakespeare. "Dramma di una tentazione demoniaca reale: le streghe come il diavolo? Dramma del succubo, anche sessuale? Dramma politico storico della conquista di un regno da parte dello straniero? – si interroga il regista – Con *Macbeth* potremmo continuare all'infinito. Verdi se n'è reso conto. Bisognava far sentire che se ne era reso conto." Così, in totale sinergia con Abbado, Strehler e lo scenografo Damiani trasformano il cupo castello di *Macbeth* in un contenitore in rame, monumentale e oscuro, che imprime alla vicenda un senso di delirante ferocia. Un'impenetrabile parete in rame brunito che occupa l'intero palcoscenico e rinserra i protagonisti: quando si apre uno spiraglio è solo per lasciare entrare la morte. Nel tenebroso deserto del castello, cortigiani e soldati sono immobili spettatori della catastrofe, mentre Macbeth e la Lady, la coppia criminale, vi si aggira serrata in mantelli dalle lunghe code continuamente intrecciate che creano un cerchio attanagliante della solitudine e del delitto. E nel contenitore in rame si svolgono anche le scene magiche durante le quali Macbeth colloquia con le streghe e gli spiriti infernali, rinchiusi tutti in un velario ondeggiante che copre la scena. Al rosso dominante delle scene infernali si alterna il grigio del potere; al bianco lunare che accompagna Lady Macbeth nella scena del sonnambulismo, l'azzurro dei lunghi strascichi. *Macbeth* è un successo clamoroso che fa dire ai critici che Strehler non solo ha firmato una fra le pagine migliori del suo lavoro registico, ma che con questo allestimento egli ha anche aperto un capitolo nuovo nella regia musicale.

Falstaff di Giuseppe Verdi

Dopo cinque anni di assenza dalla scena musicale, il 7 dicembre 1980 una nuova inaugurazione scaligera è affidata a Strehler. In scena c'è l'ultima partitura verdiana, *Falstaff*, la celebre commedia shakespeariana su libretto di Arrigo Boito, diretta da Lorin Maazel che il regista decide di ambientare lontano da Windsor e dalla vecchia Inghilterra. Egli immagina, infatti, che la vicenda si svolga in una corte rurale, aperta su un orizzonte di casine, una grande scenografia padana, realizzata da Ezio Frigerio, che rimanda a ciò che Verdi aveva sotto gli occhi, nella villa di Sant'Agata, mentre componeva, appunto, la sua ultima opera. In

Giorgio Strehler, *Falstaff* di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala, Stagione 1980/81

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA

tale disegno registico, personaggi nobili e “allegre comari” diventano tutti contadini del passato, vestiti con gli abiti di festa, che si apprestano a porre in atto una grande burla. Ma per Strehler mettere in scena *Falstaff* in luoghi, ambienti o situazioni anomale rispetto alla tradizione interpretativa, non significa forzare le strutture drammaturgiche del testo. Quelle che in questo allestimento possono apparire tali, sono semmai forzature nei confronti della tradizione di rappresentazione del testo. “È davvero Falstaff un laido buffone? È necessario che sia così?” – si interroga il regista. Il personaggio di Falstaff è concepito tradizionalmente come un grasso buffone, lascivo e velleitario, e tale interpretazione si è incrostata sulla partitura fino a usurparne quella autenticità vincolante che spetta ai valori ritmici, melodici e timbrici. Ma sottoposta a un serrato interrogatorio e stretta dalle contestazioni, la tradizione di rappresentazione mostra la corda. La buffoneria laida di Falstaff, impotente e volgare seduttore gabbato, ha troppe controindicazioni nella lettura del testo e della partitura. Come si può conciliare, per esempio, tale “laida buffoneria” con il raffinato cinismo e la sottile autoironia della lezione di Falstaff sull’onore? E con l’elegante purezza melodica in cui si distende il suo sentimento per Alice? Nasce così uno spettacolo costruito su tutto ciò che forma l’esame oggettivo del testo, della partitura musicale e della tradizione di rappresentazione. In stretta sinergia con Lorin Maazel, Strehler studia e esplora criticamente tutto ciò che possa, in qualche modo, chiarire e arricchire la vicenda da mettere in scena. Ne esce un *Falstaff* “contadino” che per Strehler è, in qualche modo, la risultante critica di una serie di apporti e stratificazioni alla quale ogni autore – da Shakespeare a Boito a Verdi – impone il proprio sigillo, non senza, tuttavia, avere considerato criticamente tutti i precedenti.

Lohengrin di Richard Wagner

Una nuova inaugurazione scaligera, un nuovo incontro con Claudio Abbado. In questa occasione (7 dicembre 1981) per mettere in scena *Lohengrin*, una fra le opere più popolari di Richard Wagner che Strehler si impegna a rileggere alla luce della “ragione”, prendendo cioè le distanze da quel Romanticismo fiabesco che aveva fino a quel punto caratterizzato gli allestimenti di questa partitura. Egli, infatti, mediante l’accentuazione dell’elemento spettacolare e politico insito nella vicenda, presenta un Lohengrin misterioso, un poeta che si pone contro la guerra e contro la sua

Lohengrin di Richard Wagner, Teatro alla Scala, Stagione 1981/82

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



incarnazione, il germanesimo già gravido di Nazismo. Con Ezio Frigerio e Franca Squarciapino, Strehler predispone una messa in scena sfarzosa, impreziosita da colonne altissime illuminate da sinistri fasci di luce che provocano un suggestivo effetto a specchio. In tali spazi si svolge l'azione tutta dell'opera, ricca di preziosi richiami pittorici, dove, nella scena conclusiva, il protagonista compare in scena, grazie a un opportuno movimento di colonne, per poi scomparire magicamente nelle vesti del cigno. Un allestimento di grande impegno che trova nell'accordo fra la parte musicale e la parte visiva uno fra i suoi punti di forza.

Don Giovanni di Wolfgang Amadeus Mozart

Strehler torna alla Scala (e sarà l'ultima volta) per allestire *Don Giovanni*, presentato il 7 dicembre 1987, con la direzione musicale di Riccardo Muti. Per questa opera che egli definisce "l'utopia di uno spettacolo in musica totale", Strehler lavora, soprattutto, sulla caratterizzazione dei personaggi, collaborando con una compagnia di canto molto disponibile che per mesi prova e riprova lo spettacolo inaugurale. *Don Giovanni* è per Strehler uno spettacolo tenebroso, notturno. "Mozart – spiega il regista – ha voluto il suo *Don Giovanni* così, al lume di candele notturne ed esso non può secondo me essere altro, se non per qualche breve momento. Mi fa meraviglia sentire chi lo vede "solare", mediterraneo, tutto luce e sole! Ma se l'azione si svolge quasi sempre di notte, di notte pranzi funebri e cimiteri, di notte violenze ed assassini". Un allestimento, quindi, che trascorre alla incerta luce delle candele, in una misteriosa penombra che avvolge tutto e tutti, nobili e contadini, signori e servi. Per quanto riguarda poi la recitazione dei cantanti, Strehler presenta uno spettacolo agile, svelto, dinamico: l'opera mozartiana deve essere recitata e cantata da interpreti giovani, soprattutto per il ruolo del protagonista il quale deve essere immemore, fresco, capace di ridere e giocare, incosciente nella sua non accettazione della morte, del dolore, né di nulla al di là della terra. "Un Don Giovanni di totale egoistica gioventù", lo definisce il regista. Per tale spettacolo, Ezio Frigerio predispone "un'architettura grandiosa neoclassica" caratterizzata da imponenti colonne e lunghe scalinate mentre Franca Squarciapino disegna costumi dal cromatismo notturno. Al disegno registico di Strehler corrisponde la lettura musicale di Riccardo Muti il quale contribuisce in maniera determinante alla riuscita di questo allestimento, più volte ripreso negli anni successivi.

Giorgio Strehler, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart,
Teatro alla Scala, Stagione 1987/88

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



La regia di *Così fan tutte* di Mozart, scelto significativamente da Strehler per concludere la *Trilogia* italiana di Mozart e inaugurare la nuova sede del Piccolo Teatro, resta incompiuta per la morte dell'artista. Sarà condotta a termine da Carlo Battistoni che, con grande sapienza e umiltà, realizzerà tutte le indicazioni che il Maestro aveva impartito durante le prove.

Teatro e musica: il “metodo Strehler”

Cosa significa fare regia per Strehler? La regia per Strehler è la lettura critica, tendenzialmente obiettiva, di un testo 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 pur 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 velato 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”. Il regista ricerca nel testo la realtà, la verità, la sua autenticità (“o la sua non-autenticità, se capisci che non è autentico”). Ecco, quindi, che il teatro va a configurarsi come un compromesso tra rappresentazione della realtà e astrazione poetica, tra ricerca critica e intuizione naturale, tra ragione e emozione. Infatti, se scopo primo del teatro è per Strehler il “fare vedere”, il “mostrare” (senza, tuttavia, volere spiegare troppo il perché si fa una certa cosa piuttosto che un'altra), ogni scelta, anche la più piccola, deve sempre avere alle spalle mille ragioni di tipo critico, storico, filologico in grado di confermare o smentire ciò che si è fatto.

La scena teatrale

Possiamo, quindi, tentare di delineare un “metodo Strehler” che possa utilmente essere applicato alla regia del teatro in prosa e alla regia dell'opera lirica? Esiste una ricetta, più o meno segreta, che ci sveli gli ingredienti della creazione artistica strehleriana? Probabilmente no, o almeno non sempre e non per tutto. Ma possiamo individuare alcuni punti fissi, alcune azioni ricorrenti nel suo modo di fare teatro che egli stesso in qualche occasione ha voluto rivelarci. Prendiamo le mosse dal teatro, quello parlato. Anzitutto, Strehler si accosta al testo cercando di essere il più possibile vergine (“cerco a tutti i costi di essere come un ingenuo lettore che non ha saputo mai niente. Cerco di farmi stupire, di farmi intrigare”), sforzandosi di non sapere nulla, “che è la cosa più difficile da ottenere, col sedimento culturale che abbiamo, con tutte le nostre passioni, le nostre letture, i nostri gusti. Non siamo mai puri, mai vergini nell'accostarci a un testo, e quindi possiamo avere dei condizionamenti, che noi consideriamo invece conquiste culturali: molte volte lo sono e molte altre volte invece sono condizionamenti o pregiudizi”.

“La *metodologia* – prosegue il regista – per me contiene alcune cose che sono veramente *metodologiche* e che riguardano per esempio i fatti tecnici: la correttezza di un certo spazio nel quale si agisce; la luce che dà l'ambiente esatto in cui l'azione si svolge (giorno/notte, interno/esterno); alcuni oggetti utili e maneggevoli (sedie e tavoli) che si costruiscono lentamente insieme per diventare poi un fatto che di per se stesso può avere anche valore estetico. Nella tecnica io ho ottenuto nel mio teatro molti risultati di ammaestramento – quasi vorrei dire di condizionamento – involontario, per cui certe cose *con me* non si possono fare che in un certo modo”. Dunque, il “metodo Strehler” sembra prendere le mosse da un lavoro tecnico e d'*équipe*: solo attraverso il lavoro collettivo, duro e prolungato delle prove, nel sinergico contributo di molti linguaggi e di molti esseri umani si può giungere alla comprensione e all'interpretazione di un'opera: scenografia, costumi, musica, luci, movimenti di scena, sono gli ingredienti irrinunciabili degli impasti sempre nuovi entro cui germina la recitazione dell'attore e si condensa l'idea interpretativa della regia. A tale proposito, può essere utile seguire, per sommi capi, il percorso creativo che il regista intraprende per allestire uno spettacolo.

Inizialmente, Strehler descrive lo spettacolo che ha in men-

te, ma non procede per immagini precise, bensì per sensazioni. Il lavoro dell'immagine è demandato allo scenografo al quale è concessa, quindi, una grande libertà creativa. Lo spazio scenico per Strehler è, anzitutto, lo spazio nel quale si muovono gli attori. Ecco, quindi, che il lavoro con lo scenografo è molto importante per la realizzazione del progetto registico. “Di solito – spiega il regista – fin dal primo giorno di prova, cominciamo a lavorare con spazi definiti, ma non definitivi, giacché è quasi certo che non rimarranno fino alla serata della prima rappresentazione”. È un *work in progress* ininterrotto che prescinde dai primi bozzetti (per Strehler non esiste un bozzetto, ma tante successive elaborazioni che portano man mano al progetto finale) per trasformarsi in qualcosa di differente che nasce e si costruisce, appunto, nel corso delle prove con gli attori, veri protagonisti – non dimentichiamolo – del teatro strehleriano. “Per me l'ideale sarebbe costruire uno spazio partendo da dati e ipotesi indefinite e di modellarlo poi con gli attori mentre si lavora”. Allo stesso modo, egli non ama i costumi dominanti. In sé il costume non deve essere un elemento autonomo, bensì parte di tutto un insieme di scene, di luci, di attori, di situazioni, di movimento. Per Strehler, il costume giusto è quello che passa inosservato: non bisogna accorgersi che è un costume teatrale. Quindi, il regista incontra tutti i collaboratori tecnici (direttori di palcoscenico, macchinisti, tecnici di scena, fonici) i quali devono esprimersi in modo autonomo eppure perfettamente integrato con lo spirito che, di volta in volta, dà luogo all'interpretazione globale del testo. Anche dal punto di vista tecnico, Strehler esige una pulizia formale assoluta: non vuole vedere un proiettore mal posizionato, né un baffo di luce, né un fondale non perfettamente teso.

Nuova tappa del lavoro sono le prove a tavolino. Cosa racconta Strehler agli attori durante le prime prove a tavolino? “Quello che so – confessa il regista – quando è stato scritto il testo, come è stato scritto, che enigmi ci sono dentro, cosa ho capito un po', cosa non capisco per niente, perché più di così non posso, cosa dovremo scoprire insieme”. Quindi, il lavoro prosegue leggendo, parlando, provando con la voce e la presenza viva dei differenti attori (“con l'intelligente che ti dice la cosa intelligente e lo stupido che dice quella stupida che serve anch'essa”) al fine di creare progressivamente attorno al testo un nucleo di idee che presto, di lì a poco, sarà messo in prova in palcoscenico. Attori, dunque, non passivi, non mestieranti comodi, ma artisti messi sempre di

Giorgio Strehler, Riccardo Muti, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart,
Teatro alla Scala, Stagione 1987/88

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



fronte a un vuoto da colmare con la creatività e la fantasia. “Alcuni recepiscono, altri no. Ma quelli che ci stanno creano delle forze incredibili”.

Il passo successivo consiste nelle prove d’insieme (le cosiddette prove “in piedi”). Per Strehler avvengono sempre in una scena vuota, pulita, dove non ci siano attrezzi di scena o elementi dello spettacolo precedente, una scena illuminata correttamente (non con luci di servizio). Quasi sempre il regista fa le luci prima dell’inizio delle prove in palcoscenico: egli dedica ore e ore a preparare anche una sola atmosfera. Una musica di scena contribuisce, infine, a completare tale quadro. Ma una musica non casuale! Come Strehler è molto abile a realizzare le luci, così egli possiede una perfetta sensibilità musicale che gli permette di scegliere l’andamento musicale più appropriato. La musica è “chiarificazione”, è “necessità”, appartiene al testo. “Gli attori si sentono giusti in quella scena, con quella luce, quei vestiti e quella musica; si mettono in una fase più creativa del solito. E in questa fase tirano fuori delle cose incredibili. Sanno essere veramente bravi”. E Strehler – si sa – non dirige gli attori da una poltrona in platea: “in genere vado dagli attori e con gesti li rallento, li incito, mostro un ritmo, una forma, faccio una cosa che non è proprio giusta, che posso fare io soltanto, che un altro non ha ragione di fare”.

Terza fase: dopo l’improvvisazione, gli attori sono chiamati a rifare ciò che hanno creato nelle prove precedenti. Sotto la guida di Strehler (il quale recentemente si è avvalso anche di nastri registrati) si fissano gesti, posizioni, toni vocali, sguardi. “Questo è un lavoro noioso. Talmente noioso che chi assiste alle prove se non è adusato al mestiere, dapprima (alle prove creative) si diverte come un pazzo; poi assiste a queste altre prove in cui sembra che non si faccia che ripetere all’infinito la stessa cosa e finisce che non viene più. La creazione è già avvenuta in altra sede”. Progressivamente, attraverso costumi provvisori che diventano definitivi, melodie abbozzate che diventano complete, fondali che si definiscono illuminati da luci via via più suggestive, l’allestimento si avvia verso la fase conclusiva. Ma non rapidamente. Infatti, “la parte più difficile di tale processo – annota Strehler – avviene quando, per intuizione o ragionamento, vedendo la storia che si è svolta per due terzi o tre quarti verso una certa sua completezza, ti accorgi che alcune cose forse non tengono più, oppure che hai esagerato in una certa direzione.” In tale caso, il regista non esita a tornare indietro, a correggere, rifare, riprovare: tutto può



Giorgio Strehler e Paolo Grassi al Piccolo Teatro di Milano nel 1955

FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO

essere cambiato e può diventare migliore o peggiore. Fino alla prova generale in cui gli attori si ritrovano finalmente vestiti con i costumi definitivi (da loro già vissuti nel corso delle prove) con una coscienza del testo molto importante con una collaborazione nel lavoro molto importante. Poi principiano le repliche dello spettacolo, ma anche in tale sede Strehler non ammette improvvisazione, né variazioni anche minime. “Ogni tanto li ripesco, faccio una prova, ma è molto difficile riprendere i cavalli che sono in corsa, perché poi ognuno ha una giustificazione. Comunque, li tengo solidi”.

La scena musicale

Differenti sono le considerazioni che possiamo riservare all’allestimento di un’opera lirica. Il teatro in musica non è per Strehler un blocco compatto. Il regista sa bene che le forme di teatro musicale sono molteplici e non si può avere lo stesso rapporto con l’opera lirica quando si allestisca un melodramma italiano

dell’Ottocento, un’opera buffa settecentesca o un’opera contemporanea di Prokof’ev o Stravinskij, che già fra loro sono cose diversissime. Esistono opere musicali in cui una mediazione registica è necessaria e indispensabile, altre che, per vari motivi, possono essere allestite senza grande dispendio di energie. È, quindi, chiaro che il tipo di rapporto che unisce Strehler al testo musicale di un’opera come *Lohengrin* di Wagner (Scala 1981) non è, e non può essere, ovviamente, lo stesso che lo unisce a *Cavalleria rusticana* di Mascagni (Scala 1966). Se nel *Ratto dal serraglio* di Mozart (Salzburg 1965, poi Firenze, Milano, Parigi) Strehler ha privilegiato le parti musicali, proprio perché in tale opera parole e musica non vanno insieme – tanto è vero che vi sono parti recitate e parti cantate – nel *Simon Boccanegra* (Scala 1971) e nel *Falstaff* (Scala 1980) verdiani, in cui parole e musica sono veramente inscindibili e compenstrate, questa stessa scelta non può avere luogo. Ogni volta si instaura un rapporto diverso: come del resto avviene – ed è unanimemente riconosciuto – per il teatro in prosa.

Ciò premesso, è lo stesso Strehler a individuare in quattro linee portanti, le strade interpretative potenzialmente percorribili da un regista che voglia mettere in scena un’opera lirica. Anzitutto, la strada dell’interpretazione paratradizionale cioè “quasi tradizionale e storica”, sulla base di ciò che fu idealmente la prima rappresentazione dell’opera nel suo tempo, poco a poco adattata

al gusto mutevole del pubblico (in luogo di un fondale dipinto, un semiplastico; in luogo della convenzione assoluta, una convenzione relativa). Indi, individua una seconda via nella interpretazione storicistica, e cioè in una “ricostruzione possibilmente di gusto della scena primitiva, dell’impianto scenico primitivo dell’opera”: un rifacimento storico – fatalmente inventato – della rappresentazione originaria (per esempio, per un’opera del Settecento scene e quinte dipinte con prospettiva centrale; oppure per un melodramma ottocentesco, una ricostruzione che proponga pedissequamente le disposizioni sceniche originali). L’interpretazione modernista – che, a dire il vero, Strehler definisce “finta-moderna” – è la terza via. Si tratta dell’applicazione di alcuni moduli estetici moderni al passato, senza una reale giustificazione e al solo scopo di “fare del moderno”. Per esempio, in epoca cubista, fare un Mozart cubista, perché paia contemporaneo.

Ecco, infine, la strada che Strehler predilige e che egli definisce “interpretazione dello spirito”, interpretazione, cioè, dello spirito da cui è nato il fatto d’arte, rivisto, rivissuto, amato e criticato da un occhio contemporaneo. Non il paratradizionale, non la ricostruzione, ma la riproposta della verità sostanziale dell’opera nel tempo, a un pubblico di oggi, con valori di oggi che, tuttavia, mai prescindano dalla realtà dei valori e dei significati di ieri. Una interpretazione che, al tempo stesso, sia attenta e rispettosa di ciò che fu, ma coraggiosamente modifichi, interpreti, cambi addirittura, sopprima o integri la visione, fissa nel tempo e museificata, ormai di un’opera d’arte. “Strada molto aperta, senza rete ai margini, poiché cerca una sintesi tra tradizione vera, ragioni del passato, significati persino polemici, di una certa opera e sua possibilità di diventare, per quanto possibile, “contemporanea” di oggi o di sempre, non soltanto per certe sue caratteristiche “melodicamente emotive”, puramente esteriori, melodrammatiche, effettistiche, ma per le sue caratteristiche profonde, la sua carica di reale poesia, di reale emozione”.

Una interpretazione dello spirito che sia, dunque, profonda, legittima, ricca di interrogativi e segni nuovi che devono essere trattati con grande discrezione, non con appariscente platealità. Un’interpretazione in grado di distruggere i luoghi comuni per aprire le porte a un ripensamento critico dell’opera rappresentata. Così ogni opera lirica si rivela una sorta di sottile gioco di compromessi tra musica e parola, tra possibilità reali degli interpreti, leggi, modalità, necessità, spazi che talvolta non hanno quasi riferi-

M

Io credo
ancora che
la poesia,
quando c’è,
sia ‘verità’.
Sia un fatto
rivoluzionario
in sé.
Sempre”



menti se non esteriori con il lavoro critico del teatro drammatico. In tale direzione, tutto ciò che il direttore d’orchestra ha compiuto sul piano sonoro deve essere guida precisa per il lavoro del regista. Strehler cerca così di dare spazio, movimenti e figurazioni alle intuizioni critico-musicali del direttore d’orchestra che egli non esita a definire il direttore dello spettacolo, l’unico legittimato a fare il direttore nel teatro d’opera. Così facendo, Strehler coglie (e risolve a un tempo) i limiti connessi con l’esercizio della regia nel teatro musicale, radicalmente diversa da quella drammatica, accennando fra le righe alla magica e complessa alchimia da cui qualche volta soltanto, può sortire uno spettacolo importante e centrato. Sorretto da una forte convinzione ideale, che tutti gli conosciamo nella sua attività prevalente di regista e direttore nel teatro di prosa, egli mostra di credere con fermezza nelle potenzialità specifiche di un teatro musicale innervato dalla presenza determinata e determinante di un regista capace di porsi in sintonia con il maestro concertatore per dare vita alla creazione di uno spettacolo in cui l’opera trovi piena realizzazione.

Ecco allora che nel lavoro di Strehler il concetto e la prassi di regia lirica vanno a coincidere con quello di regia di prosa in un solo punto: nella necessità, cioè, di individuare e riesprimere scenicamente il carattere specifico e il tono fondamentale del testo. Ma per riconoscere tale tono non è più sufficiente rivolgersi al solo libretto – poiché il suo contributo si limita il più delle volte a narrare una vicenda – ma è necessario rivolgersi al compositore o meglio alla sua musica (“la musica è un meraviglioso *passe-partout* che consente di accedere alla comprensione del testo”), cercando di capire i suoi pensieri, rendersi padrone del suo mondo e del suo stile. Da tali riflessioni, ben si comprende come le regie liriche di Strehler siano sempre nate da ben ponderate riflessioni e da un ben lungo e serio lavoro di meditazione. Mai da divertimento polemico, da indifferenza o, peggio, da mancanza di riflessione, “perché anche per l’opera lirica – ha scritto Strehler – non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d’oggi.”

Serena Farnocchia, Elena Monti, Christian Senn *Le nozze di Figaro*
di Wolfgang Amadeus Mozart, Stagione 2007/08

FOTO MARCO BRESCIA © TEATRO ALLA SCALA

Piacere, Strehler



Spigoloso, coerente, logico, analitico, dispotico, terribile, instancabile, generoso, poetico, sicuro, chiaro, incoraggiante, umano, affascinante, difficile, stimolante, disponibile, triestino. Questi sono solo alcuni fra gli aggettivi con cui le persone che hanno collaborato con Strehler e lavorato al suo fianco lo hanno definito. Una personalità multiforme, in continua evoluzione ma lucida e sempre coerente con se stessa: una montagna da scalare, granitica ma non priva di rifugi rassicuranti e visioni inaspettate. Un uomo determinato, convinto delle proprie idee ma aperto al dialogo, al confronto dialettico considerato come l'unico mezzo per seguire il continuo e inarrestabile divenire della vita stessa, di cui il teatro è un'espressione che coniuga in sé verità e poesia.

Strehler è italiano: nato nel triangolo etnico di Trieste, ha padre austriaco, madre slava, nonna francese. Viene dunque da una famiglia di artisti veramente "mitteleuropea" ed è fin dall'infanzia legato, nell'essenza e nella prassi, al patrimonio culturale europeo e aperto a ogni nuovo sviluppo. Ha valorizzato la propria italianità nelle sue principali componenti: la vitalità di "commediante" e la razionalità artistica, creandone una cifra stilistica che lo ha reso unico. Egli ha sviluppato la capacità espressiva del gesto tipicamente italiana fino a farne una forma d'arte viva e ha conservato il coraggio della spontaneità.

«Nella mia famiglia si parlavano quattro lingue, mia nonna poi non era né slava, né austriaca, né tedesca, né dalmata, né montenegrina, ma francese di Parigi con antenati comunardi, tutti uccisi o deportati ai tempi della Comune, di cui sono estremamente fiero e dai quali mi arriva questo mio accento decisamente libertario e comune del mio essere civile e non imparerò mai bene l'italiano. A tavola si parlavano quattro lingue e talvolta uno non capiva bene la lingua dell'altro, ci si traducevano parole, ma ci si capiva benissimo e soprattutto ci si sapeva amare benissimo. Quello che ci univa nel mio vecchio cerchio familiare disperso, quello che unirà l'Europa sarà proprio anche l'amore, la tenerezza, la comprensione e soprattutto la capacità così difficile ma necessaria di accettarsi diversi come siamo».

Diceva di sé e del suo lavoro: «Io sono un comico, un gran pagliaccio, un acrobata o regista o qualcosa del genere, un insieme di cose che la gente, saggiamente – e mi dà tenerezza e orgoglio – accomuna nella parola artista. "Artista" per quello che "fa l'arte". E l'arte per "mestiere". Io sono solo un teatrante tra teatranti.» «Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Devo raccontarle. Non posso non raccontarle. Racconto storie di altri ad altri. O racconto storie mie a me stesso o agli altri». «Non faccio il teatro soltanto, ma lotto contro la morte della tenerezza umana». «Il teatro per me è questo: gli uomini che si mettono insieme per salvarsi l'uno con l'altro». «Forse la frase così emblematica, troppo sfruttata se vogliamo, ma spaventosamente giusta di Brecht: "Tutte le arti (quindi anche il teatro, aggiungo io) concorrono ad una sola, la più difficile di tutte: quella di vivere" è quella che regge la mia storia, da sempre. Inconsapevolmente, prima. Consapevolmente, o almeno lo spero, oggi. Io sono tutto qui».



Giorgio Strehler, *Le nozze di Figaro* di Wolfgang
Amadeus Mozart, Teatro alla Scala, Stagione 1980/81
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



Giorgio Strehler, *Coriolano* di William Shakespeare,
Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1957/58
FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO



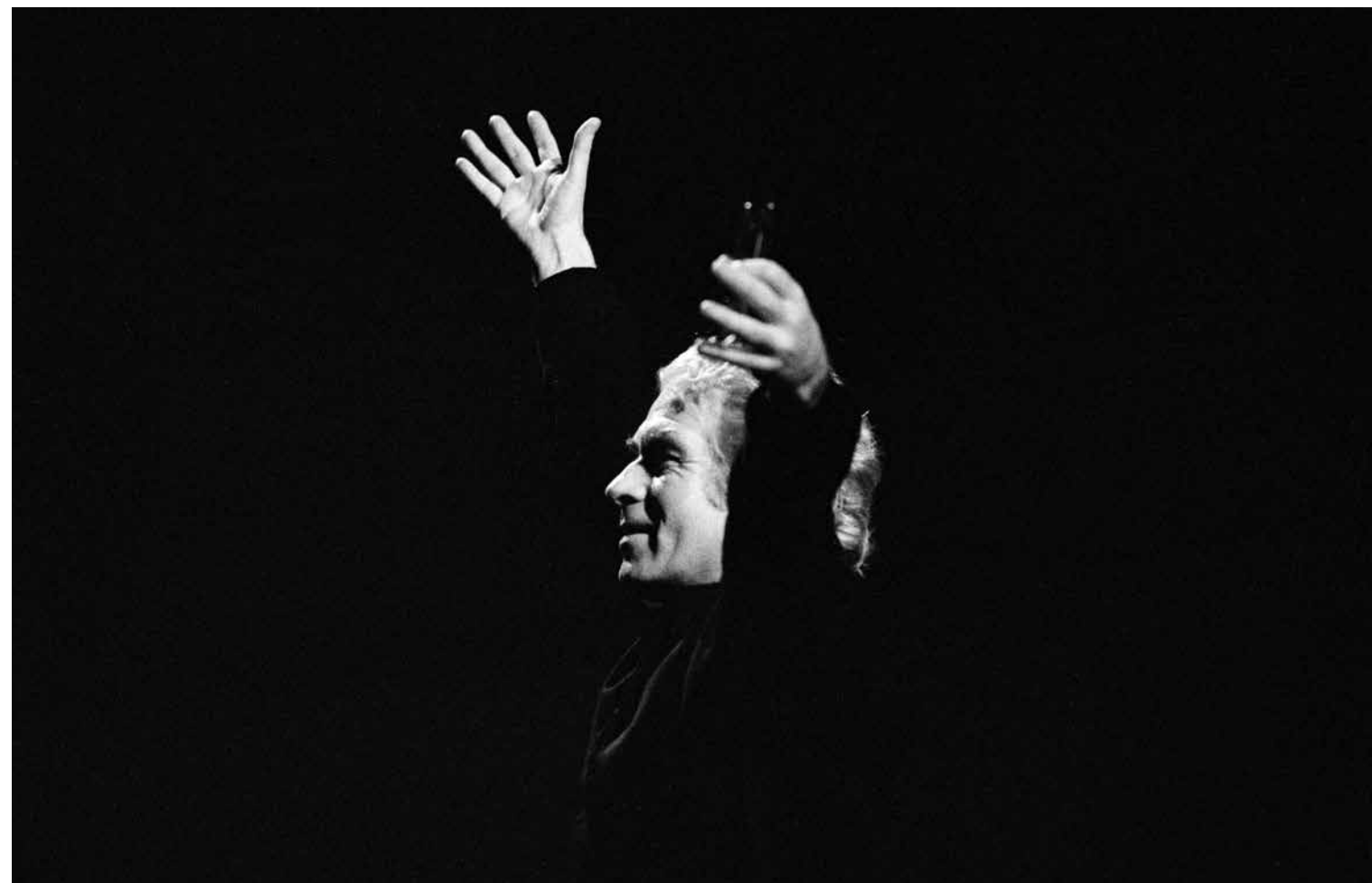
Paolo Grassi, Bertolt Brecht e Giorgio Strehler, *L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht,
Piccolo Teatro di Milano, 10 febbraio 1956
FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO

Giorgio Strehler, Wolfgang Brendel, Sona Ghazarian, *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro alla Scala, Stagione 1980/81
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA





Sergio Tedesco, Giorgio Strehler, Luigi Roni, *Falstaff*
di Giuseppe Verdi, Teatro alla Scala, Stagione 1980/81
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



Giorgio Strehler, *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart,
Teatro alla Scala, Stagione 1980/81
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA

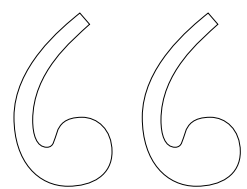


“

Faccio teatro perché
la gente lo ami,
lo capisca, lo discuta,
perché qualcosa
di quello che abbiamo
detto in palcoscenico
resti nel cuore di altri
uomini come noi,
che sono gli spettatori”

Giorgio Strehler, Franca Duval, *La collina* di Mario Peragallo, Teatro alla Scala, Stagione 1950/51

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA



Il mio mestiere è
quello di raccontare
storie agli altri.
Devo raccontarle.
Non posso
non raccontarle.
Racconto storie
di altri ad altri.
O racconto storie
mie a me stesso
o agli altri”

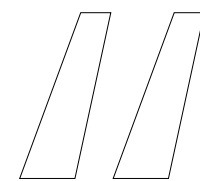
Ascesa e caduta della città di Mahagonny
di Bertolt Brecht e Kurt Weill, Piccola Scala, Stagione 1963/64
FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





Giorgio Strehler e Valentina Cortese,
Il gioco dei potenti di William Shakespeare,
Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1964/65
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO





Non faccio il teatro soltanto,
ma lotto contro la morte della tenerezza umana”

Doppia pagina precedente. A sinistra: Paolo Montarsolo, Giorgio Strehler, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, Piccola Scala, Stagione 1957/58

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

A destra: Christel Goltz, Mimi Teatro alla Scala, Giorgio Strehler, *L'angelo di fuoco* di Sergej Prokof'ev, Teatro alla Scala, Stagione 1956/57

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

Pagina accanto: *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill, Piccola Scala, Stagione 1963/64

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

Giorgio Strehler e I Giovani del Piccolo, *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni – Edizione del Buongiorno, Piccolo Teatro di Milano, 1990/91
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO





“

Portate con voi l'esempio di una moralità teatrale
per un mondo migliore e più buono”

Ascesa e caduta della città di Mahagonny
di Bertolt Brecht e Kurt Weill, Piccola Scala, Stagione 1963/64
FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA



Tino Carraro, Giorgio Strehler e Milva, *Io, Bertolt Brecht n°2*,
Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1974/75
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO



Giorgio Strehler e Giulia Lazzarini, *Elvira, o la passione teatrale*
di Louis Jouvet, Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1985/86
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO

Giorgio Strehler e Andrea Jonasson, *L'anima buona di Sezuan*
di Bertolt Brecht, Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1980/81
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO



Giorgio Strehler e Valentina Cortese, *Il giardino dei ciliegi*
di Anton Čechov, Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1973/74
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO



Giorgio Strehler e Tino Buazzelli, *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht,
Piccolo Teatro di Milano, Stagione 1962/63
FOTO MARIO MULAS/PICCOLO TEATRO DI MILANO

Carlo Fontana



Operatore culturale, Presidente AGIS, già Sovrintendente del Teatro alla Scala

Nelle testimonianze si è scelto di mantenere il tono colloquiale proprio della lingua parlata, utilizzato nel corso delle interviste e presente nella registrazione video.

L'immagine più immediata che torna alla mente pensando alle regie liriche di Strehler è quella della grande vela del *Simon Boccanegra* di Verdi. L'invenzione scenografica si deve a Ezio Frigerio. Negli spettacoli di Strehler il ruolo dello scenografo è un ruolo molto dialettico che si interseca in maniera precisa, diretta con il regista. Ebbene quella è un'immagine decisiva che ha segnato un modo di fare regia nel teatro d'opera. L'intervento registico è un intervento in funzione della musica, non è una variazione sul tema musicale, come si tende a fare oggi, ma è un disvelamento, una possibilità di ulteriore conoscenza di quella che è la drammaturgia musicale. Quindi, regia come strumento per valorizzare il testo musicale. Questa secondo me è la grande lezione di Strehler.

Strehler lavorava con i cantanti come faceva con gli attori di prosa. E voleva una certa fisicità. Mi ricordo che durante la mia sovrintendenza si parlò lungamente di poter realizzare un'*Aida* con Muti e Giorgio insisteva molto perché ci fosse una assoluta verosimiglianza, una credibilità, voleva un'*Aida* di colore e diceva: "Voi mi mandate le fotografie, mi dite che ha un'ottima voce ma è un po' forte. Poi, vedo un mostro orrendo!". Strehler non poteva disgiungere il fatto interpretativo anche dalla fisicità in rapporto con il personaggio.

Sono stato nella mia vita molto fortunato perché ho visto lavorare Strehler sia con Abbado, sia con Muti, il massimo! C'era un rapporto dialettico e costruttivo. Si veniva a realizzare uno spettacolo totale, nel senso che c'era una stretta

connessione tra parte musicale e registica. Il mio primo incontro con il teatro è stato con uno spettacolo di Strehler ed ero un bambino e come sempre devo essere molto grato ai miei nonni e ai miei genitori che mi portarono in pomeridiana ad assistere, siamo nei primi anni Cinquanta, alla *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni. Ho scoperto il teatro con Giorgio Strehler.

Sul versante del teatro musicale il primo spettacolo di Strehler che ricordo è l'*Amore delle tre melarance*, diretto da Claudio Abbado, siamo negli anni Settanta, spettacolo prodigioso dove la fiaba di Gozzi era esaltata in rapporto all'invenzione musicale di Prokof'ev con la grande direzione orchestrale di Abbado. E poi ricordo l'ultima presenza in Scala di Strehler che fu la ripresa del *Falstaff*, nel 1993. Era uno Strehler già un po' segnato più che dagli anni, dal logoramento del suo lavoro, e che però conservava una forte carica di vitalità e entusiasmo. Io non posso dimenticare che nell'ultima scena, nella fuga finale, Strehler salì sul palcoscenico e, mentre i cantanti cantavano e Muti dirigeva, lui correggeva le posizioni, interveniva, aveva ancora una gran voglia di intervenire su uno spettacolo per altro già collaudato perché era stato già realizzato nella stagione '80/'81.

L'unico scontro che ho avuto con Paolo Grassi, è stato proprio su Giorgio Strehler. Questo episodio è stato dimenticato, ma lo racconto perché l'ho vissuto in prima persona. Quando Giorgio torna al Piccolo, dopo la direzione solitaria di Grassi dal '68 al '72, rilascia una dichiarazione un po' polemica a un giornale che si chiamava il "Milanese", che io giudicai molto irrispettosa nei confronti di Grassi. Io allora chiamai Grassi, che mi aveva concesso da poco l'onore di dargli del tu, e gli dissi: "Paolo (allora lui era già sovrintendente alla Scala ed io ero uscito dal Piccolo con lui) ti rendi conto di cosa ha dichiarato Strehler? Tu devi rispondergli e difendere il tuo lavoro ed anche, immodestamente, il lavoro di tutti noi che siamo stati lì con te in quel periodo". Grassi fece una lunga pausa e mi disse: "Gli artisti, devi ricordarti sempre, ci danno tante gioie e bisogna perdonarli sempre qualsiasi cosa dicano". Allora, questa sua spiegazione non mi convinse e, in realtà, mi irritai con quello che è stato il mio Maestro e il mio secondo padre. Però, devo dire che andando avanti negli anni e avendo per tanto tempo diretto teatri, ho capito che aveva ragione Grassi ed io mi sono sempre attenuto a questo suo insegnamento.

Giorgio Strehler si è sempre identificato con Milano. Io ho pensato che gli spettacoli al Piccolo Teatro abbiamo avuto quell'esito straordinario perché sono nati nella sala di via Rovello, perché sono nati al Teatro Lirico, sono stati profondamente legati alla tradizione ambientale della città e anche di quel tipo

di palcoscenico. Il rapporto tra Strehler la politica è stato un rapporto chiaramente difficile ma come lo è sempre tra gli intellettuali, gli artisti e il potere politico. Come diceva Grassi: "L'arte è sempre stata l'opposizione a sua Maestà". Non è stato sempre vero per Strehler perché non dimentichiamoci che Strehler e Grassi trovarono in Antonio Greppi, il sindaco della liberazione, l'uomo che permise loro di realizzarsi. Quando mai in una Milano distrutta sotto le macerie, un sindaco prende due ragazzi di venticinque anni e affida loro un teatro? È evidente che Grassi e Strehler devono molto a questo grande sindaco ed è la conseguenza di un dopoguerra, di una guerra di resistenza. Le cose poi si modificarono.

Mi fa sorridere l'affermazione che molti fanno oggi che finalmente Milano si sarebbe internazionalizzata, sprovvincializzata. Non è vero nulla. Milano è diventata internazionale a partire dalla nascita del Piccolo Teatro perché dopo l'Italietta culturale dei telefoni bianchi, del periodo fascista, la prima grande apertura nei confronti della cultura europea avvenne a Milano al Piccolo Teatro e anche alla Scala. Pensate a Karajan e ad altri artisti con una grande caratura internazionale, questa è stata la vera internazionalizzazione che quel teatro ha avuto e Strehler e Grassi ne sono stati i portabandiera. Il rapporto tra Grassi, Strehler e l'Europa fu un rapporto sempre fortissimo. Brecht viene qui, a Milano, a mettere in scena l'*Opera da tre soldi*, dà al Piccolo Teatro di Strehler e Grassi tutti i diritti per il suo *corpus* drammaturgico, mi sembra la cosa più significativa che si possa fare. Ovviamente, Strehler è colui che promuove il Teatro d'Europa che dirige e che ha un occhio particolare per la Francia. Internazionalizzazione sapete cosa significa per me? Vuol dire portare al *Théâtre des Nations* il *Nos Milan* di Bertolazzi in dialetto milanese, cioè un

prodotto tipico dell'identità culturale di questa città, portata in un contesto internazionale, in una grande capitale come Parigi.

Numerosissimi sono gli attori di Strehler: da Gianni Santuccio a Franco Graziosi, Tino Carraro, Giulia Lazzarini, Ferruccio Soleri, Andrea Jonasson. Io credo che l'attrice che abbia avuto la possibilità di esprimersi al meglio con Giorgio sia stata Valentina Cortese che ha avuto da Strehler quel meraviglioso regalo che è stato interpretare la Contessa nei *Giganti della montagna* di Pirandello, un'interpretazione memorabile. Non dimentico anche il personaggio di Nina nel *Nos Milan*. L'attore strehleriano per eccellenza è Tino Carraro che ha raggiunto vette interpretative sotto la sua guida, dal Togasso sempre del *Nos Milan*, a Mackie Messer nell'*Opera da tre soldi*, fino al grande, indimenticabile Re Lear. Erano attori che si consegnavano a Strehler, accettando anche un intervento molto maieutico, quasi violento, e che, tuttavia, erano disponibili a recepire, lavorarci e costruirsi del loro. Era un'unione molto profonda. Tutti gli spettacoli di Strehler sono spettacoli che, dalle scenografie alla parte attoriale, nascono da questo tipo di unione. Non è vero che Strehler fosse il mattatore dei suoi spettacoli. Lui, Arturo Toscanini erano grandi artisti che riuscivano a costruire una totalità di spettacolo grazie al loro intervento, che non era prevaricante ma rivelatore per l'artista stesso che ci lavorava insieme.

Maria Grazia Gregori



Docente, giornalista e autrice di studi e volumi dedicati a Giorgio Strehler

Io ho avuto l'occasione di conoscere Strehler fuori dal palcoscenico. L'ho incontrato quando era molto giovane e, con il passare del tempo, la nostra conoscenza ha subito un'evoluzione, si è approfondita, forse con una maggiore confidenza. Prima, lui per me era un mito e per me, che amavo il teatro, che volevo occuparmi di teatro, questa persona era fondamentale. Il mio ricordo personale di Strehler è quello di un uomo che sembrava uno spaccamontagne e che non aveva paura di niente, non era pauroso, certo, ma era anche timido nel senso che era estremamente riservato. La sua amicizia e il suo affetto, che credo un po' nutrisse anche per me, li concedeva raramente; tuttavia, se te li concedeva lo faceva seriamente e non sopportava per questo di essere tradito (parola tipica del vocabolario strehleriano), anche se bisognerebbe ragionare sul senso del tradimento per Strehler. Lui diceva: "A Mozart piaceva ridere, piaceva giocare, giocava ai birilli, ma in fondo era tutto musica". Ecco io potrei dire che il ricordo che ho di Strehler, anche al di fuori del teatro, era di un uomo che viveva la sua città, legato alla sua città, che poteva parlarti di tantissime cose, ma che alla fine era profondamente il teatro.

Il rapporto di Strehler con la critica giornalistica era altalenante. Per esempio, aveva un rapporto molto forte, di stima reciproca, con il grande critico del "Corriere della Sera", Roberto De Monticelli; c'era una sorta di consonanza generazionale, dividevano proprio uno sguardo sul mondo. Accettava di essere criticato?

Apparentemente sì, però qualche volta non te lo perdonava. Le critiche della critica, cioè gli articoli dei critici, erano una di quelle cose che potevano ferirlo, molto. E se lo ricordava, questo sì. D'altronde, non c'è nessuno così ironico nella vita da non ricordarsi di qualcosa che l'abbia fatto soffrire o che venga considerata come un'offesa. Quello a cui teneva era che la critica riuscisse a cogliere il senso di quello che era il Piccolo Teatro. E questo senso voleva che venisse colto anche attraverso i suoi spettacoli. Questo lo trovo giusto, molto umano e bellissimo.

Difficile definire Strehler. Per quanto mi riguarda direi "mitico". È l'aggettivo giusto. Strehler ha lasciato al teatro italiano molte cose. Intanto, l'affermazione del "teatro di regia" alla quale in Italia siamo arrivati molto tardi con Luchino Visconti, Giorgio Strehler appunto e Orazio Costa. Ha rappresentato, per così dire, un modo di percepire il teatro e di esser regista diverso, come un pensiero sul mondo totale. Lui diceva che amava i francesi come Copeau e Jouvet – a quest'ultimo ha anche dedicato lo spettacolo *Elvira, o la passione teatrale*, dove lui era anche in scena – e alcuni registi tedeschi, per esempio Max Reinhardt. Allora, mi piace pensare che nel modo di essere regista, tipico dell'invenzione stessa della regia italiana, ci sia un po' della regia francese (intesa per esempio come rispetto del testo e della sua analisi – Jouvet diceva che nel teatro tutto è nel testo) ma non solo. Per Strehler il teatro è nel testo – infatti Strehler sceglieva dei testi *ad hoc* – ma è soprattutto spettacolo, è scrittura scenica; quello che avviene sulla scena attraverso il corpo, la gestualità, l'interpretazione degli attori, è fondamentale.

La cosa principale che ha lasciato Strehler è stata l'affermazione della regia come elemento sostanziale del teatro. Egli ha lasciato al teatro italiano il segno di una "vocazione", cioè la dedizione totale al teatro, il bisogno di affermare un teatro d'arte "per tutti", comprensibile a tutti. Questo era la regia per lui. Io credo che nessuno sia mai uscito da uno spettacolo di Strehler senza, non dico aver capito tutto, perché a volte è davvero difficile comprendere tutto quello che una persona ci vuole dire attraverso la sua arte, ma almeno un bagaglio profondo riguardo a quello che aveva appena visto. E poi ha certamente lasciato quella che possiamo definire come una dimensione "sociale" del teatro. Il teatro fatto per la collettività, obiettivo del Piccolo fin dalla sua nascita.

Strehler era profondamente europeo, un uomo dell'Europa, probabilmente già per i suoi stessi geni familiari. Era di Trieste ma era un uomo di Milano, era un milanese, la città più europea d'Italia. È stato anche parlamentare europeo. Lui diceva sempre che un'Europa unita era necessaria e aggiungeva che questa unione non poteva essere basata solamente su un qualcosa di finanziario, limitata al denaro o agli scambi commerciali, ma che doveva esserci un'unione della cultura alla base. Lui questo l'ha fatto; il Piccolo Teatro è diventato con lui Teatro d'Europa, ambasciatore del nostro modo di fare cultura. Lui si batteva affinché la cultura fosse il "legame segreto" tra i diversi paesi, le diverse lingue, i diversi modi di fare politica.

Un sogno, un desiderio, che Strehler non è mai riuscito a realizzare è stato quello di entrare e di dirigere nel nuovo teatro che oggi porta il suo nome. L'esigenza di un nuovo teatro è stata portata avanti da Strehler e da Grassi con un'infinità di perorazioni, documenti, interpellanze ai Ministri, perché il Piccolo sentiva la necessità di uscire da un palcoscenico ridotto per entrare in uno spazio che gli permettesse un teatro di repertorio. Sognava di inaugurare il suo teatro con *Così fan tutte* ma è morto dopo pochissimi giorni di prove, anche se aveva già nella sua mente quella che avrebbe dovuto essere l'opera. Se noi guardiamo oggi i video delle prove e ascoltiamo quello che dice, ci si rende conto di quanto lui andasse oltre la scena, di come avesse questa smania di arrivare al più presto a mettere in scena questo Mozart. Ecco, questo credo che purtroppo sia quello che non è riuscito a realizzare. È riuscito, però, a realizzare un'altra cosa. Lui adorava il Teatro Studio, gli piaceva fare spettacoli e recitare in quel luogo. Gli piaceva vedere queste ringhiere, essere dentro uno spazio comune dove l'attore, l'evento teatrale, stava nel centro, ma tutti, intorno, in alto e in basso, potevano partecipare; dividevano, senza divisioni, quasi potevano toccare. Questo è stato un piccolo sogno che è riuscito a realizzare.

Il costume teatrale per Strehler era fondamentale. Quando dico che per Strehler lo spettacolo era fondamentale, intendo che fondamentale era la scenografia. Frigerio credo ricordi benissimo, quando si parlavano, di come nascevano le scenografie ed il percorso per costruirle. O invece, di come a volte una scenografia nasceva così, da una suggestione, e poi andava codificata. Il costume era importantissimo; lo guardava nei minimi particolari e se non gli piaceva, lo faceva cambiare. Ad esempio, Strehler aveva un'immagine della donna

molto precisa. Era molto leggera, delicata, poteva essere crudele ma svagata... avrebbe voluto amica. Ma, questa donna, che era il personaggio femminile dello spettacolo, parlava anche attraverso il costume ed era inserito nello stesso momento in un certo ambiente, illuminata da una certa luce. Come possiamo chiamare tutto questo? Teatro totale.

Compilando un alfabeto strehleriano direi che il testo è l'elemento di confronto fondamentale, importante, imprescindibile. Poi c'è il termine spettacolo che indica come questo testo venga realizzato attraverso le diverse voci e i diversi contributi dello spettacolo. Strehler era ossessionato da quello che avveniva in palcoscenico così come da quello che avveniva fuori, lateralmente, come il lavoro dei tecnici, che non si vedeva, ma di cui lui teneva conto. Notava immediatamente se c'era qualcosa che non andava. Le luci di Strehler sono state – insieme a quelle di Patrice Chéreau e di Bob Wilson – le luci più straordinarie che mi sia stato dato di vedere in teatro. E del resto entrambi hanno sostenuto di aver guardato le luci di Strehler, che le sue luci sono state molto importanti per loro. La luce è intesa come un elemento narrativo, un elemento di racconto, che circonda l'attore come un'aura. Strehler viveva solo per il teatro. Non aveva avuto figli e un'intervista che mi diede per la radio, mi disse che il Piccolo, in fin dei conti, era come il figlio che non aveva avuto. Era nato, l'aveva seguito con grande trepidazione, l'aveva visto crescere, aveva avuto soddisfazioni così come dolori per i quali era impazzito... quel teatro era come un figlio che era cresciuto nel tempo. Giorgio era eccessivo, esagerato, generoso, incostante, amichevole, nemico. Così com'era, un uomo. Con tutta la sua grandezza e le piccole cose che sono di un uomo, ma che fanno di un uomo un essere intero.

Andrea Jonasson



Attrice. Ha sposato Giorgio Strehler nel 1981

Giorgio ha scritto nel 1979: “Il teatro nel bene e nel male è lo specchio del tempo, riassume le contraddizioni della comunità, alla quale appartiene. In una società infelice, brutale e soprattutto impietosa, incapace di fraternità e di rispetto noi siamo i più percossi nell'animo. Ogni giorno, provando e recitando, dobbiamo superarci continuamente, vincere la nostra angoscia e, talvolta, anche le nostre indignazioni per compiere la nostra missione, perché non è un mestiere il nostro, è una missione, è un atto d'amore”. La grande poesia è per lui legata anche alla grande verità, all'umanità, al teatro umano. Giorgio era una fiamma in platea che bruciava di amore, poesia, verità, indignato verso tante cose. Voleva fare il teatro poetico ma mettendo anche le crude verità; doveva essere comprensibile per tutti, dalla portinaia al grande fisico. Norberto Bobbio, assistendo ad una prova di *Come tu mi vuoi*, disse a Giorgio e a noi attori che eravamo come degli scienziati da quanto dialogavamo tra noi e cercavamo la verità. La poesia Giorgio l'aveva sempre dentro, viene forse dalla sua vita a Trieste con la mamma musicista.

Io mi sento orfana senza Giorgio: mi ha insegnato tutto. La fantasia di Giorgio era così grande ... ci diceva persino come indossare i costumi. Era una cosa unica. C'era sempre la passione e l'amore profondo per questo mestiere. Diceva sempre: “Anche quando reciti con altri registi, non dimenticare di essere fedele e umile nei confronti dei grandi scrittori o verso i grandi compositori; non tradire mai, cerca sempre la verità, sii sincera e porta la luce sia dentro (di te) che fuori (di te), alla gente”.

Lo spettacolo più difficile per me è stata l'*Anima buona di Sezuan* di Brecht perché era la prima volta che dovevo recitare in italiano e dovevo fare un personaggio, in realtà due, una donna buona e poi un uomo cattivo, stando sul palcoscenico per quattro ore e avevo solo un minuto e mezzo per cambiarmi e diventare uomo con la faccia bianca, i denti d'oro, il vestito bagnato. Qualsiasi fatica era impegno e anche gioia. Dovevo lanciare uno stivale agli dei che dovevano scomparire sotto il cielo. La fantasia di Giorgio era inesauribile”.

Ricordo quando ho incontrato Strehler. Io provavo ad Amburgo, ero in sala prova, vestita tutta di nero. Arriva una telefonata, in sala prove, con la quale mi si informava che Strehler era giù e mi voleva parlare, perché voleva fare uno spettacolo con me a Salisburgo, *Il gioco dei potenti* di Shakespeare, una specie di *Enrico V* ed *Enrico VI* messi insieme. Scendo le scale, lui aveva cinque minuti di tempo perché doveva vedere anche altri attori, mi vede scendere (io indossavo il dolce vita nero e una gonna lunga nera) e mi dice, senza presentarsi o dirmi “piacere”: “Brava, così si deve andare alle prove, neutri, perché solo così posso disegnare sul tuo corpo un costume. (diceva sempre anche un'altra cosa: “Io odio le attrici che vengono alle prove con i sandali rossi, mi distraggono!!!”). Mi racconta di quello che

aveva in mente per la regina Margherita, la voleva come una leonessa e poi dopo una pausa mi dice: “Ma non ti piace?”. Io ero rimasta con la bocca aperta, ho detto che non sapevo cosa dire e lui mi ha risposto: “Va bene, va bene, tu sarai la mia regina”.

Non mi ha fatto nessuna audizione perché lui diceva che quando vedeva un attore gli bastava un'espressione della faccia per capire se quello che aveva davanti sarebbe stato un bravo o un cattivo attore. Sei mesi dopo, ci siamo ritrovati e per me si è aperto un mondo. Dopo dieci anni di lavoro tra Amburgo, Monaco ecc, lavorare con Strehler per me è stato scoprire un paradiso di fantasia, avventura. Andare a teatro e lavorare con Giorgio era avventura, avevi il batticuore e ora mi manca questo batticuore.

Giorgio voleva diventare direttore d'orchestra ma il lavoro per diventarlo non bastava mai così ha deciso di fare il regista: meglio per noi! Giorgio sapeva tutto della musica. Esistono lettere stupende tra Giorgio e Riccardo Muti. I cantanti con lui potevano recitare veramente e amavano Giorgio. Lui siccome da bambino aveva vissuto a Trieste con la mamma violinista, sentiva solo musica. Sentiva l'Europa a casa, l'Europa non solo di mercato, economica, ma di cultura, musica. In certi casi i cantanti guardavano lui che dirigeva dietro le quinte, invece che il direttore d'orchestra del momento. Giorgio era universale. A Vienna parlano ancora del suo *Simon Boccanegra*, a Salisburgo del suo *Ratto dal Serraglio* e alla Scala del suo *Don Giovanni*.”

Strehler voleva fare con me *Electra* e *Macbeth*. Due giorni prima della sua morte provava *Così fan tutte* ed io ero accanto a lui. Mi diceva, indicando con il dito il cielo: “Andrea, quando io sento Mozart sono felice e quel birichino lassù, che sa tutto, lo incontrerò un giorno (anche se non credeva alla vita dopo la morte). Mozart era un genio ma non è possibile che sia morto a trentacinque anni e abbia scritto così tanto, lui aveva un “demone” sulla spalla che gli diceva cosa scrivere. La musica di Mozart viene dal cielo, anche per Giorgio. Gli ha anche scritto una lettera... caro Wolfgang... Per lui Mozart era una fontana di gioia e di lacrime di felicità tra un sorriso (come dice Cechov)”.

Il costume teatrale per lui aveva una grande importanza. Guardava sempre come dovevano essere costumi per essere invecchiati, anche da Luciano Damiani. Prima di iniziare a parlare con Damiani o con Franca Squarciapino, faceva delle ricerche sull'epoca che gli interessava, leggeva libri, documenti, giornali, trovava fotografie. Aveva poi lunghi incontri con Damiani, Franca, Frigerio, anche durante le vacanze e parlavano a lungo. All'inizio delle prove c'è sempre il timore di come dire le battute. Con lui ciò non accadeva perché era capace di trovare già una luce giusta in scena e ti faceva indossare delle stoffe affinché ti sentissi avvolto da qualcosa che poi avresti indossato sul palcoscenico. Per lui era fondamentale il costume, il colore, il rumore della stoffa. Era importante dalla scarpa fino alla testa. Le prove costume erano lunghe e nel contempo dovevi anche recitare con quel costume, che non è detto sarebbe stato quello definitivo. Anche la scarpa aveva la sua importanza, penso, per esempio, al *Giardino dei ciliegi*, dove per aiutare l'attore ad interpretare un vecchietto zoppicante, Giorgio aveva messo dell'acqua nelle sue galoche. Giorgio diceva: “La luce del teatro non è quella

dei proiettori ma quella della fantasia che di tutte le luci è la più sconvolgente e la più vera.” La fantasia è importantissima. Goethe scriveva: “Chi non ama, la musica non merita di essere chiamato uomo. Chi si limita ad amarla è un uomo solo a metà. Solo chi la produce è l'uomo più intero.” Giorgio amava i grandi tedeschi Goethe, Lessing e poi, molto più tardi Brecht. Durante le prove mi chiedeva sempre di recitare in tedesco per sentire come suonasse in tedesco e così a volte cambiava la traduzione. Abbiamo fatto insieme tantissimi lavori di drammaturgia e sul testo.

Io ho lavorato con Strehler anche come attore. Nel *Faust* per esempio, facevo Elena. Era bellissimo perché vestito da Faust mi aveva detto di iniziare il mio monologo disperato, iniziando in tedesco e continuando poi in italiano. Era bello avere Giorgio come attore al mio fianco, ma lui era disperato perché iniziava a capire quanto fosse difficile fare l'attore. Come regista, sapeva indirizzare gli attori, dando loro degli spunti da cui partire per costruire il personaggio. Ma come attore, aveva molte difficoltà. La sera, a casa, scriveva diversi appunti su come doveva comportarsi: abbassa la voce, stai attento, non gesticolare troppo, non muovere troppo gli occhi o le sopracciglia. Questi fogli li metteva sul muro, era come un bambino che stava imparando un'altra cosa. Era adorabile, mi faceva tenerezza.

Anna Maria Prina



Già Direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala.

Nella mia carriera ho lavorato parecchie volte con Strehler e l'occasione che mi è piaciuta di più è stato per *Le nozze di Figaro*. C'erano gli allievi della Scuola di Ballo della Scala che facevano una piccola danza nel momento, appunto, delle nozze e tutto andava fatto secondo le indicazioni. I ragazzi entravano con i veli e cominciavano a danzare; erano contadini e la danza, essendo un fandango, doveva ricordare un po' la Spagna con posizioni molto accentuate. Durante la prova, Strehler, in platea, mi chiama e mi dice "Prina! Guarda! Tu devi accentuare la sensualità!" E allora mi prende, mi butta giù, mi fa fare un casquet. Io gli dico "Sì, sì, va bene Maestro". Allora vado in sala con i ragazzi e li metto tutti in queste pose decise, anche un po' sensuali. Arriva il giorno dopo, altra prova di scena, e lui: "Sì, bene, ancora di più, ancora di più!". Finisce la prova, mi chiama Riccardo Muti: "Signora, venga qui" e io: "Sì Maestro, mi dica" e lui "Guardi... quei ballerini, non potrebbero stare un po' più fermi?" Al che io gli dico: "Sì Maestro, va bene Maestro". Allora vado in sala e inizio a fare qualche aggiustamento. Tolgo, per esempio, i movimenti con le braccia, accentuando invece il casquet, che piaceva a Strehler. Insomma, devo dire che è stato divertentissimo, in mezzo a questi due titani, cercare una soluzione per riuscire a soddisfare entrambi.

Sempre con Strehler e Muti ho fatto *Falstaff* e anche in quella occasione si sono dovuti fare aggiustamenti perché, per esempio, Strehler non voleva che le ragazzine – erano giovani allieve della Scuola che facevano le fate – si muovessero mentre la cantante faceva l'acuto; e allora benissimo, in quel momento, tutte ferme nella posa scelta... erano cose molto belle, anche divertenti per l'appunto, perché Strehler aveva, lo sanno tutti, un suo fascino particolare, era una persona molto fine di intelletto, molto sensibile.

Ricordo che le prime volte che ho visto al lavoro Strehler, era negli anni 60, quando lui provava, per esempio, *l'Arlecchino* al Piccolo Teatro, nella sede storica di via Rovello; all'epoca ero sposata con Ferruccio Soleri. Ovviamente, lavorando in Scala non avevo il tempo per assistere a tutte le prove per intero e spesso arrivavo dopo, a prova iniziata, ed entravo in punta di piedi in platea. C'era Strehler intento a mostrare tutte le cose come sapeva fare lui, riusciva a interpretare tutte le parti in un modo veramente incredibile, sapeva fare qualsiasi personaggio. A quel punto, dalla scena si accorgeva che era entrato qualcuno pur nella platea completamente al buio, lo sentiva, e continuando a parlare con gli attori, piano piano, anche camminando all'indietro, si portava in platea, si avvicinava e sentendo come una presenza mi diceva: "Ah sei tu..." e si allontanava. Questa era una cosa meravigliosa, anche se faceva sì che avessi sempre più paura di entrare.

Strehler lavorava in un modo veramente speciale perché aveva la capacità di mostrarti ciò che voleva... non solo te lo spiegava, ma lo analizzava tutto e, alla fine, te lo mostrava. Ad esempio, con gli attori recitava e faceva le diverse voci. Ma anche con il corpo ti dava la giusta postura. Non era un ballerino ma faceva alcuni movimenti che erano molto vicini alla danza. Anche nell'*Arlecchino* lui faceva tutto, le parti delle donne e degli uomini. Era davvero unico! Ci sono registi bravissimi, ma io davvero uno come lui non l'ho più incontrato. Aveva la capacità incredibile di entrare nel personaggio e di farti entrare con lui.

Un aggettivo solo per definire Strehler è un po' difficile, però dal cuore mi viene una parola: indomabile. Era veramente pieno di vita e di voglia di dare agli altri. In tutte le professioni è importante, ma nell'arte e nella didattica è una cosa fondamentale, devi avere voglia di dare agli altri, non di fare le cose per te stesso, come a volte capita di vedere, purtroppo. Era indomabile per questo, perché era sempre pronto a dare il meglio, a fare il meglio e a chiedere il meglio.

Quello che io ho appreso da Strehler e ho sviluppato, anche se faceva già parte della mia *forma mentis*, è stata la ricerca del particolare. Questa è una cosa che ho davvero percepito tantissimo in lui perché vedeva e seguiva tutto, nella recitazione, nel movimento, nella realizzazione delle luci, che ad oggi sono ancora un suo stile ben preciso, imitato da tutti. Ultimamente questa attenzione si è persa purtroppo, perché tutto va più in fretta, non si ha più tempo per provare. Era davvero un Maestro in questo. Per non parlare della cura quasi ossessiva, intesa in senso positivo, al dettaglio dei costumi e, in particolare, per le stoffe. Ogni costume doveva avere una sua caduta, per cui lui andava, toccava, vedeva, faceva mettere agli artisti un pezzo di quella stoffa, discuteva con il costumista... Anche in questo era straordinario. Molti oggi pensano di fare la regia senza curare queste cose, mentre il costume è importantissimo.

Devo dire di non sapere veramente quale fosse il rapporto di Strehler con la danza. Tutto sommato, però, penso fosse un buon rapporto perché è uno dei pochi registi che non si lagnava quando c'erano in scena i ballerini. Credo che a lui piacesse anche perché amava molto il movimento, in particolare quello del corpo.

Strehler è stato geniale nel fondare il Piccolo Teatro, grazie anche ad un'altra persona importantissima che è stata poi sovrintendente alla Scala per alcuni anni, ma troppo pochi, Paolo Grassi. Hanno avuto questa idea meravigliosa, tra grandi difficoltà, di fare un teatro d'arte e di cultura. Spesso si pensa troppo a fare lo spettacolo in sé piuttosto che a fare realmente cultura. Strehler era tutto arte e idee, mentre Grassi, per quanto anche lui avesse un fondo artistico, era molto più concreto. E questo teatro, definito europeo e fondato da queste due personalità che si completavano a vicenda, fu un progetto all'avanguardia, perché di stampo profondamente internazionale. Al tempo stesso, ricordo, a proposito di Milano, che Strehler andò a recuperare tutte le canzoni della Mala in dialetto, facendole cantare a grandissime interpreti come Ornella Vanoni e Milva. Sono stati anni davvero importanti per Milano, perché se da un lato hanno riportato alla luce queste forme espressive più popolari e dimenticate, dall'altro hanno aperto la città all'Europa e al mondo.

La regia all'opera

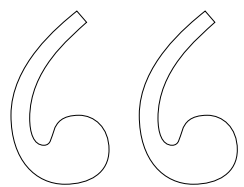


«L'opera è un meraviglioso equivoco che si perpetua da secoli e che ha dato a noi capolavori che ci accompagnano nel nostro cammino umano, ma che ciononostante si porta sempre dietro certi suoi peccati d'origine. In me teatrante, l'opera lirica ha sempre lasciato una sua particolare "insoddisfazione" o infelicità, una sua impossibilità di essere risolta tutta completamente in musica e spettacolo, in musica e teatro. Da una parte, l'astrazione "senza scopo" della musica, dall'altra la concretezza, con il suo scopo drammatico, la sua storia, del teatro. Questi due mondi tentano di fondersi nell'opera, ma giungono quasi sempre ad approssimazioni più o meno alte. Anche perché il problema dell'interpretazione dell'opera lirica è una dei più difficili, forse ai limiti, impossibile. Limiti che si trovano sempre davanti all'interprete, al regista in questo caso. E tanto più l'opera è alta, tanto più i problemi diventano complessi... Non è facile amare l'opera lirica. Né nella sua forma né nelle sue possibilità concrete di mettersi in scena, davanti al mondo. Non è facile amare "la regia di un'opera lirica". Ma *Fidelio* esiste, esiste *Lulu*, esiste *Woyzek*, esiste *Il Flauto magico*, esiste *il Don Giovanni*, esiste *Otello*, esiste *Tristano*, esiste *Simon Boccanegra* ... Essi sono là e aspettano qualcosa. Qualcosa che talvolta succede. Talvolta si verifica. Su questi casi limite, io continuo a fare opera»

«La musica stessa è, direi, l'apporto più duraturo e profondo della mia vita. Ho studiato musica, non abbastanza per poter essere direttore d'orchestra, però troppo per essere un semplice dilettante. Credo che la mia natura sia in fondo di carattere ritmico-musicale, e non mi nascondo che forse la più piena realizzazione di me stesso l'avrei avuta quale interprete di musica, specificatamente direttore d'orchestra. In realtà il mio lavoro sulla musica è stato sempre collaterale a quello del teatro di prosa, ma privatamente la musica è la mia compagna più cara. Non amo coloro che ascoltano musica facendo altre cose. A me, la musica come "sottofondo" dà fastidio. Se musica è, deve essere ascoltata con la massima concentrazione.»

«La mia famiglia, che è di artisti, di musicisti, non c'entra niente col teatro di prosa. Certo il mio essere musicista viene però da lontano, da lì; dalla mia casa, dalla mia infanzia tutta nata nella musica: mia madre era una celebre violinista, mio nonno suonava in modo sommo il corno. ... È l'atmosfera umana della musica che mi è rimasta dentro»





Non amo coloro che ascoltano musica facendo altre cose. A me, la musica come “sottofondo” dà fastidio. Se musica è, deve essere ascoltata con la massima concentrazione”

Doppia pagina precedente: *Fidelio*
di Ludwig Van Beethoven, Stagione 1989/90
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA

Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi,
Teatro alla Scala, Stagione 1971/72
FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





Lohengrin di Richard Wagner, Teatro alla Scala, Stagione 1981/82
FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



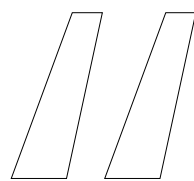
“

Mozart mi appare come “maestro”, ...
Perché Mozart non è mai imperioso né costrittivo.
E questa è la figura del “teatrante”
così come io la concepisco idealmente”

Die Entführung aus dem Serail (Il ratto dal serraglio) di Wolfgang Amadeus Mozart,
Teatro alla Scala, Stagione 1971/72

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





Non è facile amare l'opera lirica. Né nella sua forma,
né nelle sue possibilità concrete di mettersi in scena, davanti
al mondo. Non è facile amare "la regia di un'opera lirica"

Doppia pagina precedente: *Falstaff* di Giuseppe Verdi,
Teatro alla Scala, Stagione 1980/81

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA

Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi,
Teatro alla Scala, Stagione 1971/72

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





“

L'opera è un meraviglioso equivoco
che si perpetua da secoli e
che ha dato a noi capolavori
che ci accompagnano nel nostro
cammino umano”

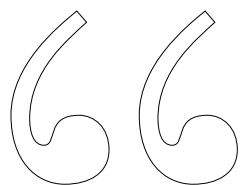
Doppia pagina precedente: *Macbeth* di Giuseppe Verdi,
Teatro alla Scala, Stagione 1975/76

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

Silvana Zanoli, Dino Mantovani, Alvino Misciano, *Il Cappello di paglia di Firenze*
di Nino Rota, Piccola Scala, Stagione 1957/58

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





Mozart è il musicista della felicità possibile. Ma anche della discrezione e del pudore, sentimenti di cui sento la necessità. Di una fredda solitudine, talvolta, di quel “sorriso fra le lacrime” di cui parla Cecov. Con Mozart si scopre che tutto può essere arte, bellezza. La sua semplicità è semplicità sublime”

Quattro costumi per Giorgio Strehler

di Fabio Sartorelli
Musicologo

L. Può sembrare paradossale che un regista come Giorgio Strehler, che ha firmato alcune fra le più affascinanti e importanti regie del teatro lirico, abbia manifestato in più di un'occasione una certa mancanza di simpatia nei confronti dell'opera in musica. E invece proprio lui, cresciuto in una «casa dove si respirava musica dal mattino alla sera», figlio di Albertina Ferrari, un'apprezzata violinista alla quale dovette il dono di «un'educazione musicale estesa, certamente superiore alla media»¹, era solito porre dei distinguo fra il suo amore per il teatro d'opera e quello per la musica. Strehler amava la musica, ne parlava come la sua «compagna preferita», come di un elemento fondamentale e sempre in primo piano nella sua vita. «La musica come “sottofondo” – diceva – mi disturba. Se c'è della musica, bisogna ascoltarla con la massima concentrazione»². Ma a questo amore incondizionato, corrispondeva poi un più cauto giudizio sul teatro lirico. «L'opera mi interessa, evidentemente – dichiarò durante alcune conversazioni con il giornalista e scrittore Ugo Ronfani – ma tutto sommato è un genere che comporta un'enorme quantità di compromessi, più del teatro di prosa»³. E in un'articolata risposta a una lettera stizizita di Gianandrea Gavazzeni, che invano aveva a lungo sperato di poter contare su di lui per una regia del *Macbeth* di Marc Bloch all'Opera di Roma, Strehler rincarò la dose e, pur ammettendo che sotto la guida di un Gavazzeni anche il suo ruolo registico avrebbe assunto «un significato assai diverso», dichiarò tuttavia di non avere né «particolari interessi né particolari simpatie per il teatro lirico»⁴.

Eppure, fra lo Strehler che senza “se” e senza “ma” ama la musica, e che proprio grazie alla musica approda al teatro d'opera, e lo Strehler che oppone mille cautele nei confronti di quest'ultimo, non c'è in fondo alcuna contraddizione. E la ragione è presto detta: a parlare di musica è sempre l'uomo Strehler, che ama le cose belle e che è educato ad apprezzarle e a coglierne le sfumature; a parlare di opera lirica, invece, è il grande professionista, l'ar-

1 G. Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 262.

2 *Cit.*, p. 258.

3 *Ibid.*

4 AA.VV., *Strehler privato. Carattere, affetti, passioni*, a cura di Roberto Canziani, catalogo della mostra, Stella Arti Grafiche, Trieste 2007, p. 96.



tista e il regista che tutti noi conosciamo e amiamo. Tutti i giudizi di Strehler sull'opera lirica, per quanto severi e disseminati lungo un'esistenza trascorsa sui palcoscenici d'Europa e del mondo, non scalfiscono mai né la forza, né l'efficacia della musica, ma investono piuttosto i molti problemi che insorgono nel suo montaggio, cioè durante la messinscena. Perché il teatro musicale è uno spettacolo che porta con sé i limiti che gli derivano dall'essere figlio di tanti, forse troppi padri: dal librettista al compositore, dal direttore d'orchestra al regista. «Un regista nell'opera lirica – diceva Strehler – ha campi di intervento limitati. In fondo il vero regista dovrebbe essere il direttore d'orchestra», ma non lo è «perché ha abdicato al suo ruolo, che dovrebbe essere quello della direzione generale dello spettacolo. Mentre nel teatro di prosa il regista è il punto di coagulo unico, nel teatro lirico la direzione è bicefala. Teoricamente questo stato di fatto potrebbe anche risolversi in un arricchimento. In pratica, produce spesso veri e propri disastri»⁵.

E ancora: «Quali sono – si domandava Strehler – i tempi esatti in una esecuzione di Verdi? Quelli della partitura musicale: *Adagio*, *andante*, *più mosso*, *allegro*? Quelli del metronomo? Le indicazioni dell'azione scenica? O tutti questi messi insieme, com'è più probabile? Ma senza un'*ispirazione comune*, addio unità dell'allestimento»⁶.

Insomma, ogni qual volta Strehler parla di teatro d'opera, lo fa con la consapevolezza di chi sa come questa pluralità di voci, di mani, di gesti, ma anche di consuetudini lasciate, in molti casi per secoli, in balia di se stesse, possa potenzialmente tradursi in uno spettacolo privo di un'identità forte. Un rischio grave per un uomo dalla personalità titanica come la sua, che ha sempre conferito un'impronta precisa e grande a ciascuna delle sue creature.

⁵ G. Strehler, *cit.*, pp. 262-263.

⁶ *Id.*, p. 265.

Susanne Mentzer, Thomas Allen, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, Teatro alla Scala, Stagione 1987/88

FOTO LELLI E MASOTTI © TEATRO ALLA SCALA



Giulietta Simionato, Carlo Badioli, Franco Calabrese, Eugenia Ratti.
Il Matrimonio segreto di Domenico Cimarosa, Piccola Scala, Stagione 1955/56
 FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

2.

Di questo rischio Strehler è consapevole fin dall'inizio della sua carriera registica, fin da quando, venticinquenne, affrontò non privo di dubbi, la regia della *Traviata* per il Teatro alla Scala chiamato dal sovrintendente Antonio Ghiringhelli, più incuriosito che convinto: «Vedem un po' cum el va stu Strehler»⁷. «Avrei dovuto rifiutare? Proprio perché avevo espresso anche pubblicamente delle idee critiche su come si facevano – o, piuttosto, non si facevano – le regie operistiche, dovevo accettare»⁸. Era il 1947 e per un capriccio della storia o del caso, scoccava simbolicamente proprio allora il primo centenario della nascita della regia operistica in Italia, da quando, cioè, un secolo prima, s'era consumato l'esplosivo incontro fra Giuseppe Verdi e William Shakespeare. Attraverso *Macbeth* e la grandezza del suo Autore, Verdi scopriva l'importanza della messinscena, del vestiario, delle scenografie, delle luci, dei movimenti scenici. Era l'avvio di una rivoluzione inarrestabile ma molto lenta, ostacolata da mille resistenze, "convenienze", usanze e consuetudini cementificatesi nel corso del tempo. Ancora nel 1986, Strehler riferiva di qualche direttore d'orchestra che era solito ripetere: «La messinscena? Chi se ne frega; io dirigo l'orchestra»⁹.

La traviata del '47 fu uno spettacolo storico, che segnò l'avvio di una lunga collaborazione col massimo teatro milanese e con quello straordinario laboratorio di voci ed esperienze che fu la Piccola Scala, inaugurata il 26 dicembre del 1955 proprio con un'opera che porta la firma di Giorgio Strehler. Si trattava de *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, un titolo perfetto per chi come lui avrebbe affrontato per tutta la vita la commedia settecentesca di stampo goldoniano, reso ancor più perfetto dalla presenza di due formidabili e allora assai giovani collaboratori: Luciano Damiani, il padre della scenografia moderna, e l'allora appena venticinquenne Ezio Frigerio che di quello spettacolo disegnò i costumi.

Per Strehler era impossibile iniziare le prove senza i costumi, o senza i costumi di prova che riproducevano quelli definitivi ancora in lavorazione in sartoria. Il perché è presto detto: il costu-

⁷ *Id.*, p. 267.

⁸ *Id.*, p. 258.

⁹ *Id.*, p. 265.

me per Strehler è parte integrante del carattere del personaggio. Si può dire che il binomio personaggio-costume costituisca, nella sua visione registica, un tutt'uno assolutamente inscindibile. I cantanti, perciò, non dovevano solo *indossare* i costumi fin dalle prime prove, ma piuttosto *imparare a indossarli*. E nel predisporre l'azione scenica dei cantanti Strehler aveva bisogno di vedere anche i volumi, gli ingombri, le possibilità e gli intralci che questi costumi avrebbero portato con sé.

Da quel memorabile *Matrimonio segreto*, allora diretto dal grande Nino Sanzogno, musicista profondamente desideroso di confrontarsi col nuovo corso della regia operistica, è stato chiesto a uno dei quattro gruppi di allievi sarti dell'Accademia del Teatro alla Scala, di riprodurre il costume del personaggio di Elisetta. Un costume che simboleggia la sua gioventù, leggerezza, freschezza e, nella scelta luminosa dei colori, giocosità. Anche se i figurini originali di Frigerio sono di proprietà del Teatro alla Scala, non è stato tuttavia possibile visionarli perché l'archivio era in restauro. Ci sono però venuti in soccorso un bel volume dedicato a Frigerio e i costumi originali superstiti, anche se molto provati dall'uso e dal tempo.

Il *matrimonio segreto* ha aperto un ventaglio di spettacoli bellissimi e memorabili: il rigoroso e innovativo *Simon Boccanegra* con scene e costumi sempre di Frigerio del 1971, o il *Macbeth* realizzato ancora una volta con Damiani nel 1975. Ma i costumi per quegli spettacoli erano stati confezionati con materiali reinventati in sartoria, figli della fantasiosa stratificazione di garze e stoffe diverse, ma poco efficaci per un lavoro sartoriale. In alcuni casi i costumi erano di foggia troppo semplice: quello di Lohengrin, ad esempio, è costituito da una tunica diritta, coperta di borchie, perfetta per il personaggio e l'ambientazione medievale dell'opera di Wagner, ma inadatto per degli allievi sarti che devono misurarsi con costumi strutturati, con corsetti, sottogonne ecc.

Si è quindi scelto di affiancare al mitico *Matrimonio segreto* del '55, un secondo spettacolo sempre per la Piccola Scala, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, realizzato nel 1959 col medesimo e ormai collaudato *team* di artisti (Strehler, Damiani, Frigerio e Sanzogno) e di passare quindi ai due spettacoli più rappresentativi della maturità e della grandezza di Strehler, entrambi per la Scala: i mozartiani *Le nozze di Figaro* del 1981 e *Don Giovanni* che inaugurò la Stagione 1987-88.

Eugenia Ratti, *Il Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa,
Piccola Scala, Stagione 1955/56

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA





“
...la musica
stessa è, direi,
l'apporto più
duraturo e
profondo della
mia vita”

Sono passati più di trent'anni dall'apertura della Piccola Scala ma Frigerio è sempre lì, a fianco del Maestro. Sue saranno le scene raffinatissime di questi autentici capolavori, con declinazioni verso l'opera pittorica di Jean Antoine Watteau e al Settecento francese per le *Nozze*. Cambia invece la direzione, affidata a un Riccardo Muti quanto mai in stato di grazia e in perfetta sintonia con la visione registica di Strehler; e cambia la mano dei figurini, ora meravigliosamente realizzati da Franca Squarciaripino. In mezzo a tanto splendore, è stato chiesto ai restanti tre gruppi di allievi sarti, di riprendere, in analogia col compito assegnato al gruppo del *Matrimonio segreto*, esclusivamente gli abiti delle protagoniste femminili. Il secondo gruppo di allievi ha perciò affrontato il costume di Anaide per *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota: un vestito curatissimo nei dettagli, destinato a una dama benestante ma in procinto di incontrarsi con un amante segreto, e quindi preoccupata di non dare troppo nell'occhio. La sua cifra stilistica è perciò quella di una sobria eleganza esteriore contrapposta però alla ricca elaborazione di ciò che sta sotto al vestito, vale a dire alla biancheria, confacente, questa sì, a una donna d'alto rango sociale. Al terzo gruppo di allievi è stato invece chiesto di ricostruire l'abito della tormentata Donna Elvira, incapace di rassegnarsi al suo stato di femmina abbandonata. Il suo abito è caratterizzato da un grande ricamo ricostruito nel modo più fedele all'originale e realizzato su di una stoffa dalla personalità forte, e perciò vicina a questo personaggio cui spetterà l'estremo tentativo, anche se infruttuoso, di salvare il seduttore dalle fiamme infernali. All'ultimo gruppo di allievi è stato affidato il vestito della Contessa delle *Nozze di Figaro*, immortalata nella scena della festa e quindi in un momento in cui fa sfoggio di un'opulenza in linea col suo rango sociale. Per il suo abito è stata scelta una stoffa d'arredamento, proprio per sottolineare l'eccellenza del personaggio. In prima battuta, del resto, anche Frigerio, che aveva originariamente concepito questo spettacolo per Versailles, aveva usato una stoffa simile, anche se la sua portava ricami riechegianti il gusto settecentesco per l'Oriente favoloso.

Silvana Zanolli, *Il Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota,
Piccola Scala, Stagione 1957/58

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

Studiando i figurini e le foto di scena di ciascuno spettacolo, ci si è resi conto di quanto i costumi fossero, fin dall'origine, tutti rigorosi rispetto al taglio storico, con alcune eccezioni per il *Matrimonio segreto* dovute forse al desiderio di sottolineare, mediante qualche iperbole sartoriale, il carattere buffo del lavoro. In generale però Strehler ha sempre puntato su un taglio capace di rispecchiare le diverse ambientazioni e le diverse epoche.

La caratterizzazione dei singoli personaggi, prima ancora che nel taglio degli abiti indossati, si riflette perciò soprattutto nella scelta delle stoffe, del loro colore, della trama, della tipologia di tessuto, dei ricami, degli spessori ecc. Selezionarle è stato quindi uno dei passaggi più delicati dell'intero lavoro; un passaggio che, figurini e foto di scena alla mano, abbiamo condiviso con il Consorzio Seterie di Como che ci ha infine proposto un campionario di tessuti dal quale abbiamo tratto quelli a nostro giudizio più pertinenti alle quattro protagoniste.

L'esposizione dei costumi avverrà su manichini forniti da Bonaveri le cui misure e linee riflettono le diverse epoche richiamate dalle singole ambientazioni: quelle settecentesche, e pertanto contenute, per *Il matrimonio segreto*, *Don Giovanni* e *Le nozze di Figaro*, e quelle più generose per il novecentesco *Cappello di paglia di Firenze*. Perché è solo attraverso la massima cura per i dettagli che potevamo sperare di far rivivere questi meravigliosi personaggi femminili e, idealmente, lo spettacolo a cui ciascuno di loro appartiene.

Uno spettacolo che, sebbene porti con sé «alcuni peccati d'origine», rimane pur sempre – come ci ricorda ancora una volta Strehler – «un meraviglioso equivoco, che si perpetua nei secoli e che ha dato dei capolavori di cui abbiamo bisogno per vivere e per sognare»¹⁰.

¹⁰ *Ibid.*





Pagina sinistra: Serena Farnocchia, *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart, Stagione 2007/08

FOTO MARCO BRESCIA © TEATRO ALLA SCALA

Da sinistra a destra, ricostruiti dagli allievi del Corso per sarti dello spettacolo, i costumi per i personaggi di:

Contessa d'Almaviva, *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart

Elisetta, *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa

Donna Elvira, *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart

Anaide, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota

FOTO FILIPPO TOPPI

Marina Bianchi



Regista

Dopo il diploma nel 1980 alla Scuola Paolo Grassi, sono arrivata prestissimo, già nel 1981, al Teatro alla Scala in qualità di aiuto-regista in un periodo in cui la struttura ed il modo di lavorare erano profondamente diversi da oggi. C'è da dire che come lavorava Strehler, lavoravano tutti... Perché era un tempo in cui "c'era il tempo". Basti pensare che non c'era la stagione autunnale; in ufficio regia venivamo "licenziati" a giugno e riassunti verso inizio novembre, non esistevano queste lunghe stagioni. Si usava prepararsi per la "prima" e, per esempio, prepararsi per una prima con Strehler significava cominciare da metà ottobre. Lui richiedeva che il teatro fosse completamente chiuso e che ci fossero soltanto le sue prove (cosa che adesso non possiamo assolutamente più permetterci) ed era abituato a provare da mezzogiorno a mezzanotte, un classico orario da prosa piuttosto che da lirica. Era meraviglioso perché il teatro era un'unica unità intorno all'artista che lavorava! E lavorava, secondo me, nelle migliori condizioni perché lavorava con la sua gente, oltre che con la struttura del teatro. Strehler, spesso e volentieri, aveva con sé noi della Scala, che eravamo un po' i tecnici della lirica, però lavorava anche con Carlo Battistoni ed Enrico D'Amato che erano i suoi assistenti storici.

Lui aveva una "tenuta di base" diciamo, pantaloni neri e la maglia a collo alto nera (era sempre così), però magari venendo da fuori usava delle scarpe normali che in teatro si cambiava prima delle prove. Poi voleva gli artisti sempre presenti, anche quelli che non facevano parte della scena. Questa è un'altra delle cose che lui riusciva ad ottenere e che adesso, con la parcellizzazione delle prove e con un'organizzazione completamente diversa, non sarebbe più possibile. A quei tempi riusciva ad avere a disposizione tutti gli artisti (solisti compresi) per 30/40 giorni interi. Li portava allo sfinito, ma proprio nel momento in cui l'attore mollava, c'era il momento creativo maggiore; era quasi come uno scontro, un prendere dall'attore una materia viva sotto le incrostazioni – oppure, se era giovane, dentro una materia molto informe – che lui riusciva a plasmare. Aveva dentro una sorta di rigore spinto al parossismo che io riconosco come una sorta di metodo.

Un'altra cosa che ho amato moltissimo di Strehler era la sua attenzione al costume. Faceva fare espressamente dei "costumi di prova" che, anche se non avevano i colori giusti, dovevano avere la struttura di quelli che sarebbero stati i definitivi. Tutto doveva essere come sarebbe stato; ad esempio, Falstaff già in prova aveva la pancia, le braghe, le tasche esattamente dove dovevano essere, i laccetti che dovevano essere allacciati e slacciati... Ogni cosa del costume era stata pensata e poi veniva modificata in prova. E gli attori, che magari dovevano iniziare a mezzogiorno, arrivavano mezz'ora prima per mettersi il costume e rimanevano con il costume addosso anche dieci ore.

Aveva delle abitudini tipiche da prosa come il non mangiare fino alla fine delle prove. Ogni tanto dovevamo trovare degli *escamotages* per fargli fare una pausa. Avevamo ideato un sistema molto divertente, che non credo lui abbia mai saputo... Strehler aveva un microfono che usava solo lui e che spesso lasciava giù, a volte senza spegnerlo. Quindi, quando cominciava a dire cose del tipo "aaah, io sono un poveretto, nessuno che mi porta un caffè" noi accendevamo il microfono, in modo tale da farlo sentire nel bar interno alla Scala, ed eravamo d'accordo che avrebbero portato il caffè. A quel punto, mentre beveva il caffè, c'era qualcuno che si avvicinava e chiedeva "Maestro, facciamo una piccola pausa?" Alla fine, a volte dopo una gran sceneggiata, ci concedeva un breve riposo.

Era così, aveva un metodo di lavoro che era quasi da ossessionato, girava intorno a un'idea, aveva in mente qualcosa che però non diceva... a te, artista, non dava aiuto ma ti metteva nelle condizioni di tirarti fuori quello che lui aveva in mente, come se venisse da te. Continuava imperterrito a interromperti finché non tiravi fuori quello che lui aveva in mente. Alla fine le battute ti entravano nella pelle e non si capiva più qual era il gesto dell'attore e quale quello di Strehler che insieme davano vita a quel personaggio.

Se dovessi definirlo con un aggettivo, lo direi... un triestino! Sì, perché i triestini sono come il vento, come la Bora, sono passionali... e lui non aveva certamente un carattere facile, però non era cattivo. Per esempio, con gli attori insisteva molto, ma era il suo metodo; era profondamente convinto che andassero "spremuti" perché l'attore deve avere, in realtà, un'apertura, una fragilità, non può essere tutto d'un pezzo, deve essere disponibile a cogliere le sollecitazioni che arrivano dall'esterno. In ogni caso, come sempre, tra l'artista e l'uomo c'era una voragine. A volte, quando si ha un mito, è meglio non entrare nel privato.

Oggi riproporre un suo spettacolo, da una parte, è come riproporre un altissimo artigianato italiano, e come una stoffa preziosa che sappiamo fare solo noi, costruita per la bellezza ed il gusto. Certo, è classico... però questa forma è in continuo movimento ed ha comunque, come la stessa opera, come lo stesso melodramma, un'anima giovane che agita

passioni e storie in cui ci identifichiamo tutti. È una forma alta che sostiene una materia, secondo me, ancora viva; diventa stucchevole se non la si riempie in qualche modo con della sostanza. Poi è ovvio che riprendere oggi uno spettacolo di Strehler vuol dire anche, per esempio, avere artisti diversi. Il punto non è tanto riuscire a fare esattamente quello che ha fatto lui, ma fare ciò che lui farebbe oggi con quegli artisti... tanto è vero che a me capita a volte di riuscire a portare questi nuovi interpreti dentro ad una data "situazione" e loro reagiscono esattamente come aveva pensato Strehler. È impressionante. Vuol dire che è stato provato così tanto che è stato trovato il modo "giusto", è stato creato un qualcosa che rimane –, in riferimento ovviamente a quell'allestimento o a quel periodo. Nei suoi spettacoli, infatti, è sempre difficile riuscire ad inserire qualcosa di diverso, perché sono sempre molto vivi già di per sé... anche modernizzare in questo caso ha senso fino a un certo punto, perché il messaggio passa ugualmente. Collaborare a un lavoro con Strehler era un'avventura, a me piaceva molto. Era come entrare in un mondo per uscirne chissà quando.

Ferruccio Soleri



Attore. L'Arlecchino di Strehler dal 1959

Io vanto una lunga collaborazione con Strehler, ma non è stato lui a scegliermi per *Arlecchino*: è stato Marcello Moretti che ha fatto il mio nome a Strehler. Marcello Moretti mi aveva visto all'Accademia di Arte Drammatica a Roma, quando interpretavo in *Arlecchino*, un piccolo ruolo. Il mio primo incontro con Strehler è stato una cosa meravigliosa... L'ho conosciuto nel 1955, perché quando ero all'Accademia di Arte Drammatica Silvio D'Amico, a Roma, Marcello Moretti che faceva *Arlecchino*, dal 1947 con Strehler, mi vide recitare in un saggio di fine corso nella *Figlia obbediente* di Goldoni e mi propose a Strehler perché avevano bisogno di un sostituto per Marcello Moretti, ecco come l'ho conosciuto... il primo spettacolo l'ho fatto nel 1955 con la regia di Orazio Costa, la *Favola del figlio cambiato* al Piccolo Teatro di Milano dove ho conosciuto Strehler. Il mio debutto in *Arlecchino* fu in America, durante la *tournèe*, sostituendo Moretti una volta a settimana. Mancato Moretti, nel 1961, Strehler pensò di riprendere *Arlecchino* nel 1963 con me. Stuzzicava e provocava in me delle reazioni in modo da capire se si dovesse cambiare qualcosa. Non voleva mai che sulla scena fossimo uguali, non voleva che fossimo come marionette.

Era una persona straordinaria, con un carattere un po' difficile, ma con un'inventiva unica. Il suo insegnamento è stato sempre molto utile, sempre, e ancora oggi è attuale. *Arlecchino* continuo a farlo in tutto il mondo, in Cina, Giappone, Corea. E ripropongo e ripresento la sua stessa regia, perché Strehler era veramente un genio per quello che riguarda lo spettacolo, era riuscito a creare alcune situazioni, sempre con l'aiuto del gesto, della mimica e della tonalità, della voce dell'attore che recita, che sono comprensibili a tutti. *Arlecchino* è una commedia molto semplice, non è complessa da un punto di vista intellettuale. Così anche uno straniero si leggeva prima il testo e poi lo riusciva a seguire, perché con la mimica e la tonalità riusciva a capire i sentimenti e gli stati d'animo, anche recitando in un'altra lingua. Ricordo in Cina, finito lo spettacolo non riuscivo a vestirmi, a cambiarmi perché venivano a baciarmi le mani, a trovarmi, una cosa incredibile.

Strehler mi ha dato molti insegnamenti, alcuni li avevo avuti in accademia, interpretando le maschere della Commedia dell'Arte. Gli insegnamenti erano vari: per esempio poiché dall'espressione del viso non si riesce a capire i sentimenti e gli stati d'animo, essendoci la maschera che copre il volto, Strehler chiedeva di dare più colore alla frase, accentuare nella frase il sentimento, caricare un po' di più.

Il rapporto di Strehler con gli altri attori era spesso difficile, non era mai contento, cercava di ottenere da tutti il massimo, incitava per tirar fuori di più, qualcuno pensava di non essere stimato, ma non era così, lui voleva sempre il massimo da tutti. Ci sono varie testimonianze che raccontano di un uomo scontroso, ma lui era ma meraviglioso. Con lui abbiamo portato *Arlecchino* anche alla Scala. Oggi per interpretare ancora *Arlecchino* devo fare *stretching* quaranta minuti al giorno e quattro piani di scale due volte al giorno veloci, andata e ritorno, per il fiato e il cuore, e poi lo *stretching* per i muscoli e le articolazioni. Tutti lo vogliono vedere, qualcuno lo vuole anche rivedere, sia le vecchie, sia le nuove generazioni

Strehler, all'inizio, lasciava recitare l'attore. Poi gli diceva: "Quello che tu hai detto che significato ha?". L'attore poteva anche sbagliare, e allora lui gli chiedeva: "Perché hai detto questa frase in questo modo? Non è meglio, forse, trovarne un altro?" Strehler non si faceva imitare, spronava l'attore a trovare il giusto significato, poi naturalmente lasciava via libera. Quando c'era

l'improvvisazione, mi diceva: "Non la devi fare, la devi trovare con il pubblico". Se nel pubblico, ad esempio, sentivo tossire mi voltavo e dicevo: "Lei perché tossisce?", improvvisando con il pubblico. Se qualcuno rideva: "Che cosa hai da ridere?" Questa era la vera Commedia dell'Arte, per cui cerchiamo sempre di provocare il pubblico e in base alle reazioni si improvvisa. Non tutte le recite sono uguali, c'è sempre qualcosa di nuovo che ti porta a reagire diversamente ogni volta. Questa è una cosa normale e il bello della Commedia dell'Arte"

Se non ci fosse stato Strehler non so che cosa avrei fatto. Forse io non avrei mai pensato di fare ruoli comici quando ho cominciato a fare teatro, l'ho scoperto lavorando, tramite Giorgio Strehler, anche se ho conosciuto molti attori comici, come Sergio Tofano, il famoso Sto, ma Strehler mi ha portato a capire che in *Arlecchino* ci sono situazioni che fanno divertire e ridere il pubblico. Io ho fatto anche regie, anche di opere, parlavo tedesco, studiato al Liceo, ho fatto un'assistenza di regia all'opera al Teatro alla Scala a Strehler e ho anche recitato in opere liriche alla Scala, con la regia di John Huston per esempio, ho recitato anche per *La Tempesta*.

Strehler non era mai contento, diceva che anche un attore non deve mai essere contento di quello che fa, deve dare sempre di più ed ottenere di più. Lo diceva per stimolare i suoi attori. Non diceva mai "bravi", diceva "adesso va bene". Poi io gli ho presentato sua moglie, Andrea Jonasson che stava provando in Germania perché lui la voleva scritturare per uno spettacolo. Strehler al teatro Italiano e a quello internazionale ha lasciato il massimo, non solo con l'*Arlecchino* ma anche con l'*Opera da tre soldi* di Brecht. Quasi tutti i suoi spettacoli sono stati cose straordinarie perché avevano qualcosa in più degli altri.

Lorenza Cantini



Regista

Mi sono diplomata presso la scuola del Piccolo Teatro e in generale mi sono interessata molto ai lavori di Strehler; si può dire che ne ho respirato gli insegnamenti fin dall'inizio della sua carriera fino ad arrivare a collaborare con lui in occasione del *Don Giovanni*. Devo dire che il mio primo incontro con Strehler non è stato come "persona che lavora in teatro" ma come spettatrice, quando ancora non avevo idea che il teatro sarebbe stato il mestiere della mia vita. È stato certamente un incontro bellissimo, nel senso che sono sicura che se poi c'è stato un interessamento tale da farmi avvicinare al teatro, fino a desiderare di farlo come professione, sicuramente questo incontro così positivo con l'arte teatrale non può che essere stato un qualcosa che mi ha aiutato a prendere questa strada.

Mi è capitato di lavorare con lui solo una volta, appunto in occasione del *Don Giovanni*, in cui però devo ammettere non l'ho vissuto così da "vicino" come mi capita con i registi oggi, perché ero ancora giovanissima. La ricordo però come una bellissima esperienza sia perché lo spettacolo era meraviglioso, sia perché, comunque, nel mio piccolo, mi ha dato l'opportunità di lavorare con lui che era un uomo con una personalità davvero unica.

Strehler stava sempre in platea, parlava con il microfono con una bellissima impostazione vocale tipicamente da attore e rimaneva nel buio perché con lui riuscivamo a fare le prove in palcoscenico già con abbozzo di luci e costumi, una situazione di lavoro piuttosto avanzata. E si sentiva questa voce che molto spesso gridava e si arrabbiava. Eppure, era incredibile vedere come lui, con il suo parlare, mano a mano entrava nei pensieri dei cantanti e riusciva veramente a

condurli fino a trasformarli. Era incredibile come riuscisse a notare in ogni persona ogni singolo dettaglio che magari non era "perfetto" rispetto all'interpretazione. E, oltre che da teatrante, lo vedeva anche da musicista ragionando spesso sulla singola battuta, sulla singola nota. I cantanti arrivavano sempre a fare ciò che diceva, senza che lui si imponesse, senza renderli delle marionette.

Se dovessi definire Strehler con un aggettivo, con una singola parola, direi affascinante. Io ho trovato Strehler affascinante, sotto tutti i punti di vista. Era un uomo con una mente incredibile, riusciva a dire cose così profonde su un testo o un'idea come nessuno, aveva una voce meravigliosa ed era anche un bell'uomo. Sicuramente, ti colpiva molto. E, certamente, al contempo, era una figura che intimoriva. Però, trovare una parola sola non è possibile, è troppo riduttivo.

Quando ho avuto occasione di lavorare con lui, io ero veramente ai primi passi della mia carriera. Posso certamente dire che in tutto il suo lavoro sia presente una forza espressiva dall'estetica straordinaria, una eleganza unica nella realizzazione di tante "situazioni" teatrali o di testi, anche nei momenti più forti e scabrosi. Ecco questo sinceramente credo che mi sia rimasto, la sua capacità del bello dell'immagine; è una cosa che mi ha influenzato molto. Dal punto di vista dell'utilizzo in regia della tecnologia Strehler non era troppo favorevole, ne faceva un uso diciamo moderato. Personalmente ho sempre pensato che di tutti gli strumenti che abbiamo a disposizione più ne abbiamo e meglio è, ma bisogna scegliere quello giusto per quello che vuoi esprimere, che può essere una cosa antichissima come la cosa più moderna del mondo. Penso che anche per lui, calato nella realtà d'oggi, sarebbe stato così perché non era un uomo chiuso. Di certo lui, tutto quello che aveva a disposizione, l'ha usato in modo straordinario.

Dante Mazzola



Maestro collaboratore

Ho trascorso una vita al Teatro alla Scala, lavorando a stretto contatto con musicisti, cantanti e direttori, tra i quali anche Giorgio Strehler. E di registi come lui, con una tale attenzione per la musica, ce ne sono pochi, o ce ne sono stati pochi, forse c'è ancora qualcuno, ma così vicini alla musicalità, come lui, è molto raro. Mi è capitato, in alcune prove, di vederlo dietro al direttore d'orchestra dirigere in contemporanea, perché magari non era d'accordo con un tempo che stava portando il direttore in quel momento; allora si agitava e si sbracciava. Non dico che sarebbe stato capace di dirigere un'orchestra, forse sì, il punto è che con la sua musicalità sentiva proprio il trasporto musicale. Se un tempo per lui non era abbastanza vivo, Strehler ci metteva la vita, anche dietro a un grande direttore.

Nel suo modo di esprimersi aveva a volte uscite che non si posso ricordare con le parole... Qualche improprio e parole anche scorrette a volte. Ma alla sua genialità, si perdonava tutto. La sua preparazione, estrazione, anche forse non solo italiana, ma sicuramente nordica,

spaziava dappertutto. La sua forma teatrale non aveva necessità di essere legata a un testo; era "fare capire" in ogni caso. Con lui si capiva tutto, anche se non capivi la lingua. Ha spaziato ovunque con i suoi grandi spettacoli. Per esempio, *Arlecchino* è stato portato, credo, anche in Giappone. *Il ratto dal serraglio*, in tedesco, era stupendo e se lo ricorda ancora anche Luigi Alva, il tenore, precisamente; con quell'azzurro e le navi che passavano in *silhouette*. Meraviglie che non si possono scordare mai, come *Simon Boccanegra* o *Macbeth*.

Con Strehler ho sempre avuto un ottimo rapporto, e nei miei lunghi anni di permanenza alla Scala, così come in altri teatri, non ho mai avuto scontri con nessuno, né con cantanti né con direttori tantomeno, né con registi. Con Strehler avevo un ottimo rapporto, proprio perché lui sapeva, credo – non pecco di modestia – a chi si rivolgeva, sapeva dove voleva arrivare e a chi poteva affidare le sue richieste.

Definire Strehler con un solo aggettivo può essere difficile ma anche molto facile, dicendo la genialità, il genio. Cosa vuol dire "genio"? Può essere veramente genio, o genio e sregolatezza, o genio e eccezionalità... è tutto. Lui era tutto. Strehler era profondamente convinto del senso etico del teatro e della sua moralità (intesa più come responsabilità e non come moralismo), da affrontare con serietà, impegno e disciplina interiore. È una lezione valida ma è molto difficile che venga vissuta ancora questa etica che ha conclamato Strehler nelle sue produzioni, l'etica della moralità del senso del teatro, una moralità teatrale, cioè onestà rispetto al testo. La sua onestà nell'espressione testuale.

Oggi c'è qualche strascico della "scuola Strehler" perché Strehler ha fondato una scuola, non è mai stato lui e basta. Ha lasciato una grande scia, ha aperto una scuola di teatro e ha lasciato anche un grande teatro di prosa e di lirica, con i suoi meravigliosi assistenti, tuttora giovani, che su questa scia un po' ancora lavorano, perché è rimasta in loro questa impronta.

C'è stato un periodo a partire dagli anni '70 nei quali la Scala, senza nulla togliere alla Scala di adesso, era più di adesso "la Scala nel mondo". Strehler faceva parte della Scala come ospite e come lustro; cioè la Scala si vantava di portare uno spettacolo di Strehler. Per questo Strehler deve comunque molto a Milano, che gli ha anche dedicato un teatro. Non so se però lui amasse davvero Milano, non ho mai parlato di questo con lui. Sicuramente, Milano per quello che lui aveva in mente sì. Era un altro periodo anche, c'erano altre forze economiche che potevano supportare diversamente i grandi spettacoli che lui voleva fare e per i quali necessitava di sovvenzioni davvero molto forti. Allora, c'erano queste possibilità, anche a livello di tempo, che oggi non ci sono più.

**Milano, lieta d'esser
libera nel mondo**



Le ferite della Seconda Guerra Mondiale non risparmiano Milano: i bombardamenti che la colpiscono dall'inizio del conflitto nel 1940, per concentrarsi poi dal '42 e al '44, aprono voragini nel cuore della città e dei milanesi, che si scoprono vulnerabili e impauriti. Solo cinque giorni dopo l'annuncio dell'entrata in guerra dell'Italia, Milano ha un primo assaggio del potenziale distruttivo del fuoco inglese ma la vera "tempesta" si scatena a partire dal '42, quando la strategia degli attacchi mira non più a colpire singoli obiettivi scelti, bensì ad annientare l'intera area urbana, secondo la tecnica del "bombardamento a tappeto", come avviene per altre città europee come Colonia, Berlino, Dresda. L'obiettivo è quello non solo di distruggere, ma anche di fiaccare la resistenza della popolazione civile, annientandone il morale. Nel complesso si registrano su Milano circa sessanta attacchi aerei che causano fra 1.200 e 2.000 morti; circa un terzo degli edifici rimane distrutto dai bombardamenti, dagli incendi che ne seguono e dalle demolizioni rese necessarie per l'impossibilità di una ricostruzione. Con la fine del conflitto mondiale, la determinazione e il carattere della città emergono presto: il 4 maggio 1945 riapre il teatro Odeon e il 9 il Lirico ospita l'orchestra della Scala per un concerto, il giorno successivo anche il Nuovo e il Carcano aprono le loro porte al pubblico. "Crederci" è il vero imperativo!

Un fervore culturale di apertura verso l'Europa anima gli intellettuali del tempo, ansiosi di colmare il vuoto e i silenzi dei lunghi anni di guerra. Questo entusiasmo pervade tutte le espressioni della cultura di quel periodo, che Strehler definisce acutamente come "i giorni degli eroici furori", segnati dalla curiosità di conoscere autori e stili nuovi che si stanno già affermando all'estero. Simbolo di questa effervescente ripresa è, senza dubbio, l'inaugurazione del Teatro alla Scala: i lavori di ripristino per riconsegnare ai milanesi il loro teatro "com'era e dov'era" prima del conflitto iniziano immediatamente al termine della guerra, per concludersi con un memorabile concerto di apertura l'11 maggio 1946 sotto la direzione di Arturo Toscanini. «Quella sera Toscanini non dirigeva soltanto per i tremila che avevano potuto pagarsi un posto in teatro: dirigeva anche per tutta la folla che occupava in quel momento le piazze vicine, davanti alle batterie degli altoparlanti»

La ricerca del "nuovo" e l'entusiasmo inebriante della riscoperta della libertà, in una vera primavera di rinascita, traspaiono da questi versi emblematici scritti da Alfonso Gatto: "*Milano vi manda il suo saluto/Milano lieta d'esser libera nel mondo*".



“

L'orrore della guerra mi ha fatto capire ancora di più quale cosa meravigliosa sia l'essere umano, e l'amore, e l'unità degli esseri umani, la fraternità delle idee”

La Scala distrutta dai bombardamenti, 1943
RIPRODUZIONI DI FOTO DI CLAUDIO EMMER

1945

“Un meraviglioso periodo. ...
Non avevamo nulla,
se non la giovinezza.
E avevamo l'ebrietà
della giovinezza e l'ebrietà
di una condizione di illimitata
speranza. Io li chiamo
“i giorni degli eroici furori”



Un ritratto di Strehler agli esordi della carriera
FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO



Luigi Migliavacca al lavoro, Teatro alla Scala, 1946
FOTO ARCHIVIO MIGLIAVACCA



Doppia pagina precedente.

A sinistra: Coda davanti al Teatro alla Scala per il concerto wagneriano diretto da Arturo Toscanini, 1952

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

A destra: Coda presso la biglietteria del Teatro alla Scala, 1953

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA

Strehler a Milano

di Maurizio Porro
*Critico teatrale e cinematografico,
giornalista del
“Corriere della Sera”*

Quanto è stato milanese il triestino Giorgio Strehler? La sua bella famiglia artistica, con diramazioni austro ungariche e francesi, nella città di Svevo, Magris, Kezich, era già una prova generale del teatro d'Europa con la colonna sonora della mamma al piano, quella mamma che seguiva in disparte le prove del figlio famoso. Ma quando Giorgio, sempre con la sua criniera leonina che rispecchia il suo segno zodiacale, si è trasferito, bambino, nella operosa capitale lombarda (dizione d'epoca) il destino ha giocato molto a suo favore, soprattutto quel destino che passa da porta Venezia. Prima i giochi ai giardinetti con una bella bimba di nome Valentina Cortese, nei suoi ultimi giorni senza foulard in testa, che sarà la sua Ljuba sotto le foglie di “quel” giardino; segue il meno seducente ma altrettanto importante e storico incontro alla fermata Buenos Aires-Petrella del 2, inteso come tram direbbe Jannacci, con Paolo Grassi: segno distintivo comune la passione contagiosa del teatro. Volevano essere entrambi attori, registi, autori, produttori, critici. E con lui la condivisione di fischi e applausi a teatro con la claque (la storica prima di *Piccola città* di Wilder), ma soprattutto l'idea allora inedita di un teatro d'arte per tutti, di un palcoscenico che parlasse non solo alla borghesia ma ai lavoratori e agli studenti (altra dizione d'epoca). Strehler aveva già fatto le prime regie, addirittura il debutto mondiale del *Caligola* di Camus con Renzo Ricci e poi un po' di compagnia di giro e la tentazione irresistibile (cui ha resistito a corrente alternata, finché è caduto tra le braccia di Faust) di salire sul palco da attore come fece, suonando la fisarmonica, quasi una comparsa, quella sera del 14 maggio 1947 alla prima dell'*Albergo dei poveri*, apertura delle porte del Piccolo Teatro nella ex sala del cinema di via Rovello diventato sede dei peggiori assassini torturatori fascisti e purificata dal concerto di Mozart davanti alla Milano democratica che contava.

Ed è la Milano cui Strehler (con la benedizione di Grassi) si è sempre sentito vicino, gli intellettuali e le signore illuminate, anche se non era proprio tipo da salotti e da pubbliche relazioni, al massimo intonava il “Ma mi” con gli amici e saltava su sul palco, uno qualunque. Era capace di provare fino a notte fonda (erano tempi senza orari sindacali) per trovare quelle oltre 40 sfumature di grigio della sua cifra epico brechtiana. E poi si infilava, con un passaggio di Paolo, l'autista del teatro, nella sua storica casa di via Medici 15, dedalo della vecchia Milano, dove oggi va e viene la sua splendida vedova Andrea Jonasson. E lì consumava, preferibilmente solo, messo su un disco (78 o 45 o 33 giri?) un pacchetto

A sinistra: Il Teatro alla Scala ricostruito, apre con un concerto diretto da Arturo Toscanini, 11 maggio 1946

FOTO ERIO PICCAGLIANI © TEATRO ALLA SCALA



“

Milano trasmetteva la sollecitazione che il sogno di un teatro creativo e pubblico legato alla città era possibile”

di prosciutto preso automaticamente dal frigo (deserto come quelli degli investigatori di Chandler) che trovava spazio sul tavolino tra libri aperti e copioni annotati in rosso e blu come un professore severo. Strehler a questa Milano che aveva decretato il trionfo del “suo” teatro, con le critiche entusiaste e le prime *tournées* all'estero di *Arlecchino* – che da allora ha sempre avuto le valigie in mano e ha riscosso il Guinness dei primati col suo storico Ferruccio Soleri – rimase fedele, con il Paolo e la Nina dietro che allegavano al genio i necessari nodi finanziari, politici, sociali, bancari. Nella disfida registica (la parola era stata ufficializzata solo nel dopoguerra), il gran lombardo Luchino Visconti lasciò la piazza milanese all'immigrato austro-ungarico Strehler, quel cognome curioso in cui molti non sapevano mai bene dove piazzare la H.

Eppure oggi Milano non si ricorda tanto di quel massimo personaggio che ha offerto in via Rovello decine di serate memorabili e che visse almeno tre volte. Una, i primi 20 anni, baciati da alcuni capolavori assoluti come *I giganti della montagna*, *Le baruffe chiozzotte* e *Il gioco dei potenti*, fino alla rottura del '68 con la fuga verso il Gruppo Teatro Azione con alcuni fedeli capitanati dalla Milva (e ancora Gorkji in scena, ma al Nuovo, e Peter Weiss). Il ritorno a casa, mentre Grassi traslocava alla Scala, fu nel '70 con *Santa Giovanna dei macelli* di Brecht, con quel siparietto silenzioso per tre ore e poi alla fine sbattuto con gran fragore, poi col suo famoso *Lear* nel circo di sabbia della vita, cui seguirono titoli memorabili per un pubblico vastissimo, come il cecoviano *Giardino* e *La Tempesta sensurround*.

In questo periodo, e non solo, Strehler ebbe delle profferte artistiche estere anche molto allettanti dalla Francia, dalla Germania e dagli Stati Uniti, paesi dove ogni sera le sue regie erano applaudite come minimo per 20 minuti, con assegni in bianco. Ma il suo *décor* morale, la sua costanza, la potenza della memoria delle lettere alla compagnia alla vigilia del debutto e il suo affetto per quella città e per quel reticolo di vie della vecchia Milano intorno a via Rovello, col ricordo delle “battone” del dopo guerra, non gli hanno mai permesso di accettare. Qualche dubbio, ma poi decideva sempre per disfare le valigie e rimanere in via Medici. E anche quando, complice l'amico Fellini che diceva che dopo il III memorabile e quasi beckettiano atto senza parole dei *Giganti* Giorgio non poteva non dirigere un film, Strehler preparò il suo debutto al cinema con *Notti e nebbie* di Castellaneta, anche allora vinse la sirena del teatro e mandò tutto a monte alla vigilia del primo ciak.

Coda davanti al Piccolo Teatro per *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, 1963

FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO

Ma il terzo tempo, il più triste, viene dopo, in quegli anni 80 e 90 che rappresentarono la deriva ideologico politica culturale più bassa per l'Italia che "festeggiava" la presa della città di Milano con un sindaco leghista che invitò Strehler a fare il suo canto del cigno "altrove". E il maestro, la fata Turchina come lo chiamavano con affetto gli amici per quel colore di capelli improbabile che il suo parrucchiere Benito aveva da anni creato *ad personam*, se ne andò davvero. Si dimise da italiano, come annunciò dal ritiro svizzero di Lugano, che chiudeva forse non a caso un giro dell'oca, stringeva a circolo la carriera iniziata proprio con i primi spettacoli quando era esule per la II guerra in Svizzera insieme con Dino Risi che gli faceva da trovarobe e Franco Brusati. Fu il momento triste, nonostante l'impegno del *Faust*, il successo del nuovo Teatro Studio dove aveva impersonato Jouvett con la Lazzarini in *Elvira o la passione teatrale*, la grande sala da inaugurare in Lanza che oggi ha il suo nome: momento triste anche per la sua vita privata. Insomma finale di partita che, nonostante l'inizio delle prove del *Così fan tutte*, lo vedevano amareggiato e reduce dalla sofferta rinuncia ad allestire una *Madre Coraggio* che veniva da Sarajevo.

Ci lasciò, in quel momento triste, con un ultimo spettacolo baciato dai suoi raffinati controluce (*L'isola degli schiavi* di Mari-vaux, del suo amatissimo Settecento) e l'idea di mettere in scena la vita di Goldoni in cui spesso si riconosceva e che aveva molto amato. Siamo tutti e per sempre inconsolabili: ai funerali c'era un'atmosfera come forse neanche a quelli di Rodolfo Valentino. Ci ha lasciato non riconciliato con Milano, *El Nost Milan*, città che gli dovrebbe oggi uno sforzo di memoria per continuare a pensare alla sua grande idea di Teatro d'arte per tutti e coniugare il suo verbo registico col patrimonio dell'archivio del Piccolo. Aveva ragione lui, metteva i brividi ogni volta che un sipario si alzava, era teatro allo stato puro: del resto, non è da tutti morire la notte di Natale. Guarda caso finora è successo a Charlie Charlot Chaplin e al nostro Strehler.

Coda davanti al Teatro Lirico per *Il gioco dei potenti* di William Shakespeare, 1965

FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO





Coda davanti al Piccolo Teatro in via Rovello, 1969
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO



Anni 60 Arrivo in via Rovello di un pullman
con un gruppo organizzato di spettatori dalla provincia
FOTO ARCHIVIO PICCOLO TEATRO DI MILANO

Mirella Freni



Soprano

Lavorare con Strehler è stato per me un regalo stupendo e mi ha dato la possibilità di crescere, di diventare un'altra persona. Ricordo *Le nozze di Figaro* di Mozart che abbiamo provato al Teatrino di Corte di Versailles per più di due mesi, tutti i giorni. Quando me l'hanno proposta, mi hanno anche avvertito che Strehler aveva posto come condizione due mesi di prove, davvero tanti, un periodo insolito per le abitudini di noi cantanti lirici. Ma ne valeva la pena. Io ero Susanna ed è stata per me un'esperienza unica, meravigliosa. Strehler era divertente e bravissimo. Non gli sfuggiva nulla, non si accontentava mai e da noi cantanti pretendeva sempre il massimo. Ma il suo insegnamento era senza confronti. Non mi ricordo di aver mai sentito fare in quel modo i recitativi di Mozart. Io da lui ho imparato davvero tanto. Dopo il debutto a Versailles, con *Le nozze di Figaro* siamo anche andati all'Opera di Parigi. Un trionfo! Quello spettacolo è ancora oggi nel cuore dei molti spettatori che lo hanno visto.

Con lui ho fatto anche *Simon Boccanegra* alla Scala. C'erano Claudio Abbado, Piero Cappuccilli, Nicolaj Ghiaurov. Anche qui è stata una gioia lavorare. Io con lui mi sono trovata non bene, benissimo. A Strehler piaceva lavorare con i cantanti. Li ascoltava. Li capiva. Nella prima scena di *Simone*, per esempio, io ero seduta, ad apertura sipario, verso il fondo del palcoscenico. L'immagine era bellissima. Io piccola e dietro di me una immensa vela bianca. Ma io dovevo cantare un'aria, e un'aria molto impegnativa. Allora ho detto: "Maestro, durante l'aria posso venire un po' avanti verso il proscenio?" E lui mi ha risposto di sì. Questo perché Strehler conosceva bene le esigenze dei cantanti che devono pensare a recitare, è vero, ma devono anche pensare alla loro voce che si deve sentire bene in sala, devono vedere bene il direttore d'orchestra.

E lui rispettava i cantanti perché era un grande musicista. E la scena è stata perfetta. Per quel *Simon Boccanegra* io avevo paura di interpretare un ruolo così drammatico e Strehler mi ha incoraggiata e mi ha detto che sarei stata una sciocca a preoccuparmi di cantare quel ruolo con la voce che avevo. E mi ha aiutata moltissimo, facendomi sempre sentire a mio agio.

Non saprei definire Strehler con un solo aggettivo. Per me era simpaticissimo e bravissimo. Con lui ci siamo anche divertiti a lavorare. Per esempio, in *Falstaff* dove facevo Alice. Noi sentivamo, da dentro il palcoscenico, che il pubblico si divertiva, ma non vedevamo l'effetto complessivo della regia come ovviamente lo vedeva il pubblico. Poi, quando ce ne siamo resi conto, vedendo la registrazione dello spettacolo, siamo rimasti tutti a bocca aperta. Questo era Strehler. Un grande uomo di teatro! Lavorare con lui ti ammazzava di fatica ma tutto quello che avevi dentro, finiva col venire alla luce e quando arrivava la sera della prima, dimenticavi stanchezza e ansietà, tutto: e ti restava solo una grande soddisfazione.

Laura Pasetti



Attrice e regista, già allieva della Scuola di Teatro diretta da Giorgio Strehler

Io ho avuto una grossa opportunità nella mia vita: quella di avere Strehler come insegnante e come Maestro e poi come regista sul palco. Era il primo anno che apriva la scuola diretta da Giorgio Strehler, la scuola del Piccolo ed io entravo a far parte di questa scuola. Strehler come insegnante era pessimo perché non sapeva insegnare e non voleva insegnare: quello che lui riusciva a fare era comunicare un amore spassionato, autentico, infinito nei confronti dell'attore, lui amava profondamente gli attori. E riusciva con la sua forza, la sua energia, la sua genialità, con il suo estro che ti colpiva come una frustata nel palcoscenico, riusciva a tirare fuori il meglio; aveva un metodo unico per ciascuno, si relazionava a te sul palco singolarmente riuscendo a capire i tuoi difetti e le tue potenzialità e tirandotele fuori tutte, usando un metodo tutto suo, fatto di intuizione: lui era intuizione pura. Quell'intuizione ad alcuni di noi è riuscito a passarla in gocce. Come insegnante, inteso come docente, che passa delle informazioni o che è in grado di far migliorare l'attore attraverso delle tecniche, no, non era il suo modo. Era maieutico, cioè aveva la capacità di tirar fuori da te il meglio di te, era un genio assoluto.

Ho avuto la fortuna di essere nell'ultimo allestimento firmato da lui dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, l'ultimo che poi sarebbe dovuto essere il primo di una compagnia di giovani che purtroppo non è mai nata. Quello spettacolo era l'ultimo di una lunga serie di riallestimenti da lui realizzati. Arlecchino

ha conosciuto un successo mondiale. Ciò accade anche oggi, nonostante non ci sia più Strehler, e questo si apre la bravura di Ferruccio (Soleri) e degli altri attori, sia perché Arlecchino è una macchina teatrale. Lui era quasi dispiaciuto per il fatto che avendo firmato come *Re Lear* e *Tempesta*, sarebbe stato ricordato per *Arlecchino*. Non che non lo amasse, ma per lui era un giochino poetico e meraviglioso in cui era riuscito a ridare vita ad un'arte (la Commedia dell'Arte) e a una tecnica e ad un modo di fare teatro tutto italiano che si era perduto nel tempo e ci è riuscito perché... come sempre ... in qualunque suo spettacolo, lui riusciva ad inserire elementi che arrivavano a tutti.

Strehler smuoveva tutti e, secondo me, è questo essere geniali. È facile arrivare agli esperti, molto più difficile arrivare alla signora che non conosce la commedia dell'arte ma viene coinvolta in una poesia in cui improvvisamente e stupendamente si sente protagonista; lui riusciva a far entrare il pubblico in queste storie. Con *Arlecchino*, che è poesia pura, ha messo in scena il mondo dell'attore, quello che lui amava: si vedono gli attori che si preparano, i trucchi (per gli effetti speciali), la Laguna fatta con pezzi di specchio in una bacinella d'acqua che viene smossa da qualcuno e illuminata in un certo modo ... ecco la Laguna di Venezia. Ha fatto capire come con la fantasia si riesca a dar vita a tutto. Ha svelato i misteri dell'innamoramento. Tutti amano *Arlecchino*, tutti torniamo bambini, tutti entriamo in quel gioco ed è bellissimo ... ahimè (rivolta a Strehler) è il tuo testamento e credo ne saresti felice.

Non si può definire Strehler con una parola... ma me ne vengono due: infinito e indefinibile. Non è acchiappabile un genio, non si può definire o costringere in qualcosa, lui che non si è mai costretto in niente, e a cui tutto sempre stato troppo stretto. Quello che è riuscito a fare è stato dare non soltanto il suo stile (lo stile Strehler, anche se gli stili passano) ma l'idea di teatro, quella che è l'anima che muove le cose... l'ha lasciata molto bene. Quindi questo è un merito enorme.

Nel suo modo di fare teatro, Strehler aveva fondato un'etica teatrale con la "e" maiuscola del termine. Ci ha sempre detto come questa etica, questo senso di responsabilità fossero fondamentali per l'attore e per il teatrante. È questo che ha segnato profondamente me e credo ovviamente ancora di più gli attori che lo hanno vissuto di più. Io l'ho conosciuto nel 1987. Il senso di responsabilità di chi sta sul palcoscenico è fondamentale ed è necessario sviluppare dei principi etici perché abbiamo a che fare con la materia umana che è manipolabile, perché ciò che avviene sul palcoscenico influenza le coscienze. Quindi chi sta sul palcoscenico ha un'enorme responsabilità e questo è ancora più forte ora che c'è la crisi della società ... la caduta del Sacro Romano Impero, è ancora più importante rimanere saldi ai principi. Soprattutto perché quando siamo sul palcoscenico noi siamo al servizio di qualcos'altro e questo Strehler ce lo diceva sempre. Ed essere al servizio di qualcosa che è più grande di noi, che sia il personaggio, l'autore, lo spettacolo, è il principio fondamentale per cui devi vivere il teatro, altrimenti si corre il rischio di fare un puro atto di compiacimento personale ma non è teatro.

Strehler mi ha influenzato nello spirito: io ho un marchio, come ce l'hanno tutti coloro che sono passati sotto le sue mani. È un marchio indelebile ed anche una condanna perché quando tu hai intuito come veramente è il teatro e come va fatto, influenza tutto quello che tu fai: l'influenza di Strehler c'è, soprattutto nell'etica, in tutto quello in cui credo, nel mio rapporto con gli attori, nel mio modo di vedere il teatro e di farlo come se fosse qualcosa di inevitabile e di fondamentale per la vita, fare teatro.

Io spero che abbia lasciato ... Questo è un appello che faccio a tutti noi, che viene dall'assenza ... ha lasciato una ferita e noi dobbiamo assolutamente continuare a cercare di fare teatro per portare in scena quello che è il meglio dell'uomo, il meglio della vita, non ha alcun senso altrimenti. Il teatro è un modo per elevarsi, rispecchiarsi ma con un occhio che vuole vedere più in alto. Credo che lui questo lo abbia lasciato e credo che sia una delle cose più importanti che noi abbiamo in Italia. In Europa ha lasciato un grandissimo segno ed è uno dei pochi registi italiani ricordati e studiati ovunque, era un regista all'avanguardia a livello europeo per il suo modo di fare teatro.

Il primo incontro vero con Strehler è una voce. Perché io stavo facendo il provino e sento questa voce. Lui, come dicevo prima, aveva un modo per cui ti faceva intuire in che direzione andare supportando con un accompagnamento musicale, cioè con la sua voce, commentava ... – dai dai dai... vai – e ripeteva la battuta e tu la ripetevi dopo di lui. E alla fine finalmente la luce, lo vidi e mi disse: "Eh ... difficile per te Giulietta ... Giulietta è una tinca ... tu vuoi fare delle altre cose ... tu sei Eugenia degli *Innamorati*, però un po' di Shakespeare dobbiamo farlo tutti, avanti porta pazienza." Credeva stessi soffrendo. E poi entravo in compagnia subito, appena finita

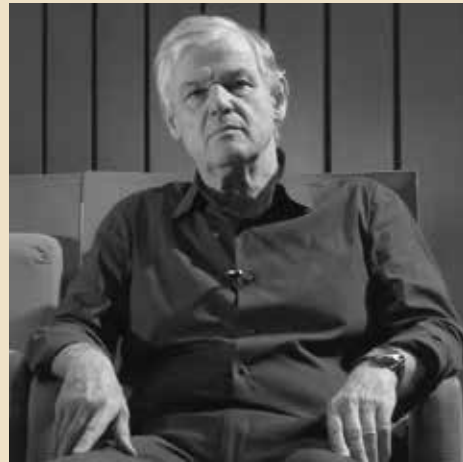
la scuola, facendo le *Baruffe Chiozzotte* di Carlo Goldoni.

Giorgio Strehler ha vissuto gli anni del dopoguerra, la costruzione e la nascita di Milano, una Milano produttiva, fertile ed aperta all'Europa. Nei suoi spettacoli era in grado di educare il pubblico e non con la presunzione di educarlo ma con la speranza e anche l'affanno di voler che un popolo fosse sveglio, fosse pensante, avesse stimoli e producesse idee. Non costruiva uno spettacolo perché aveva una sua esigenza di regista. Lo lavorava e lo costruiva affinché quella storia che lui portava sul palcoscenico potesse veramente risvegliare le coscienze, potesse ispirare pensieri nuovi, poesie nuove, idee nuove ed educare il popolo, le persone, gli spettatori ad avere una coscienza civica in Milano ma anche europea, quindi con un'estrema apertura, proponendo da *Arlecchino* a Strindberg con un occhio molto lucido, molto critico nei confronti dell'umanità, perché l'umanità si potesse rispecchiare e vedersi. Aveva un intento sociale. Ha creato il primo Teatro Pubblico italiano quindi era un intento fortemente sociale il suo, di fare teatro. Io ritengo che questo sia stato fatto con una generosità immensa e che soltanto se si è generosi si possa dire di avere un animo aperto all'Europa. Aveva un occhio a tutto tondo e cercava di stimolarlo negli altri, attraverso i suoi spettacoli.

Strehler percepiva lo spettacolo come un'esperienza di una comunità, lavorava come un vero capocomico. Aveva un'attenzione verso tutte le persone con cui lavorava e si arrabbiava molto, poteva pure lanciarti qualcosa ma tu sentivi che lo faceva perché voleva che tu, proprio tu facessi meglio. Ti sentivi amato. Non mi è mai più successo questo. Questa cura, questa attenzione e desiderio che tutto convogliasse alla creazione di qualcosa ce l'aveva per tutti i membri di questa comunità. Lui adorava i tecnici bravi, che sono indispensabili, diceva, invece che l'attore era sostituibile. E quindi lavorava con loro (i tecnici), li amava, sono loro che muovono la macchina teatrale. Era veramente un'esperienza comunitaria, in cui si cresce assieme e c'è un cambiamento per tutti.

Mi ricordo il primo spettacolo, le *Baruffe Chiozzotte*, in cui ogni tombolo doveva avere un proprio suono e quindi noi passavamo intere ore a fare i suoni, a creare il concerto delle bacchette del tombolo, sembrava che dirigesse un'orchestra. E quindi era un'attenzione ai ritmi. La prima cosa che mi disse era: "Secondo te come cammina Checchina, che rumore fa, come guarda? Il modo in cui mette un passo dopo l'altro determinerà la tua voce". Lavorava sulle azioni fisiche, dietro ci sono i grandi Maestri ma non aveva bisogno di nominarli, aveva un modo istintivo, primordiale, semplice e diretto per farti entrare a contatto con il personaggio e addirittura, la cosa che io trovo più bella in assoluto, aveva una tale generosità che ci entrava con te, ti accompagnava. Lui mi disse una cosa che non mi ha più detto nessuno: "Questo personaggio Laura tu lo puoi fare, fartelo fare è un problema mio". Era un grande Maestro. Ci manca ma il teatro va avanti e non può e non deve fermarsi qua. ■■■■■

Sergio Escobar



Direttore del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa

Dire di aver lavorato con Strehler forse è uno sbaglio, è più corretto dire di avere vissuto con Strehler degli spettacoli perché l'identificazione della sua vita, le sue passioni, il suo modo perfino violento, da "tarantolato del teatro", non ti consentiva di lavorare con lui ma di vivere con lui, se ne avevi la forza. Io ero allora molto giovane. E il rapporto che c'era fra noi era quello che deve esserci fra un grande Maestro e quello che a Milano si chiama *un boccia*, quello cioè che porta il secchio della calce nel cantiere.

Probabilmente delle tante opere che ho seguito con lui è *Don Giovanni* quella che ricordo con più affetto. Anche *Falstaff*, ma *Don Giovanni* per una ragione particolare: Strehler era un don Giovanni, non nel senso di donnaiolo ma nel senso più profondo del termine: come lui, amava la libertà e sfidava la morte attraverso il teatro. Nel finale dell'opera, quando Don Giovanni viene invitato a pentirsi, dice: "No, no non mi pento" che non è un atto di arroganza, ma è un atto di grande opposizione all'ipocrisia della morte e alla rinuncia alla vita per la morte. E per lui il teatro era esattamente questo. Che facesse uno spettacolo di prosa o lirico, ci metteva tutta l'anima. Lui diceva che don Giovanni era un mistero. Anche Strehler era un mistero.

A tredici anni fui scaraventato da un pullman in un teatro, che si chiamava Piccolo Teatro di via Rovello. Ero un vero mascazone. Era in scena *Vita di Galileo* di Brecht. Facevamo abbastanza casino, come si usa dire, in platea. Appena però si è aperto il sipario e ho visto le scene di Luciano Damiani e poi Tino Buazzelli, non ho capito che quella sarebbe stata la mia vita, ma ho capito che forse quella sarebbe stata una componente del vivere da non trascurare.

Il Piccolo nasce come Piccolo Teatro di Milano, poi diventa teatro del mondo, d'Europa con un senso della geografia molto trasgressivo. Teatro di Milano con una propria profonda identità aperta, un teatro naturalmente aperto al mondo. La concretezza di questa idea di Strehler passa anche attraverso degli strafalcioni storici che lo stesso Strehler, e lo dico con molto rispetto, ha preso perché quando era deputato europeo sosteneva che il teatro fosse solo la mitteleuropa. Diceva: "Tutto quello che accadrà nel mediterraneo, nel Sud del mondo, conterà poco". La storia gli ha dato torto ma lui almeno aveva il coraggio di leggere la realtà di quel momento. Scrisse poi un manifesto in cui parlava di tutto il mondo del teatro e di tutte le forme, le espressioni. In questo senso credo che ci sia una profonda continuità non di tipo nostalgico, non di tipo rievocativo. Spesso mi chiedono: "ma perché non mettete in scena gli spettacoli di Strehler?". Perché il testo di Brecht è lì, ma Strehler non c'è più.

Una discontinuità dagli anni di Strehler c'è. Perché allora ci si rivolgeva alle classi sociali, da cui si poteva avere la novena perché non andasse in scena *Galileo*, o si poteva avere la condivisione per un senso di appartenenza. Invece, quando io sono arrivato, insieme a Luca Ronconi, nel 1998, mi sono trovato davanti un mondo frastagliato, polverizzato... e quello che è accaduto poi negli anni lo sappiamo tutti... Ma io ho trovato in questa nuova dimensione anche una continuità profonda... Il teatro allora era riuscito a fare riparlare di sé, a rimettere

insieme una società, che dopo la guerra era profondamente divisa. La sfida anche oggi è quella di rimettere insieme, con legami sottili, profondi, con la forza del racconto, delle lingue, proprio questo mondo frastagliato, globale, senza alcun legame sociale... per fargli trovare una dimensione d'identità diversa. E in questo noi siamo rimasti molto fedeli al manifesto costituente, anche di fronte ad un mondo che è molto cambiato. E il primo ad avere capito questo cambiamento era stato proprio Strehler, che aveva una gran voglia di vita perché voleva capire queste cose, per rimanere giovane nella curiosità.

Le opere di Strehler erano grandi spettacoli. Ricordo Lorin Maazel, nel *Falstaff*, durante prova d'orchestra e Strehler che si mette dietro di lui e dirige. Lorin Maazel lo guarda una, due, tre volte poi guarda me, poi continua. Il giorno dopo, prova di regia, senza orchestra, Maazel seduto in centro platea, Strehler che posiziona la sedia della scena iniziale per Falstaff. Allora si sente in fondo alla sala: "Quella sedia per favore, un po' più di là". Era Maazel. Queste erano le gioie di lavorare con gente di quel calibro. Era un gioco di egocentrismi che diventano generosità per il pubblico. E in quel caso, mettere insieme un *Falstaff* come quello, con due straordinari artisti, è stato una fra le esperienze più belle della mia vita. Non fu facile: ogni tanto Strehler sbatteva la porta, se ne andava. Allora, con Carlo Battistoni lo rincorrevamo, lui faceva finta, tornava indietro... Era un "tarantolato del teatro", voleva cercare il bello fino al livello più profondo. E poi, la cosa bella, raccontarlo, dividerlo, non rifletterci dentro. Questo è il più grande rapporto generazionale che ci possa essere. ■■■■■

Giulia Lazzarini



Attrice

Il Teatro Studio è la scuola di Strehler, inaugurato con uno spettacolo bellissimo che in realtà spettacolo non era. Erano lezioni che Louis Jouvet aveva tenuto al Conservatorio di Parigi nel 1939, su una battuta di Donna Elvira nel *Don Giovanni* di Molière. Una serie di lezioni di teatro per inaugurare un teatro in cui nasceva anche una scuola di teatro. È stata un'occasione meravigliosa, così come meraviglioso è stato Strehler che in prima persona ha voluto interpretare il ruolo di insegnante, di Jouvet, che lui riteneva essere il suo maestro insieme a Copeau. Queste lezioni erano tenute a un'allieva del Conservatorio, che in scena ero io, e la cosa bella era il sovrapporsi di queste personalità, Strehler-Copeau e Claudia-Giulia. C'era tutta la fatica che un attore deve fare per arrivare alla conquista, all'abbandono in un ruolo e a potersi definire "attore". Alla fine di queste sei lezioni travagliate, con continui rimproveri, si arrivava finalmente al successo con l'allieva che riusciva a recitare tutto il monologo di Donna Elvira con un encomio del maestro. Era un testo bellissimo che combaciava perfettamente con l'apertura di una scuola di teatro, e infatti Strehler disse: "Tutti gli anni noi dovremo fare questo spettacolo per dimostrare ai nuovi allievi la difficoltà di questo mestiere".

Mi torna in mente una battuta che ho letto in un'intervista a Ceronetti dove definisce il compito dell'attore come "il duro mestiere di dare gioia". Questo è proprio quanto Strehler ci ha insegnato. Dare gioia a chi ascolta, tenendo conto, però, che se la gioia non parte da te, chi hai di fronte non può sentirla. È il duro mestiere per conquistare la tua gioia interiore, per essere così abbandonato e generoso da superare ogni ostacolo, per essere e fare l'interprete di quella che è la funzione principale del teatro: dire qualcosa ad altri uomini. Questo è l'insegnamento che io ho ricevuto e che, ancora oggi, metto in pratica dopo tanti anni.

Oltre a incontrare Strehler fin dall'inizio della mia carriera, ho avuto la possibilità di frequentarlo e di lavorare con lui anche come attore-interprete e, soprattutto, di averlo vicino e di essere sua "allieva", almeno così mi sono sempre sentita. Allieva nel senso di chi sa bene che deve sempre imparare qualche cosa. Il *Faust* è stata la mia seconda possibilità di lavorare con lui, con Margherita, dove era anche interprete. Eravamo qui al Teatro Studio che è un luogo che amo moltissimo, anche perché penso che ci siano pochi spazi come questo; è stato creato apposta da un vecchio teatro storico di Milano e lasciato come doveva essere, un luogo molto lombardo, con le ringhiere, e un teatro di sperimentazione, scuola e teatro. Infatti, nel *Faust* erano in scena tutti gli allievi del primo corso. Per Strehler questa continua ascesa è stata davvero un punto di arrivo, non poteva fermarsi. Lui sempre tiranno, ci faceva ripetere le cose tante volte, quasi crudele... Eppure era emozionante vedere come queste stesse cose le applicasse a se stesso, con quale abnegazione provasse e riprovasse qualcosa, il suo non accontentarsi mai.

Il Teatro Lirico è un'altra sala meravigliosa che era del Comune e quindi in dotazione al Piccolo in attesa del Teatro Strehler. Un teatro glorioso e storico e mi auguro che sia ristrutturato e sia mantenuta la sua funzione originaria. È un teatro meraviglioso dove io personalmente ho fatto due spettacoli memorabili, l'*Opera da tre soldi* e *La Tempesta*, era uno spettacolo complesso e che se non ci fosse stato il Lirico sarebbe stato un problema portare in scena e non avremmo avuto lo stesso risultato che abbiamo avuto. *La Tempesta* è uno spettacolo che ancora oggi gli spettatori di allora ricordano con grande emozione proprio per questa magia e per quello che questo spettacolo, con la regia di Strehler, ha significato e voleva significare. I suoi non erano solo spettacoli, hanno segnato il nostro tempo, lasciando qualcosa di indelebile. Io mi rendo conto di non avere fatto teatro ma di avere fatto il Teatro al Piccolo. E tenere viva questa cultura in una città come Milano è un grande merito di chi oggi dirige questa realtà, a cominciare da Luca Ronconi, a Sergio Escobar, e a tutti quelli che oggi si occupano di questa grande impresa tra le mille difficoltà che ci sono.

Avrei voluto fare con Strehler *Madre Coraggio* di Brecht che avrebbe dovuto, prima ancora dell'opera di Mozart, inaugurare il suo teatro che non era ancora finito e non aveva neanche le poltroncine. Lui diceva: "Noi proviamo qui il nostro *Madre Coraggio*, il pubblico verrà, starà seduto per terra senza le poltroncine". Era un atto polemico e

politico che si doveva fare dopo quindici anni di attesa. Ma poi non si è fatto per ragioni indipendenti dalla volontà artistica. Noi abbiamo provato due settimane, c'era Moni Ovadia con noi, eravamo quasi pronti, Luciano Damiani aveva già fatto la sua piattaforma... certo il teatro non era terminato, c'erano gli operai, ma a lui piaceva questo: "Sì, sì, noi proviamo, gli operai intanto continuano a lavorare". Però alla fine la situazione era tale che dette le sue dimissioni. Noi ci siamo trovati un po' soli, un po' abbandonati, però, pur riconoscendo le sue ragioni, siamo andati avanti e abbiamo fatto lo spettacolo in concerto ed è andato molto bene. Quando poi lui è tornato al Piccolo invece di fare *Madre Coraggio* ha deciso per *Così fan tutte* di Mozart.

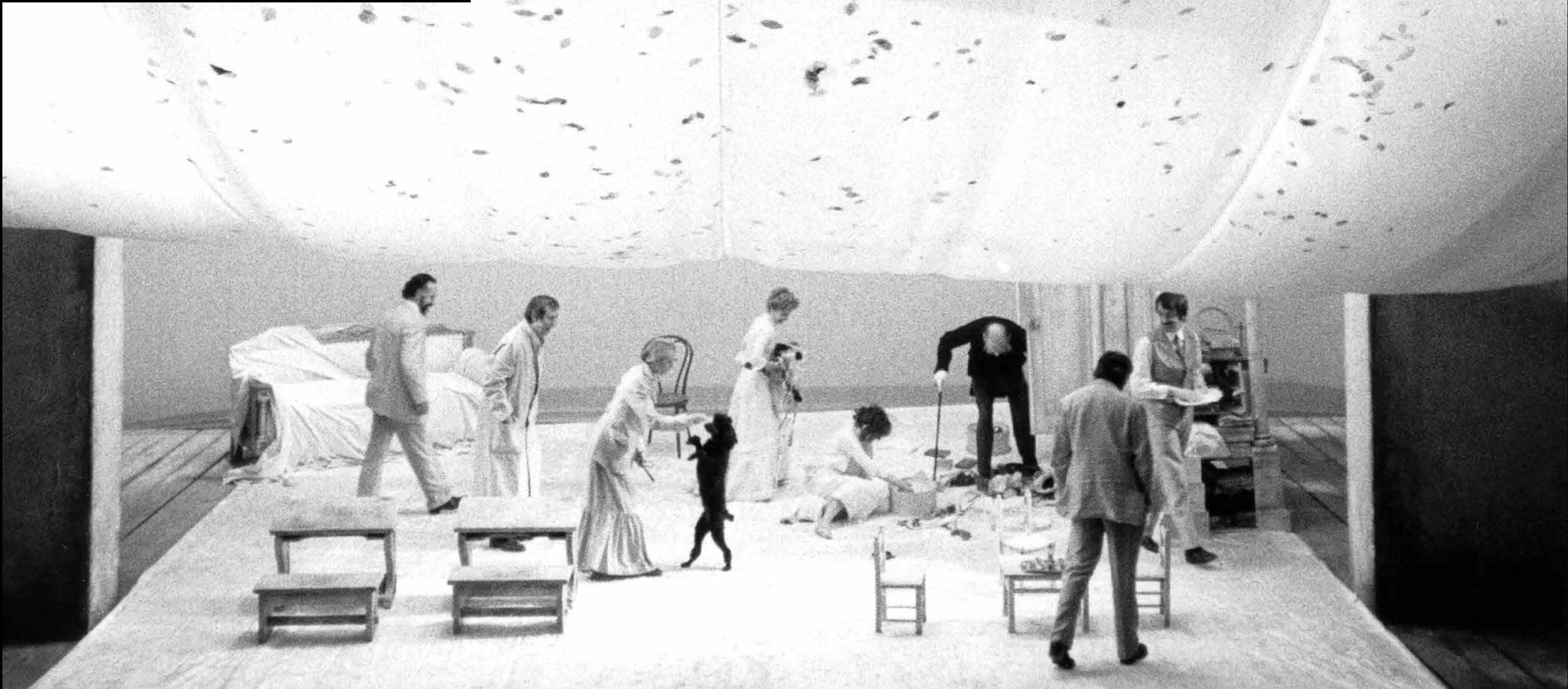
Strehler aveva capito che su di me poteva contare... In realtà, su di me aveva capito tante cose che neanche io sapevo. Aveva capito la mia ostinata disciplina, il mio orgoglio, mi pungolava in quel senso ed è riuscito a portarmi a fare delle cose... Con Ariel nella *Tempesta* ha davvero osato tanto con me, buttandomi giù da quindici metri senza nessuna cautela, che a ripensarci adesso mi dico: "Ma veramente ero nelle mani di qualcuno che tirava un cavo? Poteva succedere qualunque cosa e io non avevo neanche una rete di sicurezza" ...eravamo tutti incoscienti, con un cavo solo! Però ci è andata bene, insomma.

Invece, in *Giorni Felici* di Beckett era una cosa un po' diversa. Richiedeva già una maturità di attrice che io allora, quando me l'ha fatto fare nel 1982, non avevo ancora raggiunto. Un po' come in *Madre Coraggio* dove lui mi avrebbe affidato questo ruolo, che di solito è sostenuto da attrici con caratteristiche differenti dalle mie, ma che lui vedeva in maniera differente. La vedeva negativa, naturalmente, e anche forte ma mi diceva anche: "Hai presente un filo d'acciaio..."

è una che si fa piccola davanti agli altri e li guarda tutti da sotto in su e attacca l'asino dove vuole il padrone... che vende le armi a te e al nemico, pur di non perdere il proprio commercio". Questo è la negatività di Madre Coraggio, è una donna forte ma di una forza furba, con una cattiveria intrinseca, non è un'eroina, è un contro-eroe. Mi sarebbe piaciuto moltissimo fare questo ruolo e anche in quel caso mi avrebbe spinto a tirare fuori quello che io, forse, ho dentro e che lui vedeva: la violenza. Che nessuno ha visto perché chi mi guarda mi vede dolce, carina, aggraziata. Che forse è come sono, in effetti. Ma dentro di me io ho un mio mondo ed è questo che mi ha portato a fare l'attrice.

Con un tipo di verità violenta – come nei *Giorni Felici*, quando appunto mi ha spinto a essere questa donna che io ancora non avevo raggiunto in quel punto della mia vita – chiudendo gli occhi, io diventavo lui e agivo perché lui mi ipnotizzava, mi parlava, non per imitazione ma per comprensione del suo pensiero. C'era tra noi un'intesa che non era fatta di suoni, ma di pensieri. Io capivo le sue intenzioni e le concretizzavo. Oppure io, senza volere, anticipavo una cosa e lui la acchiappava, la rielaborava e me la restituiva. Era un rimbalzo continuo con lui. Riusciva a ingigantirmi dentro e questo mi ha fatto crescere molto. Non posso fare altro che ringraziarlo. Essere parte di questo teatro, il Piccolo, esserci, fare parte di qualcosa. Un teatro, una compagnia, come si usa maggiormente all'estero, mi ha sempre fatto molto piacere. ■■■■■■■■■■

Il teatro come evento totale



Il 14 maggio 1947 è una data memorabile, che segna profondamente la storia di Milano e del teatro italiano: *L'Albergo dei Poveri* inaugura l'apertura del Piccolo Teatro, primo teatro stabile pubblico nel nostro paese. In una sala che odora ancora di vernice e intonaco fresco, Strehler, nei duplici panni di regista e attore, si sta preparando a calcare la scena con una parrucca stopposa, una fisarmonica in braccio ed il trucco che gli ricopre il viso di lentiggini. L'atmosfera è carica di attese, speranze ed emozione. È il riconoscimento, da parte del Comune di Milano, che la città, per ricostruire se stessa e ritrovare una propria identità, necessita non solo di case, scuole e ospedali, indubbiamente imprescindibili, ma anche di cultura. Una cultura non episodica e precaria, bensì di un progetto di lungo termine, di una crescita che si autoalimenti, non soggetta ai capricci e alle mode del momento, lontano da ogni speculazione e, soprattutto, capace di accogliere tutti: un teatro stabile e municipale è la risposta a tutte queste esigenze. Prende il via, così, questo coraggioso esperimento di un teatro a controllo di gestione municipale, concepito come servizio pubblico, dotato di una compagnia stabile, caratterizzato da prezzi popolari e da un repertorio scelto con coerenza e onestà intellettuale, che comprendesse nuovi autori ma anche i classici ricercando, per ogni poeta, la sua realtà, e quella "realtà" restituire interamente al pubblico. Le intenzioni dei fondatori del Piccolo, come riporta lo statuto, sono chiare: «non crediamo che il teatro sia una decorosa sopravvivenza di abitudini mondane o un astratto omaggio alla cultura». E ancora: «Non cerchiamo e non offriamo un luogo di incontro agli svaghi, l'occasione di un ozio pur dignitosamente composto, lo specchio di una società che s'adorna: amiamo il riposo, non l'ozio, la festa non il divertimento. [...] Il teatro resta il luogo dove la comunità s'apre alla di-

sponibilità più grande, alla vocazione più profonda: il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere: di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni».

Un teatro per l'Europa

«L'Europa è il mio grande sogno. Una sinfonia di Mozart, un'orchestra inglese, un direttore italiano, un pubblico turco. Che meraviglia!»

«Noi crediamo nell'Europa, ma vogliamo una realtà europea che non sia solo quella del profitto ad ogni costo o del disperato consumismo, della difesa di un concetto avaro della proprietà. Noi vogliamo un'Europa della gente che lavora e che produce, produce cose ma anche cultura, oggetti e anche sogni. Pensiamo all'Europa che ricerchi non solo il piccolo interesse quotidiano ma che ricerchi un diverso suono di questa vita che è una sola per tutti noi e che è così breve.»

«Noi europei siamo diversi ma non tanto da non poter trovare nel fondo di noi stessi alcuni patrimoni comuni sui quali sperare e lottare insieme: lottare con la nostra famiglia socialista diversa, contraddetta eppure sostanzialmente unita nel discorso di fondo. Io credo fermamente in questa unitarietà dell'uomo e sento così profondamente questa unità dell'uomo europeo e penso forse con ingenuità politica, ma con tenerezza all'Europa unita come alla mia famiglia perduta che può rinascere per farsi più grande nell'Europa di domani».



“

...il termine regia
compendia tutto un
mondo di attimi e di
inconsistenze, gesti,
parole sciolte nello
spazio, che coordina,
regola, equilibra,
che “crea” insomma,
un Teatro”

Faust, frammenti parte prima di Johann Wolfgang von Goethe
Giorgio Strehler
Stagione 1988/89
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO

“

Il regista deve essere soprattutto paziente e umano, deve capire, aiutare, chiarire, rendere armonico o spesso far scoppiare le contraddizioni, con gli attori e degli attori fra loro”

La tempesta di William Shakespeare
Tino Carraro e Giulia Lazzarini
Stagione 1977/78
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO





“

L'Europa è il mio grande sogno. Una sinfonia”

Arlecchino servitore di due padroni di Carlo Goldoni

Stagione 1977/78

Ferruccio Soleri, Susanna Marcomeni, Roberto Chevalier, Marisa Minelli

FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO



“

Penso a un'Europa della gente ...
che produce cose, ma anche cultura.
Produce oggetti, ma sa anche
inventarsi ancora dei sogni”

L'anima buona di Sezuan di Bertolt Brecht
Andrea Jonasson
Stagione 1980/81
FOTO LUIGI CIMINAGHI/PICCOLO TEATRO DI MILANO

È il 14 agosto 1921, quando Bruno Strehler riceve l'annuncio che la giovane moglie Alberta Lovrič, lo ha reso padre di un maschietto, Giorgio Olimpio Guglielmo, nato a Barcola, un tratto incantevole del lungomare di Trieste. Per il povero Bruno, tuttavia, le gioie familiari sono brevi: tre anni dopo, una febbre tifoidea lo strappa alla vita e all'affetto dell'unico figlio. Nonostante la perdita del padre, Strehler trascorre in serenità infanzia e adolescenza, dapprima a Trieste, poi, dal 1928, a Milano dove compie studi regolari presso il Convitto nazionale Pietro Longone fino alla maturità classica, inserendosi nella vita di una città che, in seguito, egli riconoscerà sempre come sua patria di adozione. Il teatro diventa parte della sua vita intorno al 1938, quando, dopo avere frequentato le sale teatrali cittadine, si iscrive all'Accademia dei Filodrammatici dove segue i corsi di recitazione (diplomandosi nel 1940) e stringe amicizia con il giovane, ma già organizzativamente attivo, Paolo Grassi. Negli anni immediatamente successivi, la professione di attore lo porta a percorrere l'Italia intera, recitando in compagnie di tradizione e in gruppi di teatro sperimentale.

Dopo l'8 settembre 1943, Giorgio Strehler, sottotenente di fanteria, è richiamato alle armi, ma, ostile al regime fascista, non aderisce alla Repubblica di Salò e si unisce ai gruppi resistenziali. Riconosciuto quale militante socialista, attivo antifascista e condannato a morte in contumacia, il giovane attore-partigiano è esortato dal Comitato di Liberazione Nazionale a riparare in Svizzera. Qui, in un primo tempo, è accolto nel campo di internamento per militari di Mürren, e, successivamente, nella dotta Ginevra, in quel difficile periodo importante centro di raccolta di fuorusciti. Rientrato a Milano, Strehler dirige una propria compagnia teatrale, organizza eventi culturali e spettacolari per la celebrazione della pace e si impegna nella campagna elettorale della primavera 1946 per il socialista Antonio Greppi che è riconfermato sindaco. Pochi mesi prima della riapertura della ricostruita Scala, Strehler mette in scena, il 19 marzo 1946 al Teatro Lirico, l'oratorio drammatico, *Giovanna d'Arco al rogo* di Arthur Honegger, inaugurando con questo allestimento una lunga e fruttuosa attività sul palcoscenico del teatro musicale. Il 14 maggio 1947, il venticinquenne Strehler inaugura il Piccolo Teatro della città di Milano con *L'al-*

bergo dei poveri di Maxim Gorkij. E da quella ormai storica data la sua vita va a coincidere (a parte una breve parentesi dal 1968 al 1972) con quella dell'istituzione milanese, che diventa la sua prima e più amata casa. A tale indefesso impegno artistico nel teatro di prosa e nell'opera lirica, il regista non esita a coniugare un impegno civile e politico che diviene via via più importante. Eletto come esponente del Gruppo socialista, egli partecipa come deputato ai lavori del parlamento di Strasburgo dal 1983 al 1984, battendosi per un'Europa "umana" capace di parlare agli uomini e di perseguire l'obiettivo di un teatro d'arte. Nel 1987, Strehler dà le dimissioni dal Partito Socialista e si candida quale indipendente nelle liste elettorali del Partito Comunista. Eletto senatore della Repubblica, il regista esprime il suo impegno politico redigendo una non più dilazionabile legge organica per il teatro di prosa che, tuttavia, non riesce a essere discussa e votata nel corso della legislatura.

Contemporaneamente, attività artistica e poetica teatrale di Strehler valicano i confini nazionali per manifestare appieno la loro vocazione europea. Se, infatti, da un lato, nel corso degli anni Settanta e Ottanta, il regista firma allestimenti in prosa e in musica in importanti teatri stranieri, d'altro lato, nel 1983 realizza un progetto di un teatro europeo che nel 1983 si concretizza con la nascita del *Théâtre de l'Europe*. E ancora, nel 1987, Strehler inaugura, all'interno del Piccolo Teatro, una nuova scuola di teatro, improntata ai più moderni criteri pedagogici e fornita di infrastrutture di notevole rilievo, oggi considerata fra le più importanti del mondo.

Negli ultimi anni, la vita di Strehler è purtroppo segnata da un doloroso corpo a corpo con l'amministrazione civica di Milano, che lo induce a compiere gesti clamorosi, mettendone in discussione il ruolo all'interno del Piccolo Teatro e ignorandone la statura somma. Mentre tutto il mondo attribuisce a Strehler premi e onorificenze, la giunta milanese ne accoglie con arroganza le dimissioni, proponendone un forzato prepensionamento. Tardivamente ottenuta la nuova sede del Piccolo Teatro, Strehler non ha modo di inaugurarla. Il Maestro muore il 25 dicembre 1997, all'età di settantasei anni, nel corso delle prove dell'opera *Così fan tutte* dell'amato Mozart.

Il matrimonio segreto

di Domenico Cimarosa
(seconda edizione)
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene: Luciano Damiani
Costumi: Ezio Frigerio
Interpreti: Carlo Badioli,
Eugenia Ratti, Graziella Sciutti,
Giulietta Simionato, Franco
Calabrese, Luigi Alva
Milano, Piccola Scala,
26 dicembre 1955

L'angelo di fuoco

di Sergej Prokof'ev
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene: Luciano Damiani
Costumi: Ezio Frigerio
Interpreti: Christel Goltz,
Rolando Panerai, Enrico
Campi, Gabriella Carturan,
Maria Amadini, Alvinio
Misciano, Mario Borriello,
Mario Carlin, Gino Del Signore,
Anna Maria Canali, Arturo
La Porta, Carlo Forti, Michele
Cazzato, Angelo Mercuriali,
Silvana Zanolli, Tusa Santo,
Luisa Mandelli, Fiorenza
Cossotto, Maria Bianca Berini,
Rina Cavallari
Milano, Teatro alla Scala,
22 dicembre 1956

Louise

di Gustave Charpentier
Concertatore e direttore
d'orchestra: André Cluytens
Scene: Luciano Damiani
Costumi: Ezio Frigerio
Interpreti: Jacqueline Brumaire,
Hélène Bouvier, Nicola R.
Lemeni, Richard Martell,
Denise Monteil, Marcelle
Croisier, Françoise Ogeas,
Fiorenza Cossotto, Giuliana
Tavolaccini, Elisabetta Fusco,
Agnes Disney, Stefania Malagù,
Tusa Santo, Lina Rossi, Laura
Alberti, Luisa Mandelli,
Bernard Plantey, Franco
Iglesias, Alfredo Nobile, Vittorio
Tatozzi, Erminio Benatti, Carlo
Gasperini, Giulio Scarinci,
Giuseppe Morresi, Franco
Ricciardi, Angelo Mercuriali,
Felix Giband
Milano, Teatro alla Scala,
16 maggio 1957

Histoire du soldat

di Igor Stravinskij
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene e Costumi: Nicola Benois
Coreografie: John Cranko
Interpreti: Giorgio Strehler,
Giancarlo Cobelli, Carmen
Puthod, Roberto Pistone,
Roberto Fascilla
Milano, Piccola Scala, 22 maggio
1957

Il cappello di paglia di Firenze

di Nino Rota
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene: Luciano Damiani
Costumi: Ezio Frigerio
Interpreti: Alvinio Misciano,
Giorgio Tadeo, Paolo
Montarsolo, Giuseppe Nessi,
Dino Mantovani, Florindo
Andreolli, Angelo Mercuriali,
Mario Mariani, Alfredo
Giacomotti, Roberto Pistone,
Elena Rizzieri, Silvana Zanolli,
Jolanda Gardino, Giuliana
Tavolaccini
Milano, Piccola Scala, 2 giugno
1958

Histoire du soldat

di Igor Stravinskij
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Coreografie: Ugo Dall'Ara
Interpreti: Giorgio Strehler,
Giancarlo Cobelli, Lia Dall'Ara,
Roberto Pistone
Roma, Teatro della Cometa,
6 novembre 1959

Pierino e il lupo

di Sergej Prokof'ev
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Pianista: La Van Cliburn
Interpreti: Valentina Cortese
Milano, Teatro alla Scala,
19 giugno 1963

Ascesa e caduta della città di Mahagonny

di Bertolt Brecht e Kurt Weill
Concertatore e direttore
d'orchestra: Nino Sanzogno
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Gloria Lane, Carlo
Franzini, Dino Dondi, Alvinio
Misciano, Aldo Bertocci,
Rolando Panerai, Giorgio
Tadeo, Piero De Palma, Angelo
Mercuriali, Gloria Davy, Jeda
Valtriani, Vittorio Tatozzi,
Elvira Rizzatti, Eugenia Ratti,
Romana Righetti, Marina
Cucchio, Luciana Piccolo,
Laura Zanini
Milano, Piccola Scala, 29 febbraio
1964

Die Entführung aus dem Serail (Il ratto dal serraglio)

di Wolfgang Amadeus Mozart
Concertatore e direttore
d'orchestra: Bernhard Conz
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Interpreti: Michael Heltau,
Anneliese Rothenberger,
Reri Grist, Fritz Wunderlich,
Gerhard Unger, Fernando
Corena, Richard Tomaselli
Salisburgo, Kleines Festpielhaus,
28 luglio 1965

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni
Concertatore e direttore
d'orchestra: Herbert von
Karajan
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Interpreti: Fiorenza Cossotto,
Adriana Martino, Gianfranco
Cecchele, Gian Giacomo Guelfi,
Anna Di Stasio
Milano, Teatro alla Scala,
12 maggio 1966

Fidelio

di Ludwig Van Beethoven
Concertatore e direttore
d'orchestra: Zubin Metha
Scene e Costumi: Ezio Frigerio
Interpreti: Paul Schoeffler,
Thomas Stewart, James King,
Sena Jurinac, Franz Crass, Lee
Venora, Gerhard Unger, Giorgio
Giorgetti, Guerrando Rigiri
Firenze, Teatro Comunale, XXXII
Maggio Musicale Fiorentino,
3 giugno 1969

Simon Boccanegra

di Giuseppe Verdi
Concertatore e direttore
d'orchestra: Claudio Abbado
Scene e Costumi: Ezio Frigerio
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Piero Cappuccilli,
Mirella Freni, Gianni
Raimondi, Felice Schiavi,
Nicolai Ghiaurou, Giovanni
Foiani, Gianfranco Manganotti,
Milena Pauli
Milano, Teatro alla Scala,
7 dicembre 1971

Le nozze di Figaro

di Wolfgang Amadeus Mozart
Concertatore e direttore
d'orchestra: George Solti
Scene e Costumi: Ezio Frigerio
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Gundula Janowitz,
Gabriel Bacquier, Mirella Freni,
José Van Dam, Frederica von
Stade, Jane Berbié, Kurt Moll,
Michel Sénéchal, Carl Schultz,
Danièle Perriers, Jacques
Loreau, Christiane Issartel,
Anna Ringart
Versailles, Teatrino di Corte,
30 marzo 1973

La condanna di Lucullo

di Bertolt Brecht e Paul Dessau
Concertatore e direttore
d'orchestra: Bruno Bartoletti
Scene: Paolo Bregni
Costumi: Luisa Spinatelli
Movimenti mimici: Marise
Flach, Angelo Corti
Interpreti: Herbert Handt,
Maurizio Mazzieri, Ursula
Kiss Reinhardt, Emanuela
Abriani, Nicla Bottoni, Franco
Calabrese, Carlo Del Bosco,
Carlo Franzini, Pier Francesco
Poli, Rosa Laghezza, Laura
Bocca, Alvinio Misciano,
Aronne Ceroni, Leonardo
Monreale, Stefania Malagù,
Franca Ostini, Maria Dalla
Spezia, Gabriella Gavazzi,
Silvana Zanolli, Annamaria
Pizzoli, Lina Rossi, Arturo
Testa, Edith Martelli, Claudio
Giombi, Saverio Safina, Pio
Bonfanti, Redento Comacchio,
Alessandro Novelli, Alfredo
Pistone, Lorenzo Testi, Carlo
Cataneo, Orlando Mezzatinta,
Cesare Ferrario, Franco
Sangermano, Mirka Martini,
Fulvia Gasser, Corrado Sonni,
Sergio Salvi, Marisa Minelli,
Ivana Monti, Giancarlo
Fortunato, Eugenio Masciari,
Franco Ferri
Milano, Teatro Lirico, 19 maggio
1973

Die Zauberflöte (Il flauto magico)

di Wolfgang Amadeus Mozart
Concertatore e direttore
d'orchestra: Herbert von
Karajan
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Coreografie: Marise Flach
Interpreti: Peter Meven, René
Kollo, José Van Dam, Hans
Christian, Alf Beinell, Edita
Gruberová, Edith Mathis, Jane
Marsh, Trudeliese Schmidt,
Sylvia Anderson, Hermann
Prey, Reri Grist, Gerhard Unger,
Martin Schomberg, Martin
Egel, (Tre bambini): solisti del
Tölzer Knabenchores
Salisburgo, Grosses Festpielhaus,
26 luglio 1974

L'amore delle tre melarance

di Sergej Prokof'ev
(seconda edizione)
Concertatore e direttore
d'orchestra: Claudio Abbado
Scene e Costumi: Luciano
Damiani
Coreografie: Mario Pistoni
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Luigi Roni, Michele
Molese, Rosa Laghezza, Claudio
Desderi, Sergio Tedesco, Renato
Cesari, Enzo Dara, Klara
Barlow, Laura Zannini, Wilma
Vernocchi, Daniela Mazzucato,
Giovanni Gusmeroli, Alfredo
Mariotti, Eleonora Jankovic,
Nicola Martinucci, Carlo Zardo,
Giuliana Gaspari
Milano, Teatro alla Scala,
19 dicembre 1974

Macbeth

di Giuseppe Verdi
Concertatore e direttore
d'orchestra: Claudio Abbado
Scene e Costumi: Luciano Damiani
Coreografie: Mario Pistoni
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Shirley Verret, Stefania Malagù, Franco Tagliavini, Nicola Martinucci, Carlo Zardo, Alfredo Mariotti, Antonio Zerbini, Alfredo Giacomotti, Maria Fausta Gallamini, Massimo Bortolotti
Milano, Teatro alla Scala,
7 dicembre 1975

Falstaff

di Giuseppe Verdi
Concertatore e direttore
d'orchestra: Lorin Maazel
Scene e Costumi: Ezio Frigerio
Coreografie: Bruno Telloli
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Juan Pons, Bernd Weikl, Peter Kelen, Piero De Palma, Sergio Tedesco, Luigi Roni, Mirella Freni, Patricia Wise, Jocelyne Taillon, Kathleen Kuhlmann, Walter Valdi, Christian Duncan
Milano, Teatro alla Scala,
7 dicembre 1980

Lohengrin

di Richard Wagner
Concertatore e direttore
d'orchestra: Claudio Abbado
Scene: Ezio Frigerio
Costumi: Ezio Frigerio, Franca Squarciapino
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Aage Haugland, Rene Kollo, Anna Tomowa-Sintow, Siegmund Nimsgern, Elizabeth Connell, Hartmut Welker, Giuseppe Costanzo, Francesco Memeo, Eftimio Michalopoulos, Silvestro Sammaritano, Maria Grazia Polcaro, Junko Matsuno, Miriam Gauci, Evghenia Dundekova
Milano, Teatro alla Scala,
7 dicembre 1981

Don Giovanni

di Wolfgang Amadeus Mozart
Concertatore e direttore
d'orchestra: Riccardo Muti
Scene: Ezio Frigerio
Costumi: Franca Squarciapino
Movimenti mimici: Marise Flach
Interpreti: Thomas Allen, Sergej Koptchak, Edita Gruberova, Francisco Araiza, Ann Murray, Claudio Desderi, Natale De Carolis, Susanne Mentzer
Milano, Teatro alla Scala,
7 dicembre 1987

Così fan tutte

di Wolfgang Amadeus Mozart
Concertatore e direttore
d'orchestra: Ion Marin
Regia realizzata da Carlo Battistoni
Scene: Ezio Frigerio
Costumi: Franca Squarciapino
Movimento coreografici: Marise Flach
Interpreti: Eteri Gvazava, Teresa Cullen, Jonas Kaufmann, Nicolas Rivenq, Soraya Chaves, Alfonso Echeverria
Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi" e Coro della Civica Scuola di Musica di Milano
Milano, Nuovo Piccolo Teatro,
26 gennaio 1998

Fondazione Bracco

La cultura dei valori e dell’impegno responsabile

La Fondazione Bracco nasce dal patrimonio di valori maturati in oltre 85 anni di storia della Famiglia e del Gruppo Bracco, in primo luogo dalla responsabilità sociale d’impresa, con l’intento di creare e diffondere espressioni della cultura, dell’arte e della scienza quali mezzi per migliorare la qualità della vita e la coesione sociale.

Gli Obiettivi

La Fondazione promuove la valorizzazione del patrimonio culturale, storico e artistico a livello nazionale e internazionale, la creazione di una sensibilità ambientale, la promozione della ricerca scientifica e la tutela della salute, favorisce l’istruzione e la formazione professionale dei giovani, sviluppa iniziative solidali come contributo al benessere della collettività.

Le Attività

La Fondazione sviluppa e realizza progetti, anche internazionali, all’interno delle tre macroaree “arti

e cultura”, “scienza e cultura”, “società e sociale”, privilegiando ricerca e innovazione. Particolare attenzione viene riservata all’universo femminile e al mondo giovanile nei vari ambiti della vita.

La multidisciplinarietà di ambiti e l’integrazione tra diversi saperi sono criteri qualitativi importanti sia nella progettazione, sia nella selezione delle attività.

I principali filoni sviluppati nel campo delle **arti e della cultura** vengono scelti con specifici contenuti scientifico – tecnologici e formativi: per esempio nelle arti figurative la diagnostica applicata allo studio e al recupero delle opere d’arte, i rapporti tra cultura e benessere, ecc. Particolare attenzione è riservata alla cultura musicale, attraverso il sostegno a primarie istituzioni musicali in Italia e all’estero.

Nell’area della **scienza e cultura** la Fondazione privilegia le scienze biomediche con l’obiettivo di contribuire al miglioramento della qualità della vita,

grazie ad approcci e soluzioni innovative. Particolare focus viene posto sulla diagnostica e sulla prevenzione, la medicina personalizzata, lo studio delle interrelazioni fra le problematiche della salute e quelle socioculturali.

Nell’area della **società e del sociale** vengono promossi progetti operativi, che portino un valore aggiunto alla comunità in termini di know-how e contributo scientifico, oltre al beneficio filantropico.

In questo campo è stato sviluppato il **“ProgettoDiverterò - Fondazione Bracco per i giovani”**, un’iniziativa pluriennale dedicata a studenti e giovani neolaureati per facilitare il passaggio tra il mondo universitario e lavorativo grazie anche a un supporto di “mentorship”.

Tramite la partecipazione ad associazioni di fondazioni d’impresa e tavole rotonde di settore, promuoviamo anche la **cultura d’impresa**.

L’Organizzazione

La Fondazione Bracco è guidata dal Presidente, Diana Bracco, affiancata da un Consiglio di Indirizzo e da un Comitato di Gestione.

Un Advisory Board vede coinvolte personalità del mondo della cultura e della scienza, italiane e straniere.

La Fondazione ha sede a Milano, in Via Cino del Duca 8. L’edificio ospita anche un Teatrino, laboratorio di idee della Fondazione in ambito scientifico e culturale.

La Fondazione ha una sede di rappresentanza a Roma.

Il legame fra la Fondazione Bracco e Milano è molto stretto, sia in considerazione del ruolo che la metropoli svolge nel Paese e in Europa, sia per il carattere di città aperta e internazionale che Milano tradizionalmente ha e che l’Expo 2015 rilancerà con forza.

Accademia Teatro alla Scala

Nel 2011 l'Accademia Teatro alla Scala ha festeggiato i suoi primi dieci anni come Fondazione, ma le sue origini sono ben più lontane nel tempo. Si deve risalire al 1813, anno della creazione dell'Imperial Regia Accademia di Ballo, l'odierna *Scuola di ballo*, per trovare le prime radici di quella vocazione che il Teatro alla Scala ha sempre dimostrato nel formare giovani talenti. Quella stessa vocazione, affinché non si disperdesse il prezioso patrimonio della tradizione lirica italiana, si è rinnovata nel 1950 con la nascita, ad opera di Arturo Toscanini, della scuola dei "Cadetti della Scala", di cui l'attuale *Accademia di perfezionamento per cantanti lirici* è l'autorevole erede. E negli anni Settanta Tito Varisco, all'epoca direttore degli allestimenti scenici, dando vita al corso per scenografi realizzatori, ha voluto che si trasmettesse, di generazione in generazione, l'eccellenza dell'abilità creativa e manuale degli artisti scaligeri.

Da allora l'attività formativa legata all'istituzione milanese ha conosciuto uno sviluppo costante. La progressiva diversificazione delle proposte didattiche ha portato nel 1991 alla nascita della Direzio-

ne Scuole, Formazione e Sviluppo, che nel 2001 si è resa autonoma con la creazione della Fondazione Accademia Teatro alla Scala. Ne sono soci fondatori, oltre al Teatro alla Scala, la Regione Lombardia, la Camera di Commercio di Milano, l'Università Commerciale Luigi Bocconi, il Politecnico di Milano e, dal 2012, la Fondazione Bracco e il Comune di Milano. A questi si aggiunge un rilevante gruppo di sostenitori, fra fondazioni, associazioni, aziende e privati.

Oggi, sotto la Direzione di Luisa Vinci e la Presidenza di Pier Andrea Chevallard, l'Accademia conta mille allievi, quaranta corsi distribuiti in quattro dipartimenti – *Musica, Danza, Palcoscenico-Laboratori, Management*.

Veri fiori all'occhiello non sono solo i corsi che vantano la tradizione più antica, ma anche quelli di più recente creazione, come i corsi in tecnologia audio e fotografia di scena, in linea con l'evoluzione della richiesta professionale. A garantire la preparazione dei nuovi talenti (cantanti lirici, professori d'orchestra, maestri collaboratori, ballerini, scenografi, at-

trezzisti, meccanici, macchinisti, sarti, truccatori e parrucchieri, lighting designer, fotografi di scena, tecnici audio, videomaker, manager) oltre duecento docenti: i maggiori artisti e le più qualificate maestranze del Teatro alla Scala cui si affiancano affermati professionisti dello spettacolo dal vivo.

Il contatto diretto con il mondo del lavoro costituisce la base della metodologia didattica, al fine di garantire un valido inserimento professionale grazie ad un'intensa attività di tirocinio e formazione "sul campo": concerti, spettacoli, esposizioni, oltre al tradizionale appuntamento annuale con il "Progetto Accademia", titolo inserito nella stagione della Scala, sono i banchi di prova a cui costantemente sono chiamati tutti gli allievi, non solo sul territorio nazionale.

In dieci anni infatti sono state incrementate le attività di spettacolo che arricchiscono e completano il percorso formativo degli studenti, in Italia e all'estero. Lo testimoniano i numerosi eventi realizzati in oltre venti paesi europei ed extraeuropei, fra i quali Austria, Belgio, Brasile, Canada, Cina,

Danimarca, Emirati Arabi, Francia, Gran Bretagna, Germania, Grecia, India, Olanda, Norvegia, Oman, Russia, Serbia, Spagna, Sri Lanka, Stati Uniti, Svizzera. Innumerevoli i grandi artisti che qui si sono formati: Roberto Bolle, Massimo Murru, Marta Romagna, Fabio Capitanucci, Giuseppe Filianoti, Anja Kampe, Nino Machaidze, Anita Rachvelishvili, Nino Surguladze, Vincenzo Taormina, Pretty Yende, solo per ricordarne alcuni. Senza contare tutti coloro che operano dietro le quinte dei teatri più prestigiosi del mondo.

Alla proposta prettamente didattica si aggiungono inoltre diverse attività, che fanno capo ad altrettante aree: l'*Area Didattica e Divulgazione* che sviluppa laboratori e iniziative pedagogiche indirizzate a studenti e docenti delle scuole di ogni ordine e grado, al fine di diffondere la conoscenza del teatro musicale e delle professioni ad esso connesse e l'*Area di Cooperazione culturale* che sviluppa progetti di ricerca e collaborazione internazionale, promossi dalla Comunità Europea o dai governi locali, tesi a esportare il modello formativo scaligero.

CDI Centro Diagnostico Italiano

Dal 1975 al servizio della salute

Nato dall'incontro fra diverse competenze professionali e imprenditoriali, mosse dal comune obiettivo di dar vita ad una organizzazione sanitaria allineata ai migliori standard europei e statunitensi, il Centro Diagnostico Italiano ha iniziato la sua attività nel 1975: dalla sua inaugurazione, CDI rappresenta ancora un modello di assistenza unico per originalità nel panorama italiano della sanità.

Struttura sanitaria ambulatoriale a servizio completo, orientata alla prevenzione, diagnosi e cura in regime di day hospital, CDI è presente sul territorio lombardo attraverso un network di 21 strutture, collocate in Milano, Corsico, Rho, Cernusco sul Naviglio, Corteolona, Pavia, Legnano, Varese, Uboldo e Besozzo.

Qualità ed eccellenza, supportate da un elevato standard tecnologico e dal costante aggiornamento delle linee guida internazionali, contraddistinguono la mission e l'attività di CDI che nel 2006 ha ricevuto il prestigioso accreditamento da parte di Joint Commission International, l'organizzazione internazionale no profit che certifica l'eccellenza delle strutture sanitarie nel mondo.

CDI dispone di un'area accreditata con il Servizio Sanitario Nazionale, di un'area privata e di un'area al servizio delle aziende.

Al suo interno vi lavorano oltre 1.000 persone tra medici specialisti, tecnici sanitari, infermieri e impiegati. Ogni anno, vengono effettuate 450.000 prestazioni comprendenti tutte le specialità cliniche esistenti; presso il laboratorio vengono eseguiti oltre 4 milioni di test, mentre la diagnostica per immagini referta 175.000 procedure diagnostiche per un totale di 600.000 pazienti.

CDI, inoltre, è in grado di offrire alle 3.650 aziende clienti un servizio che ottempera a tutte le prescrizioni di medicina del lavoro obbligatorie per legge.

