

TEATRO ALLA SCALA


Giorgio Strehler alla Scala



STREHLER
100
ANNI

TEATRO ALLA SCALA





Giorgio Strehler alla Scala

STREHLER
100
ANNI

5 novembre 2021 - 30 aprile 2022

Giorgio Strehler alla Scala



Mostra promossa da
Fondazione Teatro alla Scala

Presidente
Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri
Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer *Sovrintendente*
Francesco Micheli
Aldo Poli

Sovrintendente e Direttore Artistico
Dominique Meyer

Direttore Musicale
Riccardo Chailly

STREHLER
100
ANNI



Mostra organizzata da
Museo Teatrale alla Scala

Direttore operativo
Donatella Brunazzi

Organizzazione
e amministrazione mostra
Massimo Ferrario
Francine Garino
Matteo Sartorio
con
Elisabetta Tizzoni

Partner Istituzionale
del Museo Teatrale alla Scala



Con il sostegno di

Fondazione
CARIPLO 

LA CIMBALI

Partner tecnologico

LG SIGNATURE

Comitato Scientifico
Paolo Besana, Alberto Bentoglio
Vittoria Crespi Morbio
Dominique Meyer, Franco Pulcini

Coordinamento Generale
Donatella Brunazzi

Ufficio stampa
Paolo Besana - Teatro alla Scala

Redazione testi
Mattia Palma

Ricerca iconografica
Matteo Sartorio, Cristina Tedesco

Progetto grafico
Emilio Fioravanti - G&R Associati

Social media
Luca De Zan

Il soffio del vero poetico

Mostra virtuale

A cura di
Franco Pulcini

Assistente alla curatela
Mattia Palma

Interpreti
Andrea Jonasson - Giorgio Strehler
Luca Micheletti - Voce Narrante

Sceneggiatura
Franco Pulcini

Progetto e Realizzazione Mostra Virtuale
e contenuti multimediali
Punto Rec Studios

Marco Barberis, Direttore creativo
Maria Cristina Tedesco, Direttrice
di produzione e Content manager
Mattia Boero e **Stefano Bertotti**,
Realizzazione spazi virtuali
Milena Raviola, Emanuele Mercadante,
Motion graphic
Leonardo Bruzzese, Fabio Bobbio,
Riccardo Baratella, Manuel Peluso,

Operatori di ripresa
Andrea Bo, Sound engineer
Cristina Berardo, Giulia Pani,
Traduzione inglese
Anna Martina, Senior account

Lo spazio e il gesto

A cura di
Vittoria Crespi Morbio

Progetto di allestimento
Valentina Dellavia

Redazione testi
Sara Favaro

Traduzione inglese
Cristopher Owen

Progetto e realizzazione video
Punto Rec Studios

Progetto illuminazione
Marco Filibeck

Realizzazione luci
Andrea Giretti

Allestimento illuminotecnico
Giancarlo Modica
con **Mattia Curcio, Cristina Gazzi**

Realizzazione allestimento
Scenica Srl

Stampa digitale
Colordielle, Alfredo Bocciarelli
Peroni

Fotolito
Galli Thierry

Interventi pittorici
Laura Maggioni

Manichini
Bonaveri

Cornici
Mauro Telò

Fotografie
© **Lelli e Masotti/Archivio fotografico**
Teatro alla Scala
© **Erio Piccagliani/Archivio fotografico**
Teatro alla Scala

Materiale iconografico
per gentile concessione di
Archivio del Piccolo Teatro di Milano -
Teatro d'Europa Silvia Colombo
Archivio Civico Museo Teatrale
“Carlo Schmidl” di Trieste Emilio Medici
Archivio Lorenzo Arruga Franca Cella
Comune di Milano-Cultura,
Area Soprintendenza Castello,
Musei Archeologici e Musei Storici
Italia Classica - Tempio delle meraviglie
Piero Maranghi
Servizio Musei Biblioteche del Comune
di Trieste Laura Carlini Fanfogna

RINGRAZIAMENTI

Per la collaborazione alla produzione,
Teatro alla Scala
Francesca Agus Responsabile Ufficio
Marketing
Riccardo Bertoli IT Manager
Stefania Cavallin Assistente Direttore
Allestimento scenico
Rita Citterio Responsabile Magazzino
costumi
André Comploi Coordinatore artistico
Antonio Cunsolo Responsabile Provveditorato
Maria De Rosa Assistente Direttore
Organizzazione della Produzione
Luciano Di Nicuolo Reparto attrezzatura
Germano Filippi Direzione
della Produzione
Elena Fumagalli Responsabile Archivio
fotografico
Tiziana Libardo Responsabile parrucchieri
e truccatori
Lanfranco Licauli Direttore Marketing
e Fundraising
Franco Malgrande Direttore allestimento
scenico
Davide Massimiliano Archivio fotografico

Marco Morelli Direttore Tecnico
Elena Palmieri Redazione web
Mario Pan Responsabile Manutenzione
Immobili e Impianti
Alfio Pappalardo Responsabile calzoleria
Cinzia Rosselli Responsabile sartoria
Luciana Ruggeri Responsabile Archivio
Generale Protocollo
Michela Songini Responsabile Prevenzione
Igiene Sicurezza
Nicola Urru Responsabile audiovisivi
Andrea Valioni Direttore Organizzazione
della Produzione
Andrea Vitalini Responsabile ad interim
Archivio Storico Documentale
Emilio Zoppi Responsabile di Controllo
Gestione Artistica

Con la collaborazione degli allievi
del corso di scenografia teatrale
Accademia Teatro alla Scala
Sara Arrigotti, Rebecca Biagini,
Roberto Boldini, Giulia Capra, Laura Di Francesco,
Marco Mora, Eleonora Pasqua, Sara Saponaro

Con la collaborazione degli allievi
del 3° anno del corso di Scenografia
Nuova Accademia di Belle Arti di Milano
Marina Basso, Matilde Casadei,
Michela Negretto

Si ringraziano
Amici della Scala
Marina Bianchi
Francesco Maria Colombo

Un ringraziamento speciale
per l'entusiasta partecipazione a
Andrea Jonasson e Luca Micheletti

Si ringrazia per i contributi filmati



Sommario

Presentazioni

- 8 **Giuseppe Sala**
- 9 **Dominique Meyer**
- 10 **Strehler in prova: lo scavo della parola**
Riccardo Chailly
- 12 **Il soffio del vero poetico**
A cura di Franco Pulcini
- 34 **La mostra virtuale:
una esperienza contemporanea**
Marco Barberis
- Strehler, lo spazio e il gesto**
A cura di Vittoria Crespi Morbio
- 40 **Strehler, lo spazio**
Vittoria Crespi Morbio
- 62 **Verità e menzogna di un'immagine**
Intervista di Mattia Palma a Ezio Frigerio
- 118 **Strehler, il gesto**
Vittoria Crespi Morbio



La musica
è uno degli elementi fondamentali
della mia vita, allora come oggi

Giorgio Strehler

Giorgio Strehler è stato una figura fondamentale per la cultura a Milano nella seconda metà del '900. Il progetto espositivo con cui il Teatro alla Scala e il Piccolo Teatro celebrano il centenario della sua nascita ci aiuta a capire perché continua a essere importante oggi. Strehler, che come tanti giganti della cultura milanese era nato in un'altra città, incarna il ruolo che il Teatro può svolgere nella ripresa di una comunità. Nello stesso anno 1947 Strehler debutta alla Scala e insieme a Paolo Grassi fonda il Piccolo Teatro, trasformando un luogo segnato dalla dittatura in un faro destinato a illuminare non solo Milano ma le scene europee. Proprio il suo impegno nella creazione di una sempre più forte dimensione internazionale della cultura, concretizzato nella creazione del Théâtre de l'Europe ma anche nella circolazione in diversi paesi di alcune sue regie

d'opera, corrisponde a una vocazione di apertura che continua a caratterizzare la nostra città. Alla Scala Strehler ha lavorato su un repertorio vastissimo, dal Settecento al contemporaneo, muovendosi con lo stesso spirito entusiasta e innovativo sui classici e su pagine meno conosciute, portando sulla scena lirica l'esperienza della prosa e creando esperienze indimenticabili per il pubblico e per gli artisti che hanno lavorato con lui. Quest'idea unitaria del Teatro e dell'Arte si rispecchia oggi nella decisione del Teatro alla Scala e del Piccolo Teatro di coordinare le iniziative per il centenario strehleriano in un'unica grande mostra: l'omaggio a Strehler della città di Milano.

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

A Giorgio Strehler e ai suoi spettacoli sono legati alcuni dei più bei ricordi della mia vita teatrale. Ho visto il suo allestimento di *Le Nozze di Figaro* 57 volte e sono stato felicissimo di poterlo riportare in scena alla Scala in occasione del centenario. Sono altrettanto felice che la Scala, attraverso il suo Museo, abbia lavorato insieme al Piccolo Teatro nella realizzazione del progetto “Giorgio Strehler e i palcoscenici milanesi”. Non una sola mostra ma un itinerario che tocca le tre sedi del Piccolo con l’apporto iconografico della Fondazione Corriere della Sera, il Museo Teatrale, il Ridotto dei Palchi e lo spazio virtuale della Rete ripercorrendo i luoghi che hanno segnato l’esperienza milanese di Strehler. Alla Scala l’itinerario inizia dal Ridotto dei Palchi dove Vittoria Crespi Morbio ha raccolto sotto il titolo “Strehler, il gesto” le immagini del Maestro durante le prove, impegnato a creare insieme ai protagonisti i movimenti di alcuni degli spettacoli che hanno fatto la storia della Scala. Le sale del Museo ospitano invece la parte relativa allo “spazio” ovvero al rapporto del grande regista con gli scenografi. Naturalmente quelli che conosciamo per averne visto i lavori, come Luciano Damiani e Ezio Frigerio, ma anche quelli che hanno

accompagnato Strehler nei primi passi della carriera tra grande e Piccola Scala come Gianni Ratto. L’omaggio scaligero si estende poi alla rete, che costituisce sempre di più un fondamentale canale di diffusione anche internazionale, con la mostra virtuale “Il soffio del vero poetico” curata da Franco Pulcini. A partire dagli spazi ricreati virtualmente della celebre galleria del terzo atto delle *Nozze di Figaro* veniamo accompagnati in un percorso di approfondimento da due guide straordinarie: Luca Micheletti, attore e cantante che ha abitato le stesse stanze sul vero palcoscenico scaligero nei panni di Figaro nell’ultima ripresa dello spettacolo, e a dar voce a Strehler stesso Andrea Jonasson, sua compagna nella vita e interprete di tanti suoi spettacoli. La mostra tradizionale si completa nella sua interfaccia virtuale visibile globalmente e si inserisce in un progetto di collaborazione tra le istituzioni culturali cittadine. Ci piace pensare che questo intreccio di esperienze e di voci a Strehler sarebbe piaciuto.

Dominique Meyer

*Sovrintendente e Direttore Artistico
del Teatro alla Scala*

Strehler in prova: lo scavo della parola

Riccardo Chailly

I miei primi ricordi di Strehler risalgono a quando avevo più o meno dieci anni. Mio padre mi aveva portato a vedere *L'histoire du soldat* alla Piccola Scala, con Giancarlo Cobelli, il soldato, e Luciana Savignano, la ballerina. Strehler faceva il narratore in uno spettacolo molto semplice, ma estremamente efficace. Ho ancora impressa nella memoria quella sua voce un po' rauca, ritmicamente ben scandita e di una forza dirompente. Un uomo inimitabile, una personalità istrionica difficile da dimenticare. Molti di noi hanno presenziato alle sue spettacolari furie, che erano puro teatro, dal quale scaturiva grande teatro. Mi ricordo poi, alla fine degli anni Settanta, *Il ratto dal serraglio* diretto dal finlandese Leif Segerstam. Strehler era scatenato nelle osservazioni registiche per i cantanti: è un titolo che pretende una verve, un'immediatezza espressiva che lui comunicava d'istinto con l'esempio in palcoscenico. Aveva anche l'abitudine di dirigere l'orchestra, mettendosi dietro alle spalle del direttore. So che ogni tanto ha ammesso lui stesso questa sua mania, che molti direttori, per esempio Abbado, tolleravano, anche se poteva creare qualche confusione. La sua notevole preparazione sullo

specifico musicale si univa a un entusiasmo incontenibile per le opere che stava allestendo. Sapeva i libretti a memoria, parola per parola. Andando ad anni precedenti, nel 1971 ho assistito a tante ore di prova del *Simon Boccanegra*. Ricordo la "scena del consiglio", con Piero Cappuccilli al centro, e di come Strehler lavorasse sulla resa drammatico-emotiva di ogni personaggio. Molto toccante anche l'ultima scena, quando il protagonista evoca "Il mare...". Strehler esemplificava la dizione, spiegando il significato espressivo di ogni parola, il colore, l'eventuale morbidezza della recitazione, l'emozione che doveva scaturire da ogni singola sillaba. Non andrebbe dimenticato un suo spettacolo del 1974, purtroppo mai più ripreso, ma molto importante: *L'amore delle tre melarance* rappresentato con una fantasia registica esilarante. L'elettricità della partitura di Prokof'ev corrispondeva perfettamente alla movimentatissima elettricità scenica. Nel *Macbeth* del 1975 mi tornano in mente le prove ossessive e infinite della scena del sonnambulismo, con Shirley Verrett che cantava Lady Macbeth. In un tempo che pareva senza fine, da ogni attimo emergeva la sua

istintiva e spontanea creatività. Proprio durante il lavoro con la protagonista, anche tenendo conto della partecipazione emotiva di Shirley (che lui si studiava durante le prove), modificava l'idea registica di partenza, aggiungendo particolari ai quali all'inizio non aveva pensato. Sugeriva continui nuovi colori nella recitazione di quella scena straordinaria e vocalmente particolare, per come l'ha concepita Verdi. La forza espressiva della parola doveva essere ricca di strazio, follia e turbamento.

Strehler sapeva, come sanno i musicisti, che nell'interpretazione lirica ogni passo può assumere un significato differente, a seconda dell'accentuazione, del colore, della dinamica, della rapidità o della lentezza con cui una frase viene detta. A volte richiedeva di bisbigliare con un filo di voce. Il tempo lo determinava naturalmente Claudio, ma l'effetto partiva da quello scavo sulla parola pronunciata, dalla recitazione ideata durante le prove di regia. A volte faceva ostentare anche un'espressione banale o prevedibile, con notevole effetto. Andava in palcoscenico a un metro dall'interprete e continuava ad aggiungere idee sulla recitazione, battuta per battuta, sia con

Cappuccilli sia con Verrett.

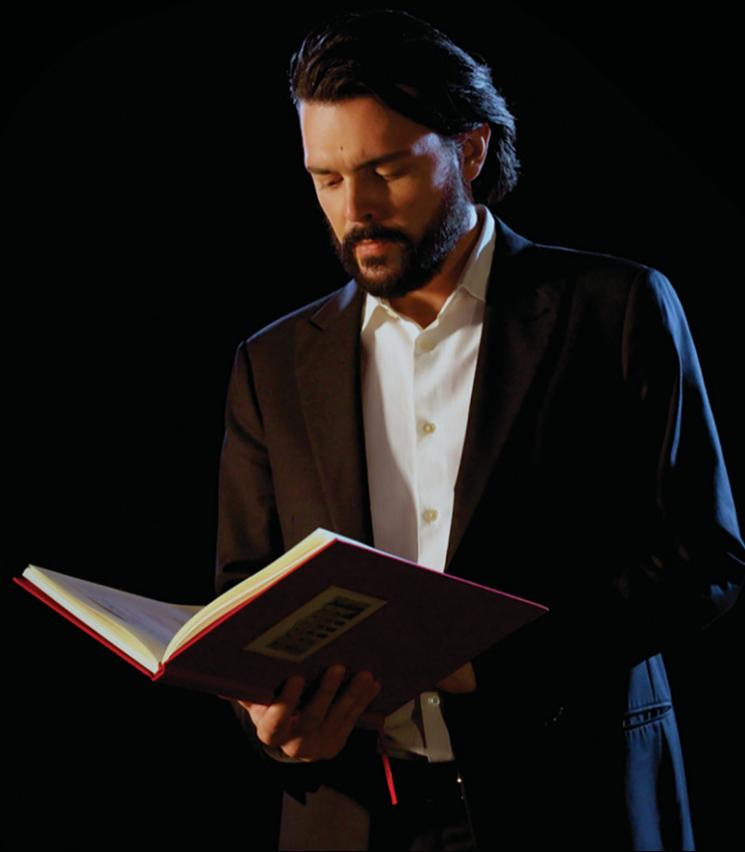
Ricordo tutto come fosse ieri, soprattutto la morte di Macbeth, "Mal per me che m'affidai", che inseriremo alla Prima del 7 dicembre di quest'anno, anche se appartiene alla prima versione. Quando, per la regia di Piero Faggioni, ho diretto *Macbeth* con protagonista Cappuccilli a Salisburgo nel 1984,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

Il soffio del vero poetico

Testo delle “stanze digitali” di Franco Pulcini



Andrea Jonasson



Luca Micheletti

Per celebrare Giorgio Strehler regista d'opera, ci ha aiutati la tecnologia, che ha permesso di selezionare visioni-ascolti, moltiplicare immagini delle decine di regie liriche e girovagare in un labirinto informatico.

Ci voleva però anche una base "teatrale", almeno una lettura. Così le sette stanze digitali si sono incrociate a sette scene, qui pubblicate in versione completa. Abbiamo optato per una sceneggiatura a due voci, indipendenti ma collegate.

La prima è un narratore che parla del rapporto di Strehler con l'opera: la legge l'attore-cantante Luca Micheletti, che è stato Figaro in una recente produzione de *Le nozze di Figaro* alla Scala, nella sua storica regia.

La seconda allinea pensieri dello stesso Strehler sui problemi del teatro musicale e sugli amati titoli portati in scena. Abbiamo avuto la fortuna di avere la voce di Andrea Jonasson, moglie di Strehler, che ha potuto donare al suo pensiero un'emozione particolare, non solo perché è una grande attrice, ma per la vicinanza umana che ha avuto con l'indimenticabile artista.

Stanza 1

L'ingordigia giovanile e la nascita della moderna regia operistica

IL MESTIERE DEL TEATRO

“Nessuno dei giovani d'oggi può sapere bene cosa è stata la battaglia della nostra generazione per affermare, in Italia, persino il concetto della regia, e portare un paese, fermo culturalmente, dal fascismo nel mondo della cultura europea,

con una situazione economica povera, distrutta, con il peso di una guerra civile alle spalle”.

La madre era un'ottima violinista e gli lasciò, se non la professione, un amore appassionato per la musica. Il padre l'aveva perso a tre anni. Nato a Trieste e divenuto milanese a sette, Giorgio Strehler scelse presto la difficile carriera del teatro. L'Accademia dei Filodrammatici, di cui era allievo, gli diede nel 1940 la medaglia d'oro in recitazione. Ma lui aveva altro per la testa. A tredici anni aveva visto Max Reinhardt provare all'aperto *Il mercante di Venezia*. Gli sarebbe piaciuto decidere anche lui l'armonia generale di uno spettacolo. Voleva la regia... ma...

“il regista non ha volto giuridico, la sua professione non è difesa da alcun contratto di lavoro, i suoi stipendi sono da fame, la sua vita quindi più precaria di quella dell'ultimo attore”.

Ma non gli interessa il teatro da attore. Vuole esserne l'animatore, il riformatore. Già allora assolutista, progetta di rinnovarlo. Il teatro diviene la missione unica della vita. Aveva fatto teatro anche negli anni del suo esilio volontario in Svizzera, durante la guerra, ma tornato a Milano era insoddisfatto della situazione italiana. Avrebbe voluto un repertorio sganciato dall'interesse del botteghino, un teatro come pubblico servizio, un teatro che ribadisse l'impegno sociale dell'arte e dell'artista.

“Uscivamo dalla guerra e dal fascismo”.

Bisognava inventare un mondo e un mestiere che

non esistevano. In una parola, improvvisare... un giorno c'erano da impostare le luci...

“...mi comportai con una sicurezza e una conoscenza del mestiere che non potevano venire dalla pratica. Era questo un segno? Da allora continuai”.

IL TEATRO MUSICALE

Dopo il teatro di prosa, giunse presto il teatro musicale, prima con *Giovanna d'Arco al Rogo* di Arthur Honegger, nel 1946, al Teatro Lirico di Milano. Strehler chiamava col termine spregiativo di “mettinpiedi” i registi lirici approssimativi, vecchia maniera. Voleva una nuova e vera regia lirica, rispettosa della tradizione, ma aperta al presente. Contro la convenzionale staticità proposta dai cantanti lirici, per pigra e cattiva abitudine. Nel 1947 gli chiesero di curare una *Traviata* diretta da Tullio Serafin. E conobbe quello che sarebbe diventato uno dei principali palcoscenici delle sue visioni artistiche.

*“Mi chiamò Ghiringhelli alla Scala ed era la prima volta che un teatro lirico italiano si affidava a un regista, non a un direttore di scena, a un facitore di movimenti. Avevo ventisei anni. La mia *Traviata* non ha avuto la risonanza di quella di Visconti-Callas, che ha fatto una piccola parte di storia. Ma è stata importante. Feci recitare Margherita Carosio e Tito Gobbi. Da allora, è cominciato il mio lavoro nella lirica: cinquanta opere”.*

Strehler è troppo modesto, perché la sua

importanza per la regia lirica è maggiore rispetto a quella del pur grandissimo ed esemplare Luchino Visconti, troppo concentrato sul cinema per dedicarsi con costanza all'opera. Ma a quei tempi... Gli abbonati, le convenzioni? Al regista rimane prudenzialmente un compito base:

“Ripulire l'esecuzione di 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”.

VERSO IL NUOVO

Il nuovo, per esempio delle scene, definite “pacchiane”, crea subito sospetti nella vecchia critica. La regia della *Traviata* viene considerata “pallida” da Abbiati. Ma a Strehler non basta, si muove verso uno svecchiamento dei cartelloni, anche contro le scelte conformistiche. Molte opere nuove, o fuori dal repertorio corrente. Eclettismo? Curiosità degli anni giovanili? Ed è subito storia.

Nel 1947 dirige alla Scala la prima italiana de *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev, un'opera priva di una tradizione rappresentativa e tutta da inventare. Non è certo un problema per lui, funambolico conoscitore di maschere. Nel 1949 prima italiana della *Lulu* di Berg (versione in due atti) al Festival musica contemporanea di Venezia. La protagonista Lydia Stix è terrorizzata dall'inattesa furia dittatoriale



Giorgio Germont (Ugo Savarese)
Violetta Valéry (Margherita Carosio)
La traviata di Giuseppe Verdi, 1947

del regista. Il suo temperamento è ormai ben noto. A quello spettacolo era presente anche Toscanini, dal quale Strehler media l'intransigenza artistica a livello di regia. Anche lui doveva...

“mettere in ordine lo spettacolo lirico, dare significato a ogni elemento, creare in pratica una nuova professione artistica: il regista lirico”.

Nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa, spettacolo del 1949, utilizza per la prima volta le silhouettes settecentesche.

Lavora con metodo, a cominciare dalla pulizia scenica. L'attitudine comunicativa del teatro di prosa viene trasportata nel campo dell'opera. Nel 1949 fa *Pelléas et Mélisande* insieme a Yvonne Chéry, *Il Cordovano* di Goffredo Petrassi; nel 1950 *L'allegria brigata* di Gianfrancesco Malipiero e un *Don Pasquale* di Donizetti, alla ricerca del perfetto equilibrio fra comicità e commozione.

Ed è pur sempre anche un grande attore: è la voce recitante nel *Concerto dell'albatro* di Giorgio Federico Ghedini, da *Moby Dick* di Melville. Ma cos'è il teatro?

“Il luogo dove una comunità liberamente riunita si rivela a se stessa, luogo in cui una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere”.

Ormai si è capito che l'opera portata in scena da lui è un'altra cosa. Nel solo 1951 cura le regie de *La Cecchina* di Piccinni, *L'elisir d'amore* di Donizetti, con poca farsa e molta malinconia, il

romantico *Werther* di Massenet, *La collina* di Peragallo, *Giuditta* di Honegger. E sperimenta anche nuove formule: trasforma con stupefacente fantasia surrealista *Il credulo* di Cimarosa, grazie alle scene e ai costumi della pittrice Léonor Fini.

“La convenzione è il peccato originale dell'opera. Ed è questa convenzione che non permette di risolvere completamente tutto in musica e spettacolo”.

A trent'anni ha mandato in scena 52 testi teatrali e 16 opere liriche. Viene definito un leone che si sa muovere con la leggerezza di gatto.

Stanza 2

La commedia, le maschere. Verso una nuova lirica

LE MASCHERE

Nel 1950 Strehler aveva anche curato la prima rappresentazione alla Scala del capolavoro di Richard Strauss *Arianna a Nasso*. E la critica, che non vedeva di buon occhio l'ingresso di registi teatrali nella lirica, aveva un po' arricciato il naso. In quell'opera c'erano l'amato romanticismo tedesco arricchito delle adorate maschere della “commedia dell'arte”; persino con un Harlekin detto “alla tedesca”, che segue la versione “veneta”...

La figura misteriosa e intrigante della maschera bergamasca accompagnerà Strehler per tutta la sua vita: il suo goldoniano *Arlecchino servitore di due*

padroni, pur recitato in italiano, raggiungerà in pochi decenni migliaia di rappresentazioni nel mondo, con l'attore protagonista incoronato d'alloro e portato addirittura in trionfo dal pubblico. I lazzi del teatro all'improvviso e la sensibilità per il mondo degli affetti saranno spesso la formula vincente delle regie di Strehler, per esempio nel citato *Ratto dal serraglio* di Mozart, in cui la commedia dell'arte si sposa alla raffinatezza delle *silhouettes* settecentesche nei momenti del canto.

“Bisogna prendere tutto alla leggera e tutto sul serio. Mozart è molto vigile sui sentimenti, c'è l'elemento comico nel Ratto, ma proposto con grande eleganza...”

CONTRO LE CONVENZIONI

In quegli anni le regie le facevano ancora spesso, a tempo perso, i direttori-registi, come Karajan o Dobrowen. E Strehler aveva ancora il problema della regia drammatica:

“chi è, e che cosa rappresenta oggi, il regista teatrale? È effettivamente l'autore dello spettacolo, colui che fa vivere il testo scritto e lo porta a una perfetta comunione con il pubblico, oppure una figura marginale utile ai fini complessivi dello spettacolo, ma in definitiva per niente importante per la sua realizzazione?”

Come regista lirico, era alla ricerca di un'esecuzione non convenzionale, ripulita dal *deja-vu* più trito e scontato, per la realizzazione

di una rappresentazione vera, senza scorie del passato: basta mani sul cuore per l'amore o braccia al cielo per la disperazione! Ricercava anche nell'opera un'immedesimazione profonda, secondo il metodo di Stanislavskij, come pretendeva nel teatro drammatico di Čechov. Spiegherà più avanti il suo obiettivo:

“Un'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”.

E ancora:

“cercare questa nuova ed eterna verità dei 'classici' al di là degli schemi di comodo, o di gusto, o di cultura, o di moda”.

Invece dei classici, gli propongono nel 1952 novità come *Proserpina e lo straniero* di Juan José Castro o *La favola del figlio cambiato* di Gianfrancesco Malipiero, che segna un importante incontro con un testo di Pirandello, per il quale chiede le scenografie a un pittore originale come Enrico Paolucci. Strehler è sempre alla ricerca di un realismo poeticamente trasfigurato, non senza qualche tocco surreale. Come classici, gli offrono ancora nel 1952 una commedia, *Don Pasquale*.

“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”.

L'opera non è teatro drammatico. Non si può rallentare, come nella recitazione, né si possono creare pause, silenzi, poiché i ritmi e i tempi sono dettati dallo spartito. Difficile ricreare i toni dell'allarmato, dell'ansioso, del misterioso, del patetico dolente... O del cospiratorio, bellicoso, tonante, giocando sulle atmosfere. Il canto ha altre regole espressive. Ma alla diversa forma, Strehler si adatterà sempre: è enorme il suo amore per la musica, unito al rispetto per il mondo del melodramma:

Io sono un buon musicista, dal punto di vista tecnico e sono un buon musicista come ascoltatore, come conoscenza della musica. 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”.

L'occasione della vita arriva a Venezia nel 1955, quando gli affidano la prima mondiale de *L'angelo di fuoco*, capolavoro di Sergej Prokof'ev, scomparso da poco, opera tra espressionismo germanico e simbolismo russo, e per questo ignorata nell'Unione sovietica di Stalin. Con il suo consueto impeto, Strehler decide i ritmi delle prove e partecipa alla scelta dei cantanti. E iniziano i riconoscimenti: scrive il grande critico Massimo Mila “che tutti

stessero in scena come dei consumati attori si deve alla intelligente regia di Giorgio Strehler”. E pensare che in quegli anni c'era ancora opposizione all'idea della regia lirica: Visconti ricorda che Giulio Andreotti, attivissimo censore, si oppose a una sua regia per *La forza del destino* al Maggio Musicale Fiorentino, perché considerato regista troppo “di sinistra”. Un fatto inspiegabile con artisti come Visconti e Strehler, profondi conoscitori dell'arte dei suoni...

“La prima funzione della regia è quella di servire il canto, la musica, dando allo spettacolo la sua logica e un poco di credibilità. Il libretto può essere illogico, ma la musica lo rende logico e interpreta la vicenda nel modo giusto”.

Stanza 3

Laboratorio “Piccola Scala”. Brecht

PICCOLI GRANDI TEATRI

Traduzione italiana del “Malyj teatr” di Mosca, il “Piccolo Teatro” ebbe, almeno nel nome, una sua derivazione musicale con la costruzione della “Piccola Scala”, nata dentro la pancia della “Grande Scala”, il Bol'soj di Milano. Inaugurata nel 1955, avrà una sua interessantissima programmazione per ventisette anni, purtroppo esaurita insieme alla riduzione delle sovvenzioni, che tenevano in vita questo luogo di ricerca artistica, con la proposta di opere rare, per un teatro musicale sganciato dagli incassi del botteghino e legato alle ragioni della



Renata (Christel Goltz)
L'angelo di fuoco di Sergej Prokof'ev, 1956



Ascesa e rovina della città di Mahagonny di Kurt Weill, 1964

sperimentazione e della cultura. Chiusa nel 1983, verrà demolita nel 2002.

“La Piccola Scala è qualcosa di straordinario. La grande, quella è un pezzo di storia. Ma la Piccola! Di stile assiro-milanese o greco-milanese: un tempio massonico”.

Venne inaugurata con *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, spettacolo che fece epoca, uno dei molti piccoli miracoli scenici di quel luogo ormai scomparso. Alla prima sedeva in platea Maria Callas, reduce dalla *Traviata* con la regia di Luchino Visconti, che aveva ottenuto un autentico trionfo. Strehler, sempre più esigente, voleva che il parquet in scena fosse incerato, per esalare il profumo della casa... Produzione ripresa per moltissimi anni, venne portata nel 1956 a Vienna, insieme alla *Lucia di Lammermoor* cantata dalla Callas.

Altro spettacolo strehleriano per la Piccola Scala è, nel 1958, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, in cui la compagnia dovette imparare a saltare, correre e cantare insieme, in tono di estenuata conversazione.

Per la “Grande” mette in scena *Luisa* di Gustave Charpentier, romanzo musicale raccontato con delicatezza.

L'esuberante spirito attoriale di Strehler era desideroso di esibirsi, anche se preferiva trasferire la propria idea dei personaggi negli altri attori. Dal 1957 fece il narratore nell'*Histoire du soldat* di Stravinskij, con le coreografie di John Cranko e il diavolo in divisa da SS.

L'INCONTRO CON BRECHT

Strehler, socialista, aveva sempre praticato l'impegno politico-sociale, ma vi fu un incontro importante per la sua carriera che lo rinfocolò: quello con Bertolt Brecht! Già molto malato, il mitico drammaturgo presenziò a una rappresentazione milanese dell'*Opera da tre soldi*, di cui poté ammirare la forte carica satirica. Disse al regista: “voi apportate all'opera un'autentica rinascita”.

E gli lasciò un biglietto: “Caro Strehler, mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra. Grazie. Bertolt Brecht 10 febbraio 1956”.

Brecht era già mancato quando ebbe luogo nel 1964 la rappresentazione della sua opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* musicata da Kurt Weill, nella versione ritmica italiana di Fedele d'Amico. Venne scelta la Piccola Scala:

“Credo che rappresentare Mahagonny alla Scala, è anche un po' contaminarla”.

Si riferiva al teatro o all'opera?

Con una responsabilità artistica offertagli dallo stesso Brecht, la tensione verso il teatro epico divenne una sua costante. L'idea dello “straniamento” brechtiano tese a staccarlo dal realismo, verso una dimensione altra. Al di fuori dell'enfasi romantica, la recitazione dei suoi spettacoli mirava sempre più a un teatro che non tendesse ad agire sulle emozioni, sui sentimenti del pubblico, ma sui pensieri.

“Il mio teatro è sempre stato un disperato tentativo di cercare di essere un interprete il più possibile limpido, il più possibile non deformante”.

L'ingresso di Brecht nella sua vita professionale ha influenzato tutto il suo mondo emotivo di artista, sempre in conflitto con se stesso: diviso, lacerato, fra il reale e il sogno, la brutalità e l'illusione. Senza dimenticare mai l'oggettività:

“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”.

LA SCENOGRAFIA

Strehler ricercava ora l'astrazione, la scenografia non caratterizzante. Voleva veder trasferite in termini scenotecnici le premesse registiche dello spettacolo, spesso con parsimonia di mezzi. Degli scenografi, parla poco negli innumerevoli scritti, eppure li ha sempre scelti e alternati con cura, quando non è stato abbandonato. L'iniziale trio di lavoro era Strehler-Ratto-Colciaghi, regia-scene-costumi. Ma 'il Giorgio' non era un uomo facile. Gianni Ratto è fuggito per sempre in Brasile. Anche Piero Zuffi non è riuscito a sopportare il suo carattere estremo ed è andato a lavorare con Luchino Visconti. C'è stato un altro scenografo ancora, il fiorentino Mario Chiari. Il romano Coltellacci è passato al grande varietà televisivo. E Strehler ha trovato finalmente una preziosa novità intellettuale in Luciano Damiani, con le sue scene asimmetriche,

rifinite da un lato e vaghe dall'altro. E infine, con Ezio Frigerio, un buon equilibrio di significato e bellezza.

“Più un'opera d'arte è tale, più essa sfugge agli schemi di comodo”.

L'idea era cambiare sempre, rivoltare le pessime abitudini teatrali, superare le convenzioni, ripulire l'esecuzione dai luoghi comuni accumulati nei decenni. Per andare alla ricerca del vero, specie del vero poetico. Sempre con modestia nei confronti dell'opera...

“Non sono un artista. Sono uno che fa il mestiere dell'interprete”.

“Creatore autonomo mai. Io posso creare qualcosa solo interpretando altri”

Stanza 4

Tradizione e modernità. Il Ratto e Simone, capolavori registici

IL RATTO DAL SERRAGLIO

“Ho atteso a lungo prima di allestire Mozart”.

Alla ricerca dell'incanto settecentesco, Strehler propende per la prospettiva classica, come nel teatro del passato. E predilige le scenografie essenziali.

“Devo aggiungere che Il ratto è stato per me l'apertura verso il mondo di Mozart, come

l'Arlecchino è stato con Goldoni".

In un ennesimo "piccolo teatro", il "Kleines Festspielhaus" di Salisburgo, nasce nel 1965 uno spettacolo molto longevo, forse il suo capolavoro: *Il ratto dal serraglio*, riallestito da decenni tra Firenze, Milano, Venezia, Parigi, Bologna, Napoli...

"Ci sono opere che rifarei sempre in modo differente, perché forse anni fa non le avevo capite. Questa no".

L'ha resa una delicata favola, fantastica e irreale, ha rifuggito la farsa grossolana, evitato il teatro delle marionette e risolto lo spettacolo con meraviglioso equilibrio.

"Pensiamo che Petrillo è l'astuto Arlecchino, che Blonde si può paragonare a Colombina, così come Belmonte e Costanza sono i due coniugi nobili, insomma quattro caratteri fondamentali della commedia dell'arte. Così, quando i personaggi recitano la commedia, sono in una luce abbagliante, quando cantano arie e duetti e predomina l'elemento musicale, avanzano alla ribalta e sono silhouettes in controluce".

La ripresa televisiva del 1967, visibile su YouTube, non rende purtroppo il gioco di ombre di profilo che ancora oggi incantano ad ogni nuova rappresentazione: l'ultima alla Scala nel 2017, a vent'anni dalla morte del regista.

"Osmino è l'orco delle favole dei bambini, il Giancattivo, è il Male".

Splendido il finale...

"Quando Osmino è inviperito e s'arrabbia, stringe fortemente davanti a sé le dita delle mani, a tenaglia: a questo punto, invece, spezza il quartetto, le mani lentamente si sciolgono davanti al mondo del Bene e lui, sconfitto, se ne va".

CAVALLERIA RUSTICANA

Tocchi delicati anche per un titolo come *Cavalleria rusticana*, spesso volgarizzato per accrescerne il carattere popolare. Senza eccessi di cupo verismo, in scena molto sole su di una piazza alla sommità del paese; intorno lava rossastra, simbolo di terrore e passione, per un realismo poetico, nel suo spettacolo del 1967 con la direzione di Herbert von Karajan alla Scala. Sostiene con modestia di essersi adeguato al tono dell'interpretazione musicale:

"In questo senso ciò che il direttore d'orchestra ha compiuto sul piano sonoro è stata la guida assai precisa per il nostro lavoro. Ed è in questo senso che la mia interpretazione cerca di dare spazio e movimenti e figurazioni alle intenzioni critico-musicali del direttore d'orchestra".

L'INCONTENTABILE

In quel 1967 Strehler ha ormai firmato per il Piccolo Teatro 4300 recite in 142 località italiane,

116 città straniera ed è ormai un mito della regia. Sempre irrequieto, nel '68 dà le dimissioni dal Piccolo. La sua incontentabilità è entrata nella leggenda.

Spiega l'attrice Valentina Cortese: “pretendeva il 100% per riuscire a dare almeno l'80, perché al pubblico arrivi almeno il 60, perché ne ricordi almeno il 30”.

E Milva, cantante di musica leggera che Strehler aveva trasformato in una *chansonniere* brechtiana: “Lui, che sa dire cose così belle, così umane, con gli attori umano non è. Il fatto è che io l'amo come sempre, ma non lo temo più”.

TEATRO E PITTURA

Nel 1969, per il Maggio Musicale Fiorentino, mette in scena *Fidelio*:

“Un'opera così particolare, così contraddetta e in fondo spesso così mal capita anche se è considerata dai più un capolavoro”.

La ambienta, con fondali di pietre squadrate, nel 1814, il tempo dell'ultima stesura di Beethoven, con feluche napoleoniche in testa ai carcerieri. Un dramma umano, “goyesco”, con alla fine le mura della prigione che crollano lasciando filtrare lame di luce.

Siamo al tempo del perfezionamento della scenografia costruita, alla nascita della grande spettacolarità operistica, sulla via di una suggestiva bellezza a tre dimensioni, in linea con la grande pittura del passato.

Le scene del *Don Giovanni* saranno ispirate

ai paesaggi architettonici di Bernardo Bellotto, quelle delle *Nozze di Figaro* alle illustrazioni della *enciclopedia* di Diderot, come il *Fidelio* ai drammatici olii di Francisco Goya.

Strehler lavora sempre più con Ezio Frigerio, scenografo amante del nuovo, realista ma non troppo, mentre Damiani era sempre stato più astratto, più stilizzato.

SIMON BOCCANEGRA

Dopo un'esperienza romana, Strehler era rientrato nella sua Milano per inaugurare la stagione della Scala 1971-72, con uno spettacolo divenuto tra i più mitici: *Simon Boccanegra* di Verdi, opera sulla solitudine del potere, diretta da Claudio Abbado.

“La parte civile dell'opera è quella su cui ho potuto operare più profondamente; la parte sentimentale ho dovuto tenerla nel suo limite dell'incredibile storico e del credibile musicale”.

“E, per quanto mi riguarda, ascoltare cercando di fare il meno possibile, di disturbare il meno possibile la musica”.

Un allestimento commovente, che portava al successo incondizionato un melodramma non del tutto riuscito a detta dello stesso Verdi, che lo definiva “un tavolo zoppo”.

“C'è l'odio, c'è molto odio in quest'opera, come c'è molto amore. C'è un odio antico, un odio

duro, un odio fanatico: quello che divide le famiglie, che divide le fazioni, che divide gli uomini, che separa senza speranza due uomini giovani, e poi vecchi, prima che tra loro riesca a nascere quella meravigliosa pianta che è la pietà, ma nasce quando è troppo tardi”.

Strehler sottolineò il tema della navigazione a vela, del corsaro-doge Simone, uomo schivo e sofferente, sprofondato in contrasti insanabili fra la dura gente di mare.

“Genova... potrebbe essere anche una specie di palcoscenico ideale della storia di tutti i tempi”.

“Il pubblico e il privato mescolati insieme strettamente, la storia da una parte e l’uomo solo dall’altra”.

A quell’epoca Riccardo Chailly era assistente di Claudio Abbado e narra della minuziosità ossessiva del regista durante le estenuanti prove dello spettacolo. “Strehler esemplificava la dizione, spiegando il significato espressivo di ogni parola, il colore, l’eventuale morbidezza della recitazione, l’emozione che doveva scaturire da ogni singola sillaba”.

“Circondato da un mondo difficile, dove gli esseri si dilanano, Simone non è abbastanza “cattivo”, secondo la dialettica brechtiana”.

“... soccombe nel gestire questo pesante potere, che quasi si simbolizza per lui nel grande manto regale che l’avvolge e che egli abbandona,

che egli getta via alla fine, prima di morire...”

En passant, di Brecht Strehler portò in scena nel 1973 al Teatro Lirico la prima rappresentazione italiana de *La condanna di Lucullo* con musica di Paul Dessau.

Stanza 5

Problemi con i grandi direttori. La Scala, la sua casa

CONTRASTI

Dopo il capolavoro registico del *Simone*, Strehler è indicato come l’artista in grado di allestire opere come nessun altro aveva saputo fare in precedenza. Ma, chiamato a Parigi nel 1973 per *Le nozze di Figaro* di Mozart, finisce per scontrarsi col direttore Georg Solti, che mal sopportava il perfezionismo del regista milanese.

“Figaro non è un personaggio scaltro, un valletto ridicolo, che si prende gioco del conte. Egli reca in sé una certa coscienza di classe”.

Questo allestimento, realistico, rispettoso dell’epoca, e divenuto ormai storico, è un altro sempreverde del suo catalogo, con costumi teatrali raffinatissimi, di cui Strehler diceva che “non bisognava accorgersi”: dovevano rivestire l’anima del personaggio e passare inosservati.

“Saranno dunque settecenteschi, del Settecento avanzato, ma attraverso questi caratteri darà

l'immagine di quella società: quelle parrucche tirate sulla fronte, un po' secche; quelle lunghe cose un po' smollate che erano ormai gli abiti dell'aristocrazia; una società che si fa sentire istintivamente o involontariamente un po' in liquidazione”.

La produzione avrà una vita nuova nella ripresa diretta da Riccardo Muti alla Scala nel 1981; e va ancora in scena oggi.

“Ogni commedia è anche amara. Ma in questa società, in cui il conte non vuole accettare di perdere i diritti che ha già perso, e in cui il conte deve chiedere perdono a sua moglie davanti a tutti, io direi, allargando semplicemente le braccia, un po', così, come uno che ha capito di essere un povero disgraziato come tutti, come tutti lo siamo, una società che ha questo gesto di umiltà si raccoglie in una specie di corale religioso che poi si precipita al congedo gioioso, come per la festa dell'opera che si chiude, contiene una bella carica di speranza”.

UN TEATRO UMANO

Nel 1974 torna alla sua Scala su un'opera già affrontata ventisette anni prima: *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev, ripresa con ben altra coscienza riguardo il teatro russo di regia, alla Mejerchol'd.

Strehler viene descritto come l'ombra nera di un istrione pieno di verve, fuoco, collera ed entusiasmi, che ha monopolizzato il palcoscenico, si sgola e si diverte fra furiose imprecazioni,

per dare vita al pandemonio in scena.

“C'è materia per giocare non alla veneziana ma alla russa, come potevano vedere loro, in quegli anni, i personaggi della commedia dell'arte, Truffaldino che può essere Pantalone, o Leandro che può essere Tartaglia. Cifra stilistica dello spettacolo quella del cubismo russo, il periodo della NEP, per intenderci, la scoperta del movimento, dell'estroversione, della biomeccanica, un omaggio a questo momento storico importantissimo del teatro, che in fondo conosciamo molto poco”.

Nelle sabbie mobili del teatro, lui sapeva cogliere i difetti di attori e cantanti, e trasformarli in pregi, alla ricerca del vero, del puramente umano.

Un suo libro di quegli anni s'intitola, non a caso: *Per un teatro umano*.

Nel corso degli anni vi saranno litigate anche con Abbado, eppure il loro sodalizio artistico è stato fra i più importanti nella storia della Scala. Con altri grandi direttori è andata ancora una volta meno bene. Per esempio, con l'allestimento del *Flauto magico* di Mozart, nel 1974 a Salisburgo, quando nacquero forti contrasti con Herbert von Karajan. Tra i due artisti c'era un'inconciliabile visione dell'arte, del mondo, di Mozart e del *Singspiel* in programma, in cui Strehler tendeva a sottolineare la recitazione nelle parti parlate. Ha persino scritto un libro sui “problemi interpretativi” del *Flauto magico*.

“Importa semmai annotare che una edizione del Flauto magico ha saputo ancora oggi suscitare



L'amore delle tre melarance di Sergej Prokof'ev, 1974

indignazione e amore laddove la fama pacifica del capolavoro mozartiano sapeva ormai suscitare solo un pacifico ascolto di comodo”.

Salisburgo si indignò che un italiano volesse affermare opinioni diverse da quelle del dio locale, Karajan appunto. Invitarono alla prima fischiatori incaricati di contestare il regista.

MACBETH

Subito dopo, un altro spettacolo-capolavoro, centrato con Abbado alla Scala: Macbeth di Verdi nel 1975, un soggetto su cui meditava da decenni. Aveva messo in scena il dramma originale tradotto da Salvatore Quasimodo nel 1952, in un allestimento buio come l'interiorità dei protagonisti.

“Di tutti, Shakespeare è il grande padre che spaventa e consola. È stato alle mie spalle con severità e dolcezza. È stato la misura e il limite da toccare. A Shakespeare devo le mie angosce più fonde e le mie conquiste più vere e formative. Una parte delle poche gioie che il teatro mi ha dato, dentro il cuore, tanto egli ci sorpassa sempre, tanto egli ci mette al nostro posto, di interpreti, spesso disarmati, umili sempre di fronte alla sua grandezza”.

La cronaca polemizzò per i costi della scenografia di Damiani per quel *Macbeth*: spesso citate le tre tonnellate di rame! I protagonisti indossavano mantelli con strascichi dalle lunghe code di rettili. Dovevano disegnare a terra,

strisciando, particolari figure, per scomparire come serpi negli anfratti delle scenografie-nascondiglio.

“L'isolamento dei personaggi è reso evidente dalle mura di metallo in cui sono chiusi. Il castello fortezza e prigione: quando il suo muro si alza per rinserrarsi tosto sul re, è la morte di Duncan, quando resta aperto nel finale di fronte alla foresta, è la morte di Macbeth. In queste sale deserte e fosche anche i cortigiani, i soldati, stanno come paralizzati, immoti spettatori della tragedia; e i due vi si aggirano serrati nei mantelli dalle lunghissime code (draghi la cui traccia sanguigna continua oltre la loro presenza), uscendone solo per inoltrarsi sul mondo delle streghe avvolto in una metallica coltre”.

Il cielo di Damiani, scrive Ettore Mo, è “una nuvola vermiglia gonfia di vento: un polmone ansimante; una enorme, fluttuante placenta pronta a squarciarsi”.

“Dramma del succubo, anche sessuale? Dramma politico storico alla conquista di un regno da parte dello straniero? Con Macbeth potremmo continuare all'infinito. Verdi se ne è reso conto. Bisognava fare sentire che se ne era reso conto”.

Spettacolo impressionante, con la diabolica direzione di Abbado.

“Per i contemporanei, la tragedia di un delitto per ottenere il trono da parte di una ‘donna ambiziosa con marito debole e esecutore

con dubbi’, diventa in Verdi il dramma di due solitudini che non si incontrano mai, che affondano nel vuoto della follia per l’una, una follia ‘infantile’, una regressione all’infanzia per Lady Macbeth, nell’autodistruzione per l’altro. C’è anche la ‘parte politica’, e il grande tema della libertà degli ‘oppressi’ ”.

Racconta Riccardo Chailly, presente anche alle prove di regia: “Nella scena del sonnambulismo, da ogni attimo emergeva la sua istintiva e spontanea creatività. Proprio durante il lavoro con la protagonista, anche tenendo conto della partecipazione emotiva di Shirley Verrett (che lui si studiava durante le prove), modificava l’idea registica di partenza, aggiungendo particolari ai quali all’inizio non aveva pensato. Sugeriva continui nuovi colori nella recitazione di quella scena straordinaria e vocalmente particolare, per come l’ha concepita Verdi. La forza espressiva della parola doveva essere ricca di strazio, follia e turbamento”.

Stanza 6

L’assoluto musicale

FALSTAFF

Nel ‘79 Strehler diviene esponente del partito socialista Italiano, il partito di tutta la sua vita. Nel 1980 andò bene lo spettacolo con Lorin Maazel, direttore di un *Falstaff* ambientato fra cascine padane: quegli stessi orizzonti, spiega Strehler, che l’anziano Verdi aveva sotto i suoi occhi a Sant’Agata, mentre lo scriveva.

“È un tragico eroe, oppure un solenne buffone?”.

Il seduttore gabbato, più magro del solito – non come gli omini della Michelin, – scherzava il regista alla conferenza stampa si aggirava tra contadini vestiti a festa.

Le sue regie erano ormai senza compromessi. Voleva:

“cantanti-attori disposti al sacrificio più totale”.

E, come obiettivo finale, una poesia malinconica e disincantata:

“Su questo versante, al tempo stesso tragico e comico - come la vita – cercando di individuare il sorriso senza dimenticare l’alta ombra della tristezza per tutto ciò che di noi passa (...) abbiamo cercato di proporre il Falstaff di Verdi non come ‘nuovo’, ma come un qualcosa che avesse un certo carattere di perennità e di universalità, come un’opera d’arte estrema di una parabola verdiana che, nel momento stesso in cui si conclude, apre un discorso sconvolgente sul domani, sul destino dell’ “opera in musica”. Soprattutto sull’eterno problema della musica strumentale e della parola che sta alle radici di quella folle e straordinaria invenzione umana che l’opera lirica”.

LOHENGRIN

Si consolida ancora il sodalizio con Claudio Abbado. Nel 1980 recita nell’*Edipo Re* di Stravinskij da lui diretto, ma con la regia

di Giorgio De Lullo e le scene di Pier Luigi Pizzi. E già nel 1981, con Abbado inaugurano insieme la stagione della Scala con *Lohengrin* di Wagner. I giornali parlano dell'elmo che il tenore René Kollo non vuole indossare, perché lo vede come un santo e non un guerriero, come lo interpreta Strehler. "Meno male che non gli ha chiesto l'aureola" commentò ironico Massimo Mila, dando ragione a Strehler. La scenografia monumentale, considerata troppo ricca, comprendeva dodici colonne alte dodici metri che scorrevano sulla scena, tra fasci di luce.

"Abbado ed io tesi nei nostri mondi, che devono compenetrarsi in uno spettacolo unitario, solo alla fine".

Un lavoro...

"distruggente"

un'opera...

"estremamente misteriosa".

"Capolavoro troppo conosciuto e forse, per questo, troppo sconosciuto".

Niente romanticismo fiabesco, niente ingenuità preraffaellita, ma la mostruosità della guerra:

"Il disegno dello spettacolo di Lohengrin resta quello di una grande parabola-favola-musicale sontuosa e luttuosa, sincera e manieristica, piena di speranza ma fondamentalmente pessimistica,

a cui non è estraneo il brivido della psicologia del profondo"

Qualcuno ha criticato l'eccessivo sventolare di bandiere nel terzo atto.

"In fondo Lohengrin è l'opera di Wagner in cui i contrasti si manifestano con maggior forza. C'è una forma di godimento e di disagio insieme. Estasi e odio, insomma: nel libretto e nella partitura".

"Lohengrin è il più solitario in assoluto degli eroi wagneriani. Un eroe miracoloso ma remoto. (...) umano e magico insieme".

Dell'amore del regista per la musica, si è detto. La mamma di Strehler era violinista, in origine concertista. Suonò anche sotto la direzione di Furtwaengler. Giorgio la ricorda mentre suonava il concerto di Mendelssohn.

"Sono nato in una famiglia di musicisti. In casa mia c'era sempre musica; a cinque anni mi addormentavo di notte senza paura perché facevano musica di là; la musica è il tessuto della mia infanzia, della mia vita, e anche del mio amore, della mia conoscenza teatrale. Credo di essere uno dei pochi, se non l'unico regista, che è potenzialmente un direttore d'orchestra, cosa che rompe le scatole moltissimo ai miei amici direttori d'orchestra, perché vado a disturbarli, talvolta dirigo alle loro spalle e loro diventano pazzi e hanno anche ragione. Ma non è demiurgia, è che proprio questa cosa mi è dentro nelle vene".

“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”.

“Sono sempre stato un direttore d’orchestra mancato”.

Stanza 7

L’utopia registica

UN UOMO SOFFERENTE

La tirannia verbalmente violenta con cui Strehler si imponeva era solo una parte del suo potere carismatico. Milva diceva che con lui bisogna avere pazienza, ma anche tenergli testa.

Il carattere dominante gli costava fatica emotiva perché la sensibilità artistica comprendeva anche molta fragilità. Da anni era la principale vittima della sua ricerca spasmodica della perfezione. Era anche un uomo sofferente.

“Ciò che conta è non essere mai soddisfatti, non fermarsi mai”.

”Intanto mi tengo su con l’agopuntura, due volte al giorno viene un genio che mi fa tirare avanti”.

DON GIOVANNI

Quando nel 1987 deve tornare a rappresentare Mozart con Riccardo Muti, chiede di poter condividere il cast. Parla chiaro una lunga lettera a Cesare Mazzonis, direttore artistico della Scala:

“Se devo fare il Don Giovanni, comunque io devo conoscere i cantanti (...) Non pensare che il tempo e il silenzio mi incastrino. Io non faccio il Don Giovanni se non sono sicuro della distribuzione”.

Ma non ce la fa a rinunciare...

“... hanno vinto la fedeltà e gli affetti. La fedeltà verso l’istituzione scaligera, cioè verso una città, Milano, a cui ho dedicato il 90% delle mie energie teatrali sprigionatesi tra via Rovello e piazza Scala”.

Ed è un ennesimo spettacolo sontuoso e ben ponderato:

“Mozart ha voluto il suo Don Giovanni così, al lume di candele notturne, ed adesso non può, secondo me, essere altro, se non per qualche breve momento. Mi fa meraviglia sentire chi lo vede “solare”, tutto luce e sole! Ma se l’azione si svolge quasi sempre di notte, di notte pranzi funebri, cimiteri, di notte violenze e assassinii”.

“...ci sarà in palcoscenico un tocco di commedia dell’arte. Ci sarà l’ala della tragedia greca. Ci sarà l’età di Mozart, bella e difficile. Tutto apparterrà al buio di Mozart, quella tenebra luminosissima, dalla quale autore e opera emergono specchiate, seducenti, eterne”.

LA TRILOGIA INCOMPIUTA

E, dopo *Lohengrin* e *Don Giovanni*, riprende



Lohengrin (René Kollo)
Elsa di Brabante (Anna Tomowa Sintow)
Lohengrin di Richard Wagner, 1981

nel 1990 un altro titolo del repertorio austro-tedesco il Fidelio di Beethoven:

“... abbiamo cercato di non essere travolgenti, nemmeno dei retorici adoratori della convenzione operistica in quanto tale”.

“Nell’opera, del resto, per noi, l’unica verità fondamentale è quella della trasfigurazione musicale, della ragione della musica al di qua, al di là della parola o dell’azione, ma non è avulsa, ovviamente da questa...”

L’ultima e conclusiva opera della trilogia Mozart-Da Ponte – *Così fan tutte* – capolavoro nato nel segno della commedia dell’arte, si è portata via Giorgio Strehler, morto mentre ne stava curando la regia.

Doveva essere l’inaugurazione nel 1997 del nuovo Piccolo Teatro di Milano, che oggi porta il suo nome, ma, perseguitato da un destino cinico e baro, non la poté portare a termine. Era la concretizzazione dell’ideale di un “teatro lirico d’arte”, con un ensemble di giovani cantanti-attori, lunghe prove e innumerevoli repliche, per permettere a moltissimi spettatori di assistere ai capolavori di Mozart a un prezzo contenuto, come aveva sempre desiderato.

L’ultimo giorno disse agli interpreti:

“Avete lavorato bene. Sono contento di voi. Allora questo vecchio ‘mostro’ vi fa un regalo. Vi do un giorno di vacanza di più (applausi). Il 27 non ci sarò. Ci rivediamo il 28”.

Invece il giorno di Natale, 25 dicembre 1997, Strehler si spense per un attacco cardiaco nella sua casa di Lugano. Al funerale, c’era in prima fila Ferruccio Soleri, per mezzo secolo quell’Arlecchino emblema del teatro italiano nel mondo, la maschera che tanto aveva insegnato anche al mondo dell’opera.

“In me teatrante, l’opera lirica ha sempre lasciato una sua particolare insoddisfazione, un’infelicità, una sua impossibilità di essere risolta tutta completamente in musica e spettacolo, in musica e teatro”.

Strehler ha lasciato una documentazione ricchissima del suo lavoro. Ma, nel regno della rappresentazione, pur nella moltitudine degli appunti e delle tormentate meditazioni, le regole dell’arte restano un mistero. E il soffio che gonfia le vele alla scena e fa volare la fantasia del pubblico, nessuno sa da dove provenga... Lo ha detto una volta “il Giorgio”, nella sua parlata milanese:

“Domandare a un poeta: che cosa è la poesia, come la fa, cosa vuole dire con questo e con quello, obbligarlo a spiegare perché ha fatto questa poesia e non un’altra e via dicendo?”

È possibile la risposta? Nessun artista mai è riuscito a parlare di ciò. Perché l’uomo d’arte fa, e non spiega. Non sa, non può, non vuole spiegare”.

La mostra virtuale: una esperienza contemporanea

Marco Barberis

Che sfida poter avvicinare il pubblico di tutto il mondo permettendo di entrare in universi creativi appositamente realizzati, offrendo contenuti visivi e sonori composti e organizzati affinché ciascuno possa goderne liberamente!

Che emozione entrare nel mondo di Strehler, imbattersi in opere, scenografie, costumi, personaggi, voci, musiche, ricordi, e ricomporre tutti questi elementi in un racconto e in spazi virtuali accessibili a tutti!

Questa è l'esperienza che noi, il gruppo di lavoro di Punto Rec Studios, abbiamo vissuto, grazie al Museo e al Teatro alla Scala, a cui abbiamo proposto nuove modalità di fruizione culturale utilizzando le potenzialità del digitale, coniugato con il rigore della cultura umanistica e uno studiato linguaggio divulgativo.

Quanto abbiamo realizzato per "Giorgio Strehler alla Scala" è una mostra virtuale che tutti possono visitare, senza limiti di spazio e di tempo.

Proviamo a raccontarla.

"Il soffio del vero poetico" ha inizio in un ambiente reale, il Foyer del Teatro alla Scala, che

accoglie i visitatori digitali come accoglie normalmente il pubblico. È un luogo iconico, come tutti gli spazi del grande Teatro lirico.

Da qui parte il percorso di visita, introdotto da Franco Pulcini, che ci conduce nel mondo di Strehler alla Scala: il visitatore approda sul palcoscenico.

Qui c'è un ribaltamento, il punto di vista non è più quello del pubblico, lo sguardo diventa quello del cantante.

Il percorso procede e dietro le quinte si entra in un mondo completamente virtuale, un back e un front stage che propongono la regia di Strehler nelle varie fasi dell'allestimento di un'opera, la sua direzione dei cantanti e la prova finale sulla scena.

Ci accompagnano in questa visita Andrea Jonasson nel ruolo di Giorgio Strehler e Luca Micheletti, la voce narrante, in un dialogo teatrale scritto da Franco Pulcini.

Il visitatore entra nelle sette stanze virtuali e le percorre; può visitarle tutte trovandosi tra le scene e accanto agli attori dell'*Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, del *Macbeth*, della *Traviata*, di

Arlecchino servitore di due padroni, del Ratto dal Serraglio, del Simon Boccanegra e di tante altre opere; può ascoltare e vedere Andrea Jonasson e Luca Micheletti mentre danno voce a Strehler e al racconto della sua attività artistica; può approfondire tutti i temi; ascoltare le testimonianze di esperti e amici; vedere e sentire gli estratti delle opere; sfogliare rare fotografie. Il visitatore ha la possibilità di accedere ai molti contenuti di approfondimento toccando gli hot spot che trova sullo schermo.

Ma il visitatore è libero, può scegliere; può immergersi totalmente in questa esperienza seguendo il percorso della mostra oppure selezionare i contenuti e gli argomenti preferiti, dilazionare nel tempo la sua visita e gustarla un po' alla volta, interromperla, per poi riprenderla alla scoperta di nuovi documenti e immagini.

Questo è quanto offre la mostra virtuale "Il soffio del vero poetico": una nuova proposta di approfondimento culturale, utilizzando un linguaggio comunicativo e gli strumenti della tecnologia contemporanea.

Il soffio del vero poetico



1 1921-1950
La nascita della moderna regia
operistica

*Il mestiere del teatro
Il teatro musicale*



Introduzione



1921-1950
Il mestiere del teatro

5 1973-1979
Un teatro umano

MACBETH





1973-1979
Ille tre melarance



1979-1987
Falstaff

Strehler, *lo spazio*

Biografia e schede a cura di Vittoria Crespi Morbio

Giorgio Strehler, Kathleen Kuhlmann (Mrs. Meg Page)
Falstaff di Giuseppe Verdi, 1980



Samuel Ramey (Figaro)
Roland Bracht (Bartolo), Giorgio Strehler
Le nozze di Figaro di Wolfgang A. Mozart, 1981



Lo spazio interiore di Strehler

Vittoria Crespi Morbio

Il rapporto tra Giorgio Strehler e lo spazio scenico può essere indagato a partire dal metodo di lavoro del regista, che è rimasto lo stesso dagli esordi al termine della sua attività. In esso la visualizzazione “interiore” della scena non è che uno degli elementi di una costruzione complessa e stratificata, nella quale si riversa una cura maniacale. Il testo, drammatico o musicale, è la scaturigine di una ricerca che ingloba ogni dimensione culturale, storica, sociale: è la finestra aperta su un mondo, su una particolare morfologia della civiltà in una data epoca. E in questa indagine Strehler coinvolge i suoi collaboratori, gli interpreti e gli artefici della scena.

Tutto ciò non deriva da puntiglio di erudizione, né ricava la propria individualità dal confronto con le realizzazioni degli altri o dalla necessità del nuovo a tutti i costi. È invece un processo che quanto più accumula elementi “esterni” (cultura, storia, società), tanto più coinvolge l’interiorità del regista in

interrogazioni profonde, entusiasmi e smarrimenti: le domande, per definizione, sono sempre più numerose delle risposte. È questa la ragione per cui Strehler ha bisogno di uno spazio protetto, di una “casa” dove raccogliersi. Saranno due le sue “case” milanesi, il Piccolo Teatro, e la Scala; ma sarà anche il cerchio della scena, affidata ai propri alter ego, Luciano Damiani e Ezio Frigerio. Non a caso nel 1957 Strehler rifiutò l’allettante proposta di Rudolf Bing, l’onnipotente manager del Metropolitan Opera di New York, che lo chiamava in America per allestire un *Don Giovanni* con le scene di Eugène Berman. Il suo bisogno di tempo, di raccoglimento, di confronto con collaboratori fidati, fu ciò che fece saltare l’intesa: «Mi occorre oltretutto tempo per la mia personale preparazione che è piuttosto scrupolosa»¹.

Anche la necessità di tornare più e più volte sugli stessi autori, Goldoni, Čechov, Shakespeare, Brecht, Mozart, Verdi, e persino

sugli stessi testi e partiture a distanza di anni, testimonia un bisogno di incamerare le suggestioni poetiche e di fonderle con un immaginario fatto di sensazioni, memorie, vibrazioni emotive. Il passaggio da questa interiorizzazione al momento concreto e visibile dello spazio scenico è dunque qualcosa di delicatissimo, che richiede una profonda osmosi con gli scenografi. Damiani e Frigerio saranno proprio questo, per Strehler: due modi di essere se stesso, due opposte facce della stessa icona.

Il magma informe di sensazioni diventa con loro uno sfaccettato universo visivo, che alterna la luminosità quasi astratta di Damiani alla drammaticità a volte cupa di Frigerio.

I due sono la natura ancipite dello stesso regista, che oscilla tra la leggerezza opalescente del *Ratto dal serraglio* e il pessimismo cosmico di *Don Giovanni*. La contraddizione non è limite, ma risorsa e vitalità del teatro. E vi gioca una parte consistente l'intesa umana come pure il litigio. Con Damiani e Frigerio il rapporto è felice e

sofferto a un tempo, fatto di slancio e di scontro, di gesti generosi e di repentini abbandoni, di tradimenti e riconquistate fedeltà.

Nulla è dato per scontato, il percorso è in salita. Lo dimostrano le infinite rielaborazioni dello scalone per la casa di Flora, nella *Traviata* del primo grande scenografo di Strehler, Gianni Ratto; o i disegni per il *Simon Boccanegra* di Frigerio.

È tutto difficile e periglioso perché si tratta di maieutica: di tirar fuori e portare a visibilità qualcosa che giace nel profondo dell'intuizione registica.

«Schietto e fedele è solo quel che abita l'abisso», come cantano le figlie del Reno alla conclusione del *Rheingold* wagneriano.

¹ Lettera di Giorgio Strehler a Rudolf Bing, Milano, 25 gennaio 1957. Trieste, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Fondo Giorgio Strehler.

Giorgio Strehler

1921-1997

1921-1928

Giorgio Strehler nasce a Barcola (Trieste) il 14 agosto 1921. «Discendo da una famiglia di musicisti. Mia madre (Alberta Lovrič) è stata una celebre violinista ed era conosciuta con il nome d'arte di Albertina Ferrari. Mio nonno è stato un celebre suonatore di corno e più tardi impresario operistico. Per anni ha determinato le sorti del Teatro Verdi di Trieste»¹. Il padre Bruno, di origini viennesi, muore prematuramente di tifo nel 1924.

Nel 1928 Strehler si trasferisce con la madre a Milano, dove studia prima al Convitto Nazionale "Pietro Longone", poi al Liceo Parini.

1938-1941

S'iscrive ai corsi di recitazione e dizione dell'Accademia dei Filodrammatici, dove si diploma nel 1940. «Volevo diventare attore. Mi diplomai con un 'molto buono'»². Lavora in diverse compagnie e nel 1941 entra a far parte di "Palcoscenico", il primo gruppo sperimentale diretto da Paolo Grassi: «In circa tre anni di lavoro continuo [...] diventai un buon attore. Ma l'insoddisfazione interiore cresceva di giorno in giorno»³.



Giorgio Strehler nei primi anni di vita a Trieste



La madre Alberta Lovrič nel 1916

1943-1944

Nel gennaio 1943 debutta alla regia con tre atti unici di Luigi Pirandello (Novara, Teatro di Casa Littoria): «Nelle interruzioni di questa guerra grazie ai permessi di malattia - provai a mettere in scena pezzi diversi. Erano piccoli pezzi, nei quali recitavo anch'io, con mezzi piuttosto poveri»⁴.

In ottobre sposa la danzatrice Rosita Lupi, nome d'arte di Rosa Lupo Stanghellini.

Dopo l'Armistizio, il sottotenente di fanteria Strehler, ostile al regime fascista, non aderisce alla Repubblica di Salò e si unisce alla Resistenza. È condannato a morte in contumacia in quanto militante socialista e attivo antifascista. Ripara in Svizzera, nel campo di internamento per militari a Mürren.

1945

Si trasferisce a Ginevra, dove fonda la "Compagnie des Masques". Firma gli spettacoli con lo pseudonimo di Georges Firmy (cognome della nonna materna): «Raccolsi attorno a me un gruppo di giovani emigrati, soprattutto francesi, e misi in scena la mia prima rappresentazione: *Assassinio nella cattedrale* di Eliot»⁵, al Théâtre de la Comédie in aprile. Quello stesso anno torna a Milano, trova «una città distrutta, ma una città, anche, che voleva risollevarsi»⁶. Diventa critico teatrale per «Milano Sera» (1945-1946); in dicembre mette in scena al Teatro Odeon *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill. Frequenta le riunioni del circolo teatrale "Il Diogene", che vede tra i suoi animatori Paolo Grassi. Incontra Tino Carraro e Nina Vinchi, che contribuiranno a fare la storia del Piccolo Teatro.



Durante le prove per *La traviata*, con Tito Gobbi (sostituito da Ugo Savarese) e Margherita Carosio, 1947

1947

Il 6 marzo mette in scena al Teatro alla Scala *La traviata* di Giuseppe Verdi (direttore Tullio Serafin).

Il 14 maggio inaugura il Piccolo Teatro con l'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij. In luglio, il primo allestimento del *Servitore di due padroni* di Carlo Goldoni.

Paolo Grassi lo affianca nella gestione del teatro: «Eravamo in due, un triestino e un pugliese»⁷.

D'ora in poi, la vita di Strehler si svolgerà in gran parte sul palcoscenico del Piccolo Teatro oppure su quello della Scala.

1951

Fonda la Scuola d'arte drammatica del Piccolo Teatro (l'attuale Civica Scuola di Teatro "Paolo Grassi"), dove per alcuni anni insegna recitazione.

1955

Il 25 ottobre fa visita a Bertolt Brecht nella sua casa di Berlino Est, per discutere la messa in scena dell'*Opera da tre soldi*, che il drammaturgo tedesco vedrà al Piccolo Teatro il 10 febbraio 1956: «È tra il pubblico, con la sua sahariana da operaio; vediamo che si diverte, ride, applaude [...]. È pallido»⁸. Morirà pochi mesi dopo, il 14 agosto.

Il 26 dicembre inaugura la Piccola Scala con la regia del *Matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa (direttore Nino Sanzogno).



Con Paolo Grassi e Bertolt Brecht, 1956



Giorgio Strehler e Paolo Grassi, 1964

1964

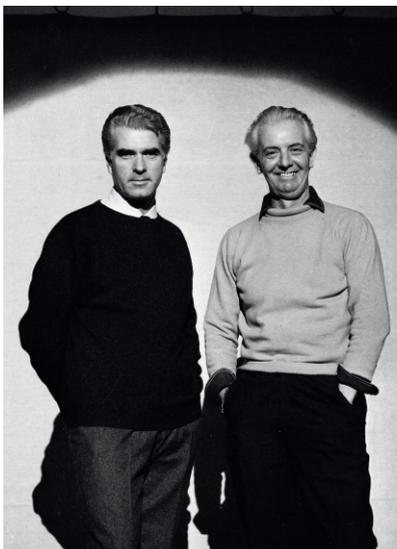
Alla sede del Piccolo Teatro in via Rovello si affianca il palcoscenico del Teatro Lirico, dove cura la regia di opere di Carlo Goldoni (*Le baruffe chiozzotte*, 1964), William Shakespeare (*Il gioco dei potenti*, da *Enrico IV*, 1965), Luigi Pirandello (*I giganti della montagna*, 1966).

1965

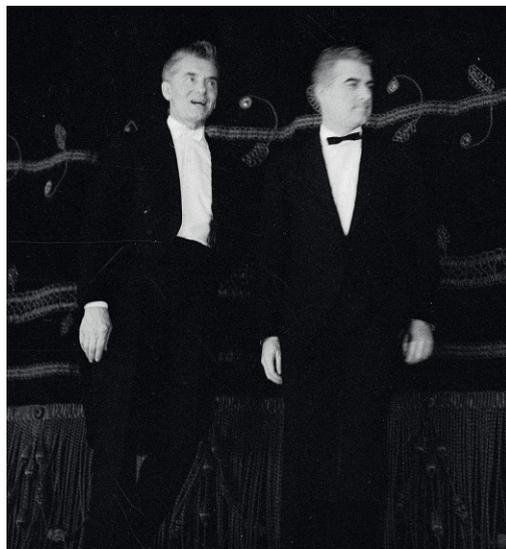
A Salisburgo allestisce la memorabile edizione del *Ratto dal serraglio* di Mozart, dove si rivela un giovane direttore d'orchestra, Zubin Mehta.

1968-1971

Nell'anno della contestazione studentesca dà le dimissioni dal Piccolo Teatro e si trasferisce a Roma. Fonda il Gruppo Teatro e Azione, con cui realizza *Cantata di un mostro lusitano* di Peter Weiss (Teatro Quirino, marzo 1969). Per il Maggio Musicale Fiorentino mette in scena al Teatro della Pergola *Fidelio* di Beethoven (giugno 1969), che riprenderà vent'anni più tardi al Théâtre du Châtelet e alla Scala, e *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht (luglio 1970). Nel dicembre del 1971 inaugura la nuova stagione scaligera con *Simon Boccanegra* di Verdi (direttore Claudio Abbado).



Con Nino Sanzognò
Ascesa e rovina della città di Mahagonny
di Kurt Weill, 1964



Con Herbert von Karajan
Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, 1966

1972-1973

Nel febbraio del 1972 Paolo Grassi è nominato sovrintendente del Teatro alla Scala. Strehler torna al Piccolo Teatro in qualità di direttore unico.

Nel marzo del 1973 mette in scena all'Opéra royal de Versailles *Le nozze di Figaro* (direttore Georg Solti).

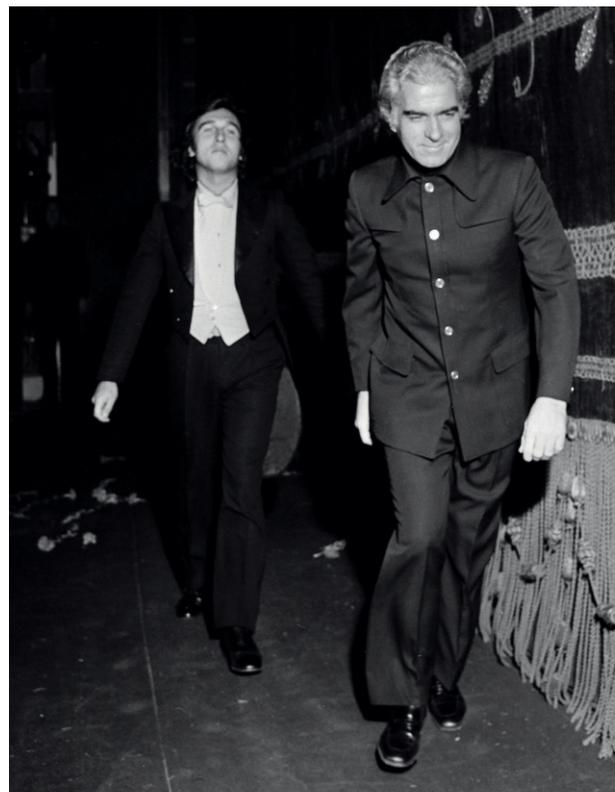
Nel medesimo anno a Salisburgo, in occasione di *Das Spiel der Mächtigen*, versione tedesca del *Gioco dei potenti*, conosce l'attrice Andrea Jonasson che sposerà a Milano nel 1981.

1982-1984

Nel 1982 riceve dal presidente François Mitterrand la Légion d'honneur.

Nel 1983 viene nominato direttore del Théâtre de l'Europe, con sede al Théâtre national de l'Odéon a Parigi.

In settembre subentra in un seggio vacante al Parlamento Europeo nelle file del Partito socialista, con cui si era candidato alle elezioni del 1979. Il suo impegno si concluderà nel giugno dell'anno seguente.



Con Claudio Abbado
Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi, 1971

1986-1987

Nel 1986, dopo quattro anni di lavori, l'ottocentesco Teatro Fossati restaurato si trasforma nel più moderno Piccolo Teatro Studio.

Nel 1987 il regista, lasciato il Partito socialista, è eletto al Senato della Repubblica come indipendente nelle liste del Partito comunista. Con l'apporto del deputato Willer Bordon presenta il Disegno di legge *Nuove norme in materia di teatro di prosa* che però non supererà il voto parlamentare. Quello stesso anno viene aperta una scuola teatrale all'interno del Piccolo Teatro. Il 7 dicembre mette in scena il *Don Giovanni* di Mozart (direttore Riccardo Muti) che inaugura la nuova stagione scaligera.

1997

In occasione del cinquantenario del Piccolo presenta una nuova edizione dell'*Arlecchino* goldoniano e inizia le prove di *Così fan tutte* di Mozart, che verrà rappresentata postuma nel gennaio del 1998 al Piccolo Teatro.

La notte del 25 dicembre muore per un attacco cardiaco nella sua casa di Lugano. È sepolto a Trieste.

¹ Giorgio Strehler, in *Giorgio Strehler racconta*, dattiloscritto con pagine non numerate, conservato nel Fondo Giorgio Strehler (Dossier 63) al Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

⁶ Id., in *Io, Strehler. Una vita per il teatro*. Conversazioni con Ugo Ronfani, Rusconi, Milano 1986, p. 86.

⁷ Id., in *Non chiamatemi maestro. Selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler*, a cura di Stella Casiraghi, Skira, Milano 2007, p. 47.

⁸ Id., in *Io, Strehler. Una vita cit.*, p. 18.



Con Andrea Jonasson e Antonio Ghiringhelli, 1974



Con Lorin Maazel
Falstaff di Giuseppe Verdi, 1980



Con Riccardo Muti
Le nozze di Figaro di Wolfgang Amadeus Mozart, 1981

Giorgio Strehler alla Scala

La traviata

Musica Giuseppe Verdi

Libretto Francesco Maria Piave

Direttore Tullio Serafin

Scene Gianni Ratto

Costumi Gianni Ratto, Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 6 marzo 1947



L'amore delle tre melarance

Musica e libretto Sergej Prokof'ev

Direttore Angelo Questa

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 30 dicembre 1947

Prima rappresentazione in Italia



Il matrimonio segreto

Musica Domenico Cimarosa

Libretto Giovanni Bertati

Direttore Mario Rossi

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 22 marzo 1949



L'allegra brigata

Musica e libretto Gian Francesco Malipiero

Direttore Nino Sanzogno

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 4 maggio 1950

Prima rappresentazione assoluta



Il cordovano

Musica Goffredo Petrassi

Libretto dall'entremés *El viejo celoso* di Miguel de Cervantes Saavedra

Direttore Nino Sanzogno

Scene e costumi Giulio Coltellacci

Milano, Teatro alla Scala, 12 maggio 1949

Prima rappresentazione assoluta



Don Pasquale

Musica Gaetano Donizetti

Libretto Michele Accursi [Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti]

Direttore Franco Capuana

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 20 maggio 1950



Arianna a Nasso

Musica Richard Strauss

Libretto Hugo von Hofmannsthal

Direttore Issay Dobrowen

Scene e costumi Ludwig Sievert

Milano, Teatro alla Scala, 27 maggio 1950



La Cecchina, ossia La buona figliola

Musica Niccolò Piccinni

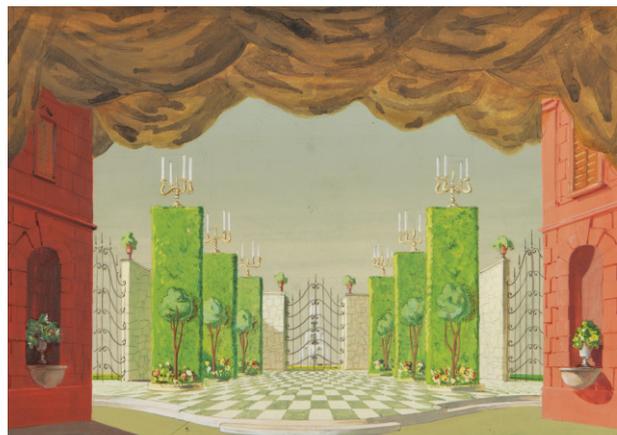
Libretto Carlo Goldoni

Direttore Franco Capuana

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 24 febbraio 1951



Il Nazzareno

Musica Lorenzo Perosi

Interpretazione scenica Teodoro Onofri

Direttore Franco Capuana

Scene e costumi Gianfilippo Usellini

Milano, Teatro alla Scala, 15 giugno 1950

Prima rappresentazione assoluta



L'elisir d'amore

Musica Gaetano Donizetti

Libretto Felice Romani

Direttore Argeo Quadri

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1951



Werther

Musica Jules Massenet

Libretto Edouard Blau, Paul Milliet, Georges Hartmann

Direttore Franco Capuana

Scene e costumi Alexandre Benois

Milano, Teatro alla Scala, 18 aprile 1951



Giuditta

Musica Arthur Honegger

Libretto René Morax

Direttore Issay Dobrowen

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 14 giugno 1951



La collina

Musica Mario Peragallo

Testo tratto dall'*Antologia di Spoon River* di E. L. Masters

Direttore Nino Sanzogno

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 12 maggio 1951



Il credulo

Musica Domenico Cimarosa

Revisione Giuseppe Piccioli

Libretto Giuseppe Maria Diodati

Direttore Nino Sanzogno

Scena e costumi Leonor Fini

Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1951



Proserpina e lo straniero

Musica Juan José Castro

Libretto Omar Del Carlo

Direttore Juan José Castro

Scene e costumi Horacio Butler

Milano, Teatro alla Scala, 17 marzo 1952

Prima rappresentazione assoluta



L'angelo di fuoco

Musica e libretto Sergej Prokof'ev

Direttore Nino Sanzogno

Scene Luciano Damiani

Costumi Ezio Frigerio

Milano, Teatro alla Scala, 22 dicembre 1956

Allestimento Teatro La Fenice, Venezia, 14 settembre 1955

XVIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea

IX Autunno Musicale Veneziano

Prima rappresentazione assoluta



Il matrimonio segreto

Musica Domenico Cimarosa

Libretto Giovanni Bertati

Direttore Nino Sanzogno

Scene Luciano Damiani

Costumi Ezio Frigerio

Milano, Piccola Scala, 26 dicembre 1955



Luisa

Musica e libretto Gustave Charpentier

Direttore André Cluytens

Scene Luciano Damiani

Costumi Ezio Frigerio

Milano, Teatro alla Scala, 16 maggio 1957



Histoire du soldat

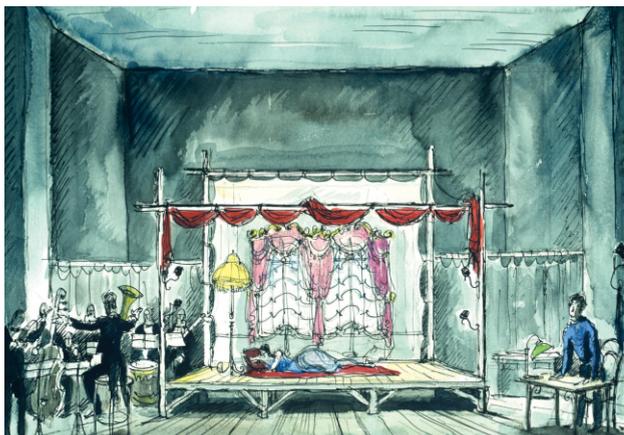
Musica Igor Stravinskij

Libretto Charles-Ferdinand Ramuz

Direttore Nino Sanzogno

Scene e costumi Nicola Benois

Milano, Piccola Scala, 22 maggio 1957



Ascesa e rovina della città di Mahagonny

Musica Kurt Weill

Libretto Bertolt Brecht

Direttore Nino Sanzogno

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Piccola Scala, 29 febbraio 1964

Prima rappresentazione in Italia



Il cappello di paglia di Firenze

Musica Nino Rota

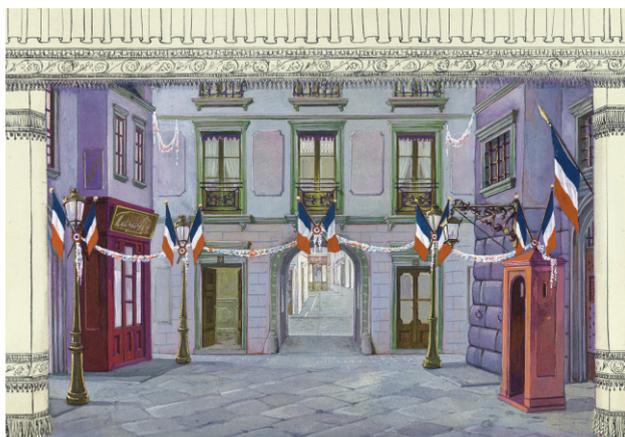
Libretto Ernesta Rinaldi, Nino Rota

Direttore Nino Sanzogno

Scene Luciano Damiani

Costumi Ezio Frigerio

Milano, Piccola Scala, 2 giugno 1958



Cavalleria rusticana

Musica Pietro Mascagni

Libretto Giovanni Targioni Tozzetti, Guido Menasci

Direttore Herbert von Karajan

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 12 maggio 1966



Simon Boccanegra

Musica Giuseppe Verdi

Libretto Francesco Maria Piave

Direttore Claudio Abbado

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1971



La condanna di Lucullo

Musica Paul Dessau

Libretto Bertolt Brecht

Direttore Bruno Bartoletti

Scene Paolo Bregni

Costumi Luisa Spinatelli

Milano, Teatro Lirico, 19 maggio 1973

Prima rappresentazione in Italia

Produzione Teatro alla Scala - Piccolo Teatro di Milano



Il ratto dal serraglio

Musica Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto Johann Gottlieb Stephanie

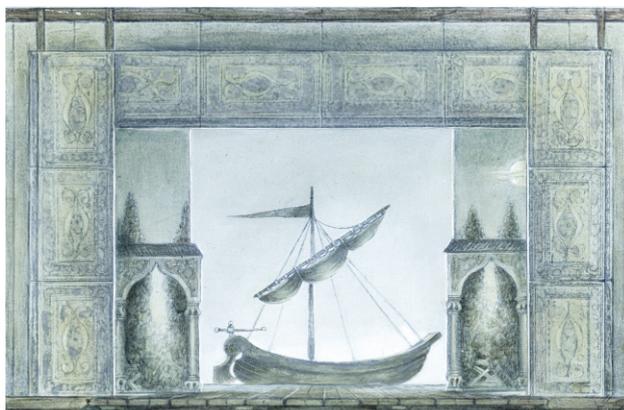
Direttore Bernhard Conz

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 15 maggio 1972

Allestimento Kleines Festspielhaus, Salzburg, 28 luglio 1965

Salzburger Festspiele



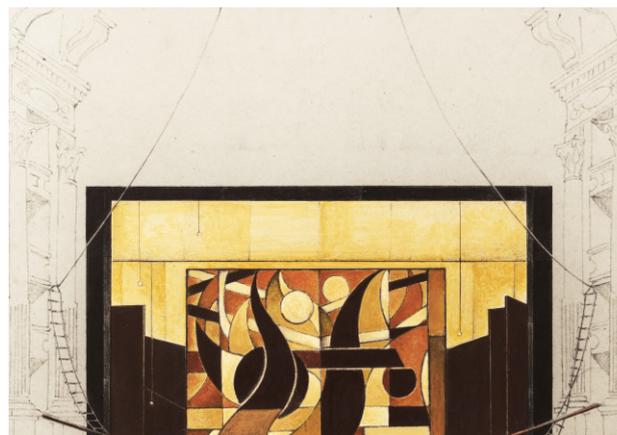
L'amore delle tre melarance

Musica e libretto Sergej Prokof'ev

Direttore Claudio Abbado

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 19 dicembre 1974



Macbeth

Musica Giuseppe Verdi

Libretto Francesco Maria Piave

Direttore Claudio Abbado

Scene e Costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1975



Falstaff

Musica Giuseppe Verdi

Libretto Arrigo Boito

Direttore Lorin Maazel

Scene e costumi Ezio Frigerio

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1980



La storia della bambola abbandonata

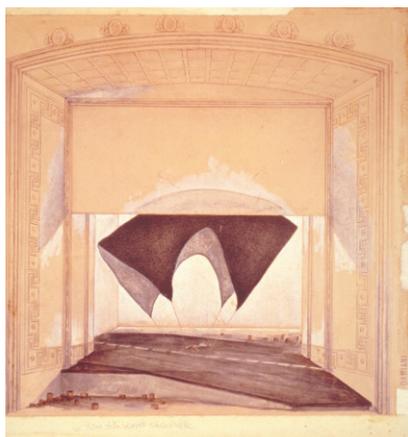
Spettacolo per bambini e grandi di Giorgio Strehler

da Bertolt Brecht e Alfonso Sastre

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Piccola Scala, 22 dicembre 1976

Prima rappresentazione assoluta



Le nozze di Figaro

Musica Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto Lorenzo Da Ponte

Direttore Riccardo Muti

Scene Ezio Frigerio

Costumi Franca Squarciapino

Milano, Teatro alla Scala, 19 maggio 1981

Allestimento Opéra royal de Versailles

Versailles, Théâtre Gabriel, 30 marzo 1973



Lohengrin

Musica e libretto Richard Wagner

Direttore Claudio Abbado

Scene Ezio Frigerio

Costumi Ezio Frigerio, Franca Squarciapino

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1981



Fidelio

Musica Ludwig van Beethoven

Libretto Josef Sonnleithner, Georg Friedrich Treitschke

Direttore Lorin Maazel

Scene Ezio Frigerio

Costumi Franca Squarciapino

Milano, Teatro alla Scala, 27 gennaio 1990

Allestimento Théâtre du Châtelet, Paris, 10 novembre 1989

Produzione Teatro alla Scala - Théâtre du Châtelet



Don Giovanni

Musica Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto Lorenzo Da Ponte

Direttore Riccardo Muti

Scene Ezio Frigerio

Costumi Franca Squarciapino

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1987



Gli scenografi di Strehler

Nella sua interpretazione dello spazio scenico, Giorgio Strehler non parte da una concezione architettonica.

Il suo metodo è raccogliere sensazioni, suggestioni, ricordi, poi elaborati, intrecciati e ramificati. Sono gli scenografi con i quali collabora a strutturare con lui e per lui lo spazio.

Nella sua prima fase creativa, Strehler collabora con i grandi pittori del Novecento: Luigi Veronesi, Renato Guttuso, Felice Casorati, Fabrizio Clerici, Leonor Fini, Alberto Savinio. Ma rimane in lui una serpeggiante insofferenza per lo spazio pittorico, che non sarà mai il suo.

Si rivolge dunque a Giulio Coltellacci, lo scenografo romano sempre più catturato dal mondo della rivista musicale con Garinei e Giovannini; quindi a Piero Zuffi, artista geniale ma con una tendenza alla megalomania; e ancora a uno degli scenografi di Luchino Visconti, Mario Chiari, ormai passato al cinema.

Sono tutti percorsi di avvicinamento a se stesso: Strehler diverrà Strehler attraverso tre grandi alter ego, Gianni Ratto, Luciano Damiani, Ezio Frigerio.

Gianni Ratto

Milano, 1916 - San Paolo del Brasile, 2005

Ratto è un pragmatico: interviene direttamente nella ristrutturazione del primo palcoscenico del Piccolo Teatro (1947) e rimane accanto a Strehler con costanza fino al 1953; l'anno successivo salpa alla volta del Brasile. Fantasiato ed eclettico, lascia il ricordo di spazi che cambiano a vista, scene verticali e materiali di scena eterogenei, colori raffinati e forme architettoniche dalla grazia snella e vivace.



Gianni Ratto, primi anni Cinquanta

Luciano Damiani

Bologna, 1923 - Roma, 2007

Con Damiani avviene la grande rivoluzione in scena. Non possiede la velocità creativa di Gianni Ratto, è un meditativo, trascorre notti a concepire nuove soluzioni sceniche sempre più essenziali per forme e colori. Il bianco dominerà la scena, che si estende oltre il palcoscenico e pervade lo spazio dello spettatore inglobandolo. Si pensi alla pedana che invade la platea nelle *Baruffe chiozzotte* di Goldoni (1964), al velo sospeso sopra *Il giardino dei ciliegi* di Čechov (1974). Il teatro di Strehler acquisisce con Damiani una nuova consapevolezza formale e una marcata identità visiva.



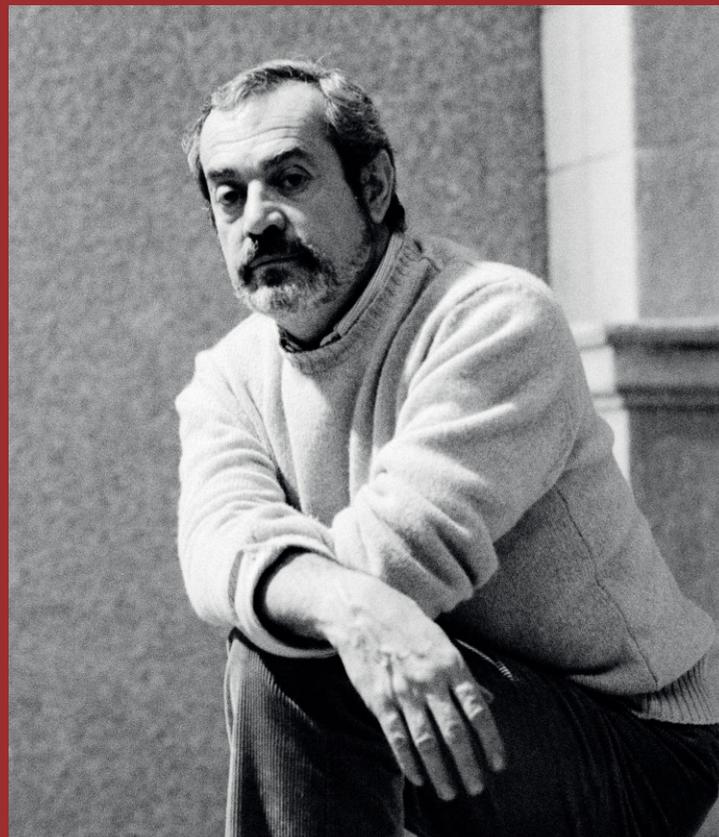
Luciano Damiani, 1966

Ezio Frigerio

Erba (Como), 1930

La spiritualità ascetica di Damiani si bilancia con la matericità di Ezio Frigerio, che impregna il teatro di quel realismo poetico che Damiani tende invece ad asciugare in elegante geometria.

Porta con sé la pietra, il mattone, il vetro, la plastica; e riprende la prospettiva della tradizione scenografica classica. Nel suo spazio scenico la realtà ritorna protagonista, non per essere descritta, ma per essere sognata dalla memoria e dalla nostalgia. In tale sublimazione c'è spesso una venatura di malinconia.



Ezio Frigerio, 1981

Verità e menzogna di un'immagine

Intervista di Mattia Palma a Ezio Frigerio

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

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

Come vi siete incontrati con Strehler?

A presentarci fu la sua prima moglie, Rosita Lupi: donna di grande intelligenza e dal carattere forte, direi troppo forte per essere moglie di Strehler. Infatti il matrimonio durò poco, ma rimasero sempre uniti. La conobbi nel 1954 per *La dodicesima notte* con regia di Renato Castellani, protagonisti Memo Benassi e Laura Adani. Lei faceva la coreografia, io ero assistente di Mario Chiari, scenografo allora molto noto, soprattutto nel cinema. Un giorno mi disse: «Perché non vai da Giorgio?». Così ci fu il nostro primo incontro, che fu piuttosto buffo.

Perché buffo?

Eravamo entrambi un po' imbarazzati. Recitavamo una parte: io quella del giovane scenografo, anche se fino a quel momento non avevo mai pensato di fare teatro, Strehler quella del grande Maestro, pur non essendo ancora il regista che sarebbe diventato. Eravamo solo due ragazzi. Mi chiese di disegnare dei costumi per uno spettacolo ipotetico: *Yerma* di García Lorca, ma in realtà puntava alla *Casa di Bernarda Alba*, che poi fu il nostro primo lavoro insieme.

Lei allora era più vicino al mondo dell'arte.

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

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



Simon Boccanegra
Giardino de' Grimaldi
fuori Genova, atto I,1

Ma ce ne sono stati molti altri: per anni ha vagato in cerca di un'immagine che nessuno riusciva a dargli. Anche se con Gianni Ratto aveva incontrato un vero scenografo, forse un po' datato, legato a un'epoca sempre incerta tra il realismo e il non realismo. Le dirò una cosa: il mito vuole che Strehler avesse sempre le idee chiare, ma non è così. Il suo mondo non era fatto di immagini, ma di emozioni visive. Poteva dire:

“Ti ricordi quel giorno che eravamo al mare, con i gabbiani che volavano basso e facevano quegli stridii... Potresti darmi un'immagine che lo ricordi?”. Poi con Damiani Strehler definì i caratteri del teatro brechtiano: un mondo estremamente stilizzato ma espressivo, da cui fu a lungo affascinato. Finirono per litigare, anche per l'invadenza di Damiani che pretendeva di essere l'autore dello spettacolo. Ma secondo me

la ragione profonda è che Strehler voleva mettere le mani su qualcosa di più solido.

Si riferisce al realismo delle sue scene?

Sì, anche se in tutta la mia carriera ho costruito immagini che avevano una oggettività solo apparente. La mia scenografia si basa su una scuola d'arte astratta: sono stato allievo di Mario Radice e tutto quello che ho fatto si è basato su sezioni auree e calcoli mascherati dal realismo. Credo di avere avuto successo perché la gente, anche se non lo riconosceva, sentiva che sotto quelle immagini c'era qualcosa di diverso.

Ad esempio nelle *Nozze di Figaro*?

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

non è mai successo, perché le mie immagini si apprezzavano davvero solo alla fine.

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

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

In che senso?

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

Invece il *Falstaff* "lombardo" del 1980?

Le dirò un segreto: l'idea non fu mia. Me la diede anni prima un signore in treno, uno che si occupava

un po' di teatro. Così, quando si cominciò a parlare di mettere in scena *Falstaff* alla Scala, mi misi a sfogliare un libro di immagini della pianura padana. A un certo punto vidi quest'uomo grosso con un cappellone di paglia. Portai l'immagine a Strehler che disse subito: «È Falstaff». Verdi aveva sfruttato per quell'opera nuove tecniche musicali, ma rimaneva sempre Verdi. E quella natura padana dello spettacolo vivificò il testo.

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

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

Parliamo di luci.

Prima di conoscere Strehler pensavo che per fare una scenografia bastasse un'immagine. È stato lui a farmi capire l'importanza dell'illuminazione, su cui aveva sempre il controllo assoluto: in quelle notti passate a fare le luci, le scene diventavano sue. Come quando si impossessava della recitazione

degli attori e dei cantanti dicendo loro quali gesti dovevano fare. Alla fine diventavamo tutti coautori, e questa compenetrazione dei ruoli era molto affascinante. Oggi invece si pensa che il regista debba essere un taumaturgo.

In effetti si dice che anche Strehler fosse così.

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

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

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

Glielo chiese esplicitamente?

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

Gli esordi

Il giovane Strehler è ancora legato all'estetica della "bella scena". I suoi primi spettacoli sono caratterizzati da bozzetti disegnati a regola d'arte, curati nel dettaglio. Agli scenografi il regista chiede idee funzionali che favoriscano la naturalezza della recitazione. Spesso gli interni si tramutano in esterni, le scene si avvicinano a scena aperta con un ritmo che scorre veloce. Lo spazio vastissimo del palcoscenico scaligero arriva a farsi intimo e raccolto.

Il cordovano

Musica Goffredo Petrassi

Libretto dall'entremés *El viejo celoso*

di Miguel de Cervantes Saavedra

Direttore Nino Sanzogno

Scene e costumi Giulio Coltellacci

Milano, Teatro alla Scala, 12 maggio 1949

Giulio Coltellacci astrae dal colore locale della Spagna in favore di una grazia affilata, tutta francese. I bozzetti e i figurini tradiscono la fragranza parigina delle sue illustrazioni per «Vogue».



La dimora di donna Lorenza, quadro I

La camera, quadro II



Don Pasquale

Musica Gaetano Donizetti

Libretto Michele Accursi

(Giovanni Ruffini, Gaetano Donizetti)

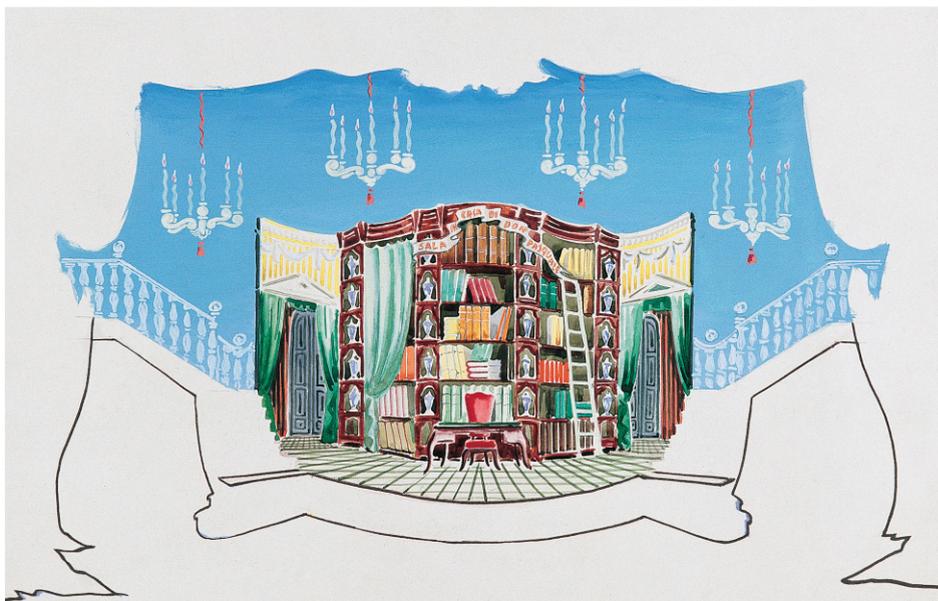
Direttore Franco Capuana

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 20 maggio 1949

Una piattaforma girevole, posta a parecchi metri dal proscenio, dona profondità e plasticità all'opera di Donizetti.



Casa di Don Pasquale, atto I,1

Esterno della casa di Don Pasquale, atto III,2



La Cecchina, ossia La buona figliola

Musica Niccolò Piccinni

Libretto Carlo Goldoni

Direttore Franco Capuana

Scene Gianni Ratto

Costumi Ebe Colciaghi

Milano, Teatro alla Scala, 24 febbraio 1951

Gianni Ratto crea un allestimento mutevole, rigenerato di continuo in rapidi cambi a sipario aperto, spostamenti di arredo da parte dei servitori di scena, simmetrici pilastri rotanti concepiti quali quinte teatrali.



Giardino attiguo al palazzo del Marchese
atto I,1

Recinto d'alberi, atto II, 3



Il credulo

Musica Domenico Cimarosa

Libretto Giuseppe Maria Diodati

Direttore Nino Sanzogno

Scena e costumi Leonor Fini

Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1951

Pittrice preziosa e musa dei surrealisti, Leonor Fini raccoglie la casa di Don Catapazio in una sorta di armadio-madre, archetipo di vanità che la fatua Norina stipa all'inverosimile di tutti i suoi frivoli tesori.



Palazzo di Don Astrolabio, scena unica

Norina

Tiburnio



Ascesa e rovina della città di Mahagonny

Musica Kurt Weill

Libretto Bertolt Brecht

Direttore Nino Sanzogno

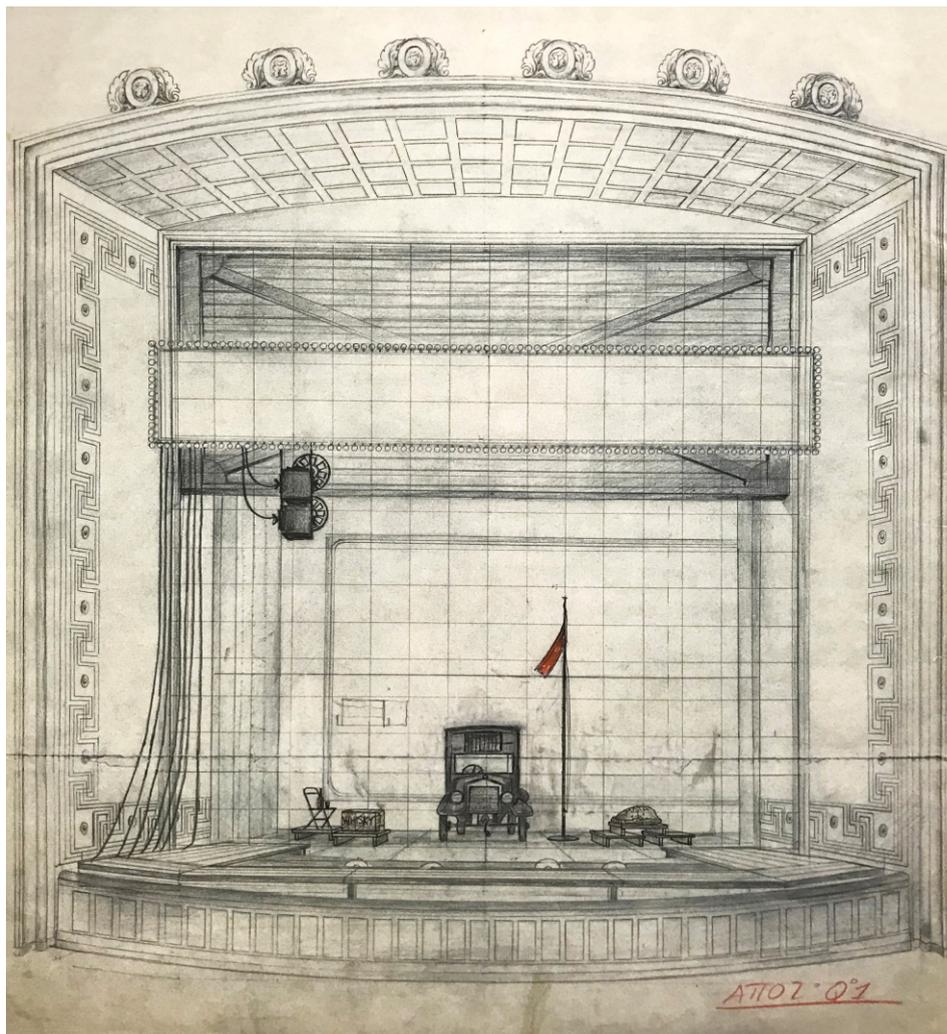
Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Piccola Scala, 29 febbraio 1964

L'innovazione di Brecht approda alla Piccola Scala: i colori e i dettagli vengono prosciugati, le proporzioni spaziali ridefinite, la testimonianza naturalistica è stravolta brechtianamente quale indice di straniamento.

Agli attori è richiesto un distacco emotivo che allontani apparentemente il pubblico e ne stimoli il giudizio critico.

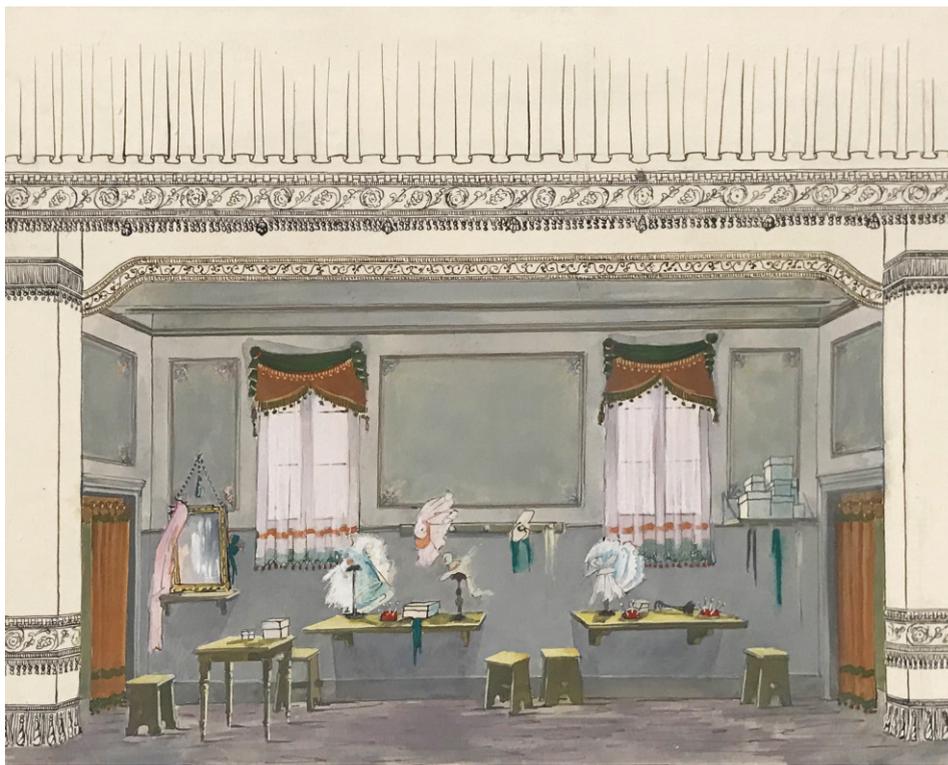
La città di Mahagonny, atto II,1



Il cappello di paglia di Firenze

Musica Nino Rota
Libretto Ernesta Rinaldi, Nino Rota
Direttore Nino Sanzognò
Scene Luciano Damiani
Costumi Ezio Frigerio
Milano, Piccola Scala, 2 giugno 1958

Ezio Frigerio, ai suoi primi impegni teatrali, è qui costumista accanto allo scenografo Luciano Damiani. Interni minuti e dettagliati per un primo Novecento tradotto con il cesello del particolare poetico: la Piccola Scala è una sede ideale.



Il negozio di una modista, atto I,2

Anaide e il tenente Emilio

La modista e le apprendiste





Anaide
Costume indossato da Silvana Zanolli

Anaide, costume e dettaglio
del bolero ricamato



Gli esordi

The Debuts

Il giovane Strehler è ancora legato all'estetica della "bella scena". I suoi primi spettacoli sono caratterizzati da bozzetti disegnati a regola d'arte, curati nel dettaglio. Agli scenografi il regista chiede idee funzionali che favoriscano la naturalezza della recitazione. Spesso gli interni si tramutano in esterni, le scene si evocano a scena aperta con un ritmo che scende veloce. Lo spazio vastissimo del palcoscenico scaligero arriva a farsi intimo e raccolto.

The young Strehler was still tied to the aesthetics of "beautiful stage". His early productions were characterized by perfect, detailed sketches. The director asked his set designers for functional ideas that would favour the naturalness of the acting. The interiors often turned into exteriors, the scenes were changed with an open curtain and at a rapid pace. The enormous space of La Scala's stage came to be intimate, cozy.

Il cappello di paglia di Firenze

Costume di Corrado Vivanti

Autore: Corrado Vivanti

Simon Boccanegra

Il cappello di paglia di Firenze

Costume di Corrado Vivanti

Autore: Corrado Vivanti





Simon Boccanegra

Musica Giuseppe Verdi

Libretto Francesco Maria Piave

Direttore Claudio Abbado

Scene e costumi Ezio Frigerio

Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1971

In *Simon Boccanegra* il mare non è rappresentato esplicitamente, ma pervade la scena per quanto ne è irradiata l'atmosfera.

Un enorme vascello, la cui tolda è intaccata da muschi e licheni, irrompe nel giardino dei Grimaldi. È una visione reale eppure remota, mitica, archetipica.



Giorgio Strehler, Mirella Freni (Amelia) e gli altri protagonisti dell'opera durante le prove



Giardino de' Grimaldi fuori Genova, atto I,1 (1981)
Amelia (Mirella Freni), Simone (Piero Cappuccilli)

Sala del Consiglio nel Palazzo
degli Abati, atto I,2
Amelia (Mirella Freni)
Simone (Piero Cappuccilli)



Amelia (Mirella Freni)
Gabriele Adorno (Veriano Luchetti)
atto II (1981)





Interno di Palazzo Ducale, atto III,2 (1981)
Simone (Piero Cappuccilli), Jacopo Fiesco (Nicolai Ghiaurov)





Simone, Amelia
Costumi indossati da Piero Cappuccilli, Mirella Freni

Il ratto dal serraglio

Musica Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto Johann Gottlieb Stephanie
Direttore Bernhard Conz
Scene e costumi Luciano Damiani
Milano, Teatro alla Scala, 15 maggio 1972
Allestimento Salzburg, Kleines Festspielhaus,
28 luglio 1965, Salzburger Festspiele

Nel *Ratto dal serraglio* Luciano Damiani crea una linea di demarcazione fatta di luce. Nel passaggio dai parlati ai pezzi chiusi i personaggi varcano quella linea, si avvicinano al proscenio, si fanno silhouette, sagome bidimensionali sullo sfondo chiaro. In quella linea luminosa lo spazio diviene quasi metafisico: si esce dalla commedia turchesca per entrare nella pura bellezza del canto.



Giorgio Strehler con Kurt Moll (Osmino), in ombra Gerhard Unger (Pedrillo)



Palazzo di Selim, atto II (1994)
Konstanze (Mariella Devia)

Osmin (Kurt Moll)
atto I (1994)



Pedrillo (Uwe Peper)
Osmin (Kurt Moll)
atto II (1994)



Silhouettes:
Pedrillo (Gerhard Unger)
Blonde (Daniela Mazzucato)
Konstanze (Lella Cuberli)
Belmonte (Luigi Alva)
atto II (1978)



Pedrillo (Uwe Peper)
Konstanze (Mariella Devia)
Belmonte (Herbert Lippert)
atto III (1994)



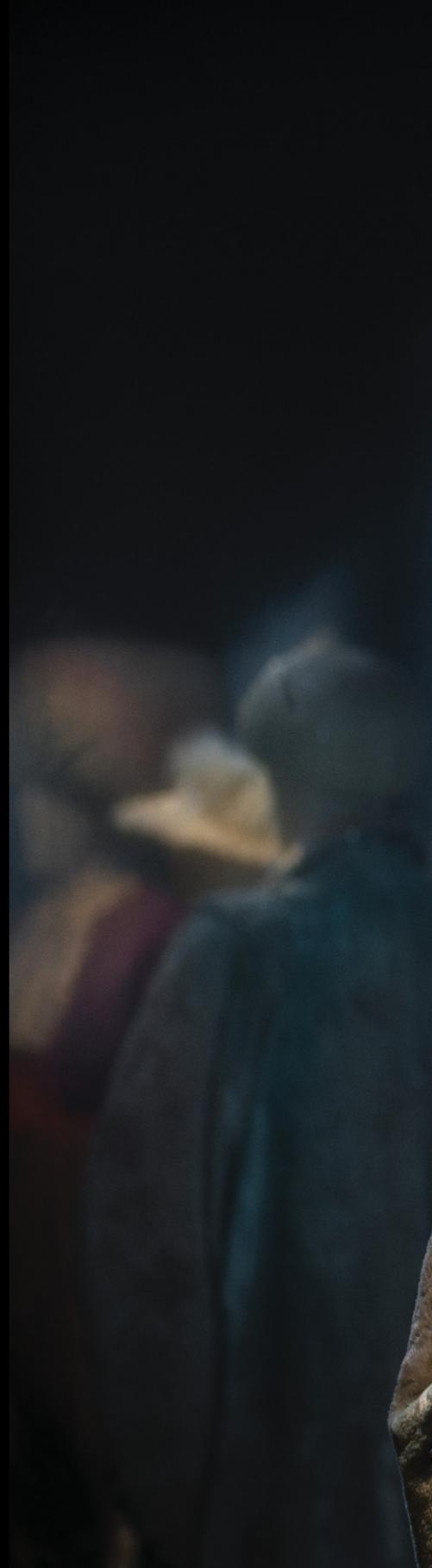


Konstanze, Osmin
Costumi indossati da Elizabeth Harwood
Kurt Moll

Particolare del costume di Konstanze



Selim, Konstanze
Costumi indossati da Michael Heltau
Elizabeth Harwood





L'amore delle tre melarance

Musica e libretto Sergej Prokof'ev

Direttore Claudio Abbado

Scene e costumi Luciano Damiani

Milano, Teatro alla Scala, 19 dicembre 1974

Uno spettacolo estroso, nel quale appaiono trasfigurate le memorie del teatro sovietico d'avanguardia degli anni Venti.

Scivoli, terrazze, scale, maschere animano il palcoscenico scaligero.



Michele Molese (Il Principe), Giorgio Strehler, Sergio Tedesco (Truffaldino)

Leandro, Primo ministro nelle vesti del Re di picche
Costume indossato da Claudio Desderi



Macbeth

Musica Giuseppe Verdi
Libretto Francesco Maria Piave
Direttore Claudio Abbado
Scene e costumi Luciano Damiani
Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1975

La Scozia shakespeariana diventa un non luogo, uno spazio di desolazione forgiato nella materia arcaica del rame e percorso da bagliori demoniaci. I sovrani vi si aggirano in lunghi manti, trascinati sul terreno come code di rettili.



Shirley Verrett (Lady Macbeth), Giorgio Strehler, Piero Cappuccilli (Macbeth)



Durante le prove



L'arrivo del Re, atto I,9
Duncan, re di Scozia, Lady Macbeth, Macbeth



Da sinistra Malcolm (Nicola Martinucci), Macduff
(Franco Tagliavini), dama di Lady Macbeth (Stefania Malagù)
Lady Macbeth (Shirley Verrett), Macbeth (Piero Cappuccilli)
Banco (Nicolai Ghiaurov), atto I,19



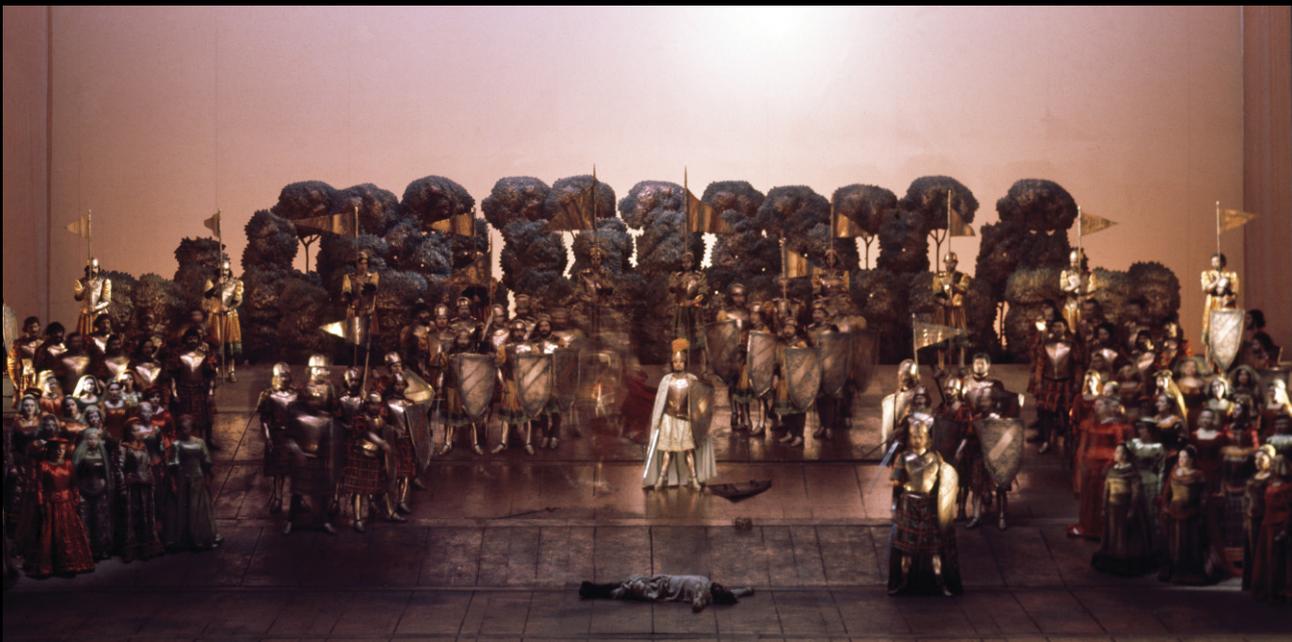
Mensa imbandita. Brindisi in onore di Macbeth e Lady Macbeth, atto II,5



Luogo deserto ai confini tra Scozia e Inghilterra. In distanza la foresta di Birnam. Profughi scozzesi, Macduff atto IV,1



Malcolm (Nicola Martinucci)
alla guida dei soldati inglesi, atto IV,2



«Scozia afflitta, ormai respira!», atto IV,7
Malcolm (Nicola Martinucci), Macduff (Franco Tagliavini)
Macbeth trucidato (Piero Cappuccilli)



Macbeth

The Scottish Play
The Scottish Play is a tragedy by William Shakespeare, set in Scotland. It is the only one of Shakespeare's plays to be banned from public performance in Scotland. The play is based on the life of King Macbeth, who was a real Scottish monarch. The play is set in the Scottish Highlands and is known for its dark and bloody themes. The play is a tragedy that tells the story of a man who becomes a tyrant. The play is a masterpiece of Shakespeare's art and is one of the most powerful and moving of his works. The play is a story of ambition, power, and the consequences of a man's actions. The play is a story of a man who is driven to madness by the pursuit of power. The play is a story of a man who is driven to commit terrible crimes in the name of power. The play is a story of a man who is driven to the edge of sanity by the pursuit of power. The play is a story of a man who is driven to the edge of sanity by the pursuit of power. The play is a story of a man who is driven to the edge of sanity by the pursuit of power.

Macduff e i soldati
Costume indossato da Franco Tagliavini

Luciano Damiani
Claudio Abbado
Costumes by Luciano Damiani

Macbeth la Scozia shakespeariana diventa un non luogo, uno spazio di desolazione forgiato
nella materia arcaica del rame e percorso da bagliori demoniaci. I sovrani vi si aggirano
in lunghi manti, trascinati sul terreno come code di rettili.

*The Shakespearian Scotland of Macbeth becomes a non-place, a desolate space wrought
in archaic copper and crossed with fiendish flashes of light. The sovereigns move in long cloaks,
which trail on the ground like reptiles' tails.*



Shirley Kwan Lady Macbeth
George MacKay King Macbeth



Lady Macbeth
Costume indossato da Shirley Verrett



Falstaff

Musica Giuseppe Verdi
Libretto Arrigo Boito
Direttore Lorin Maazel
Scene e costumi Ezio Frigerio
Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1980

La Windsor di Shakespeare è tradotta nelle atmosfere padane care al compositore: il *Falstaff* come sogno del vecchio Verdi. In primo piano le botti accatastate, sullo sfondo il muro di mattoni traforato; e poi le cascine, le aie, i fienili nel riverbero assoluto di un meriggio di campagna.



L'Osteria della Giarrettiera a Windsor, atto I,1. Sir John Falstaff (Juan Pons)

Sir John Falstaff
Costume indossato da Juan Pons



Falstaff

Il costume di Falstaff è un esempio di moda rinascimentale, caratterizzato da ricami e colori vivaci.

Questo costume è stato indossato dal attore Juan Pons durante la rappresentazione di "Le Nozze di Figaro" al Teatro di San Carlo.

Il costume è stato conservato e restaurato dal Museo di Storia della Moda di Milano.



La casa di Ford, atto II.1





Le nozze di Figaro

Musica Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto Lorenzo Da Ponte

Direttore Riccardo Muti

Scene Ezio Frigerio

Costumi Franca Squarciapino

Milano, Teatro alla Scala, 19 maggio 1981

Allestimento Opéra royal de Versailles

Versailles, Théâtre Gabriel, 30 marzo 1973

Nelle *Nozze di Figaro*, Ezio Frigerio opera con il rigore di un figlio dell'Illuminismo. La stanza di Figaro si presenta frontale, semplice, enorme, eppure le ombre che modulano gli spazi la rendono intima. La grande sala nel palazzo di Almaviva è in realtà una sala da concerto, non tanto per la presenza del fortepiano, ma per la fisionomia dello spazio esteso in profondità quale cassa di risonanza per la musica mozartiana.



Jane Berbié (Marcellina), Giorgio Strehler

Camera non ammobiliata
atto I (2012)
Susanna (Aleksandra Kurzak)
Cherubino (Katija Dragojevic)
Figaro (Nicola Ulivieri)
Sulla destra
Basilio (Carlo Bosi)
Il Conte (Fabio Capitanucci)



Camera da letto
della Contessa, atto II (1989)
Susanna (Patrizia Pace)
Cherubino (Ann Murray)
La Contessa (Cheryl Studer)





Sala preparata per la festa nuziale, atto III
La contessa Rosina (Julia Varady)



Giardino, atto IV
La contessa Rosina (Julia Varady), Figaro (Samuel Ramey)



La contessa Rosina
Costume indossato da Julia Varady



Don Giovanni

Musica Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto Lorenzo Da Ponte
Direttore Riccardo Muti
Scene Ezio Frigerio
Costumi Franca Squarciapino
Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1987

Nella visione di Ezio Frigerio, *Don Giovanni* appare quasi antimozartiano. Le architetture palladiane celate nella penombra, gli opulenti costumi di Franca Squarciapino visti in controluce, le atmosfere che si rifanno alla pennellata densa di Bellotto, suggeriscono una classicità già intaccata dai turbamenti del Romanticismo.



Durante le prove. La casa di Don Giovanni, la scena del banchetto, atto II,5

Giardino di Don Giovanni
atto I,4
Zerlina (Susanne Mentzer)
Masetto (Natale De Carolis)



La casa di Donna Elvira
atto II,1
Don Giovanni (Thomas Allen)
Leporello (Claudio Desderi,
Donna Elvira (Ann Murray)





Giorgio Strehler durante le prove di *Don Giovanni*
Con Natale De Carlos (Masetto)



Con Claudio Desderi (Leporello)



Con Thomas Allen (Don Giovanni)



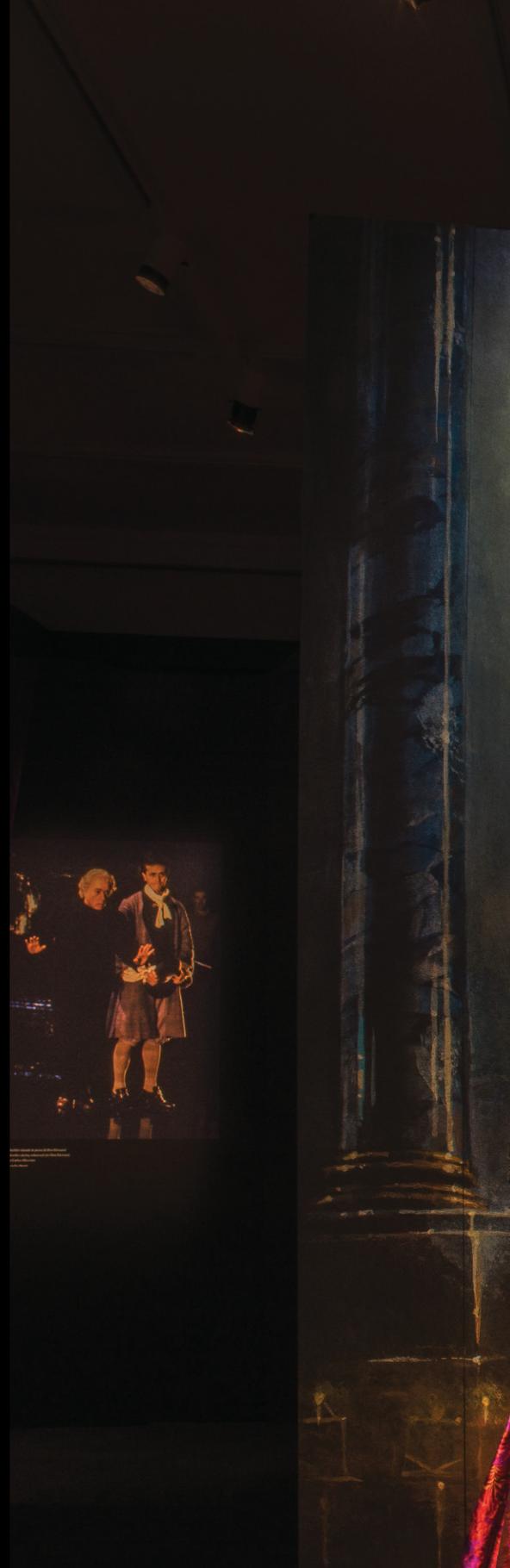
Con Thomas Allen (Don Giovanni)



Una strada, atto I,3 e atto III



Donna Elvira, Don Giovanni
Costumi indossati da Ann Murray
Thomas Allen





Strehler, *il gesto*

Scheda di Vittoria Crespi Morbio

Per Strehler non vale l'immagine del burattinaio che muove i fili dell'attore da fuori la scena.

Il regista non "guida" l'attore, ma lo investe di sé, trasponendosi completamente nel personaggio.

«Madame Bovary c'est moi»: Strehler potrebbe dirlo di Macbeth, Simon Boccanegra, Don Giovanni, ma anche di un soldato nel *Cappello di paglia di Firenze*, dello Spirito del Male nell'*Angelo di fuoco*, di una pettegola comare di Windsor nel *Falstaff*.

Il gesto nasce da un'identificazione totale, quasi violenta, tra regista e persona scenica, per il tramite dell'attore.

Se esiste un "metodo" registico con Strehler, esso coincide con quell'identificazione e quella violenza.



Macbeth, 1975

Lo Spirito del Male

L'angelo di fuoco di Sergej Prokof'ev
1956



La guardia nazionale

Il cappello di paglia di Firenze di Nino Rota
Piccola Scala, 1958



Sulla strada per Mahagonny

Ascesa e rovina della città di Mahagonny di Kurt Weill
Piccola Scala, 1964



Simon Boccanegra

Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi
1971
Con Piero Cappuccilli (Simon Boccanegra)



Simon Boccanegra

Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi

1971

Con Piero Cappuccilli (Simon Boccanegra)



Macbeth

Macbeth di Giuseppe Verdi

1975



Il brindisi
Macbeth di Giuseppe Verdi
1975



Le allegre comari di Windsor
Falstaff di Giuseppe Verdi
1980



Bardolfo

Falstaff di Giuseppe Verdi

1980

Con Sergio Tedesco (Bardolfo)



Fenton

Falstaff di Giuseppe Verdi

1980



Il conte di Almaviva

Le nozze di Figaro di Wolfgang A. Mozart

1981

Con Wolfgang Brendel (Il conte di Almaviva)



Il conte di Almaviva

Le nozze di Figaro di Wolfgang A. Mozart

1981

Con Wolfgang Brendel (Il conte di Almaviva), Sona Ghazarian (Susanna)



Figaro

Le nozze di Figaro di Wolfgang A. Mozart

1981

Con Samuel Ramey (Figaro)



Don Giovanni

Don Giovanni di Wolfgang A. Mozart

1987

Con Thomas Allen (Don Giovanni), Susanne Mentzer (Zerlina)



Don Giovanni

Don Giovanni di Wolfgang A. Mozart
1987



Don Giovanni

Don Giovanni di Wolfgang A. Mozart
1987
Con Claudio Desderi (Leporello)





In proscenio, 1975

Catalogo edito da
Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Responsabile editoriale
Franco Pulcini

Fotografie

Brescia e Amisano: p. 105

Francesco Maria Colombo: pp. 50-55, 56 (sn. e ds. in basso),
57 (sn. in basso, ds.), 58 (sn. in basso), 61 (sn.), 63, 67-75, 80,
81, 86-89, 91, 97-99, 101-103, 108, 109, 114-117

Lelli e Masotti: pp. 7, 32, 41, 42, 49 (centro, ds.),
58 (sn. e ds. in alto), 61 (ds.), 77, 78 (in basso), 79, 82-84, 85
(in basso), 100, 104, 106, 107, 110-113, 123 (ds.), 124-127

Erio Piccagliani: pp. 15, 19, 20, 27, 48, 49 (sn.), 56 (ds. in
alto), 57 (sn. in alto), 61 (sn.), 76, 78 (in alto), 85 (in alto),
90, 92-96, 119-123 (sn.), 129; foto di copertina

Milano, Archivio del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa:
pp. 47 (centro, ds.), 60

Trieste, Archivio Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl": p. 46

**Torino, Punto Rec Studios, immagini tratte dalla mostra
virtuale "Il soffio del vero poetico":** pp. 12, 36-39

Progetto grafico

Emilio Fioravanti, G&R associati

Stampa

Galli Thierry, Milano

Il Museo Teatrale alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle immagini
di cui non sia stato possibile reperire le fonti.

Finito di stampare nel mese di novembre 2021

© Copyright 2021, Teatro alla Scala

