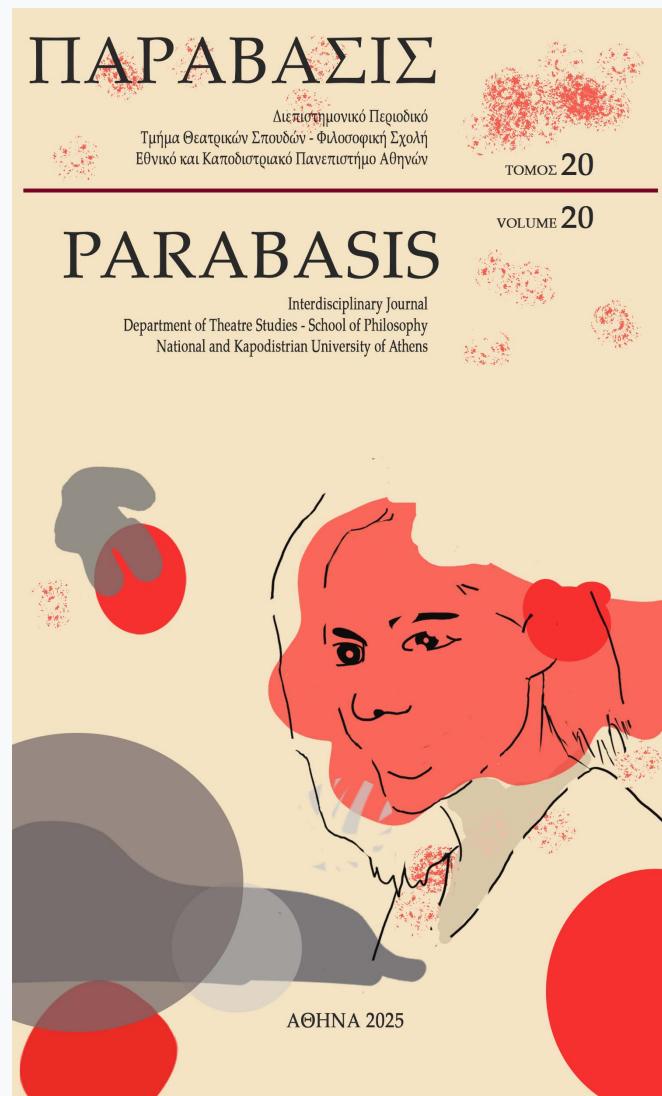


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Τόμ. 20, Αρ. 1 (2025)

Ειδικό Αφιέρωμα: Το ιταλικό θέατρο στον 21ο αιώνα



TRA GIORGIO STREHLER E LIUÍS PASQUAL. LA STRADA MAESTRA DELLA REGIA NEL TEATRO D'OPERA

Paolo Bosisio

doi: [10.12681//.43014](https://doi.org/10.12681//.43014)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Bosisio, P. (2025). TRA GIORGIO STREHLER E LIUÍS PASQUAL. LA STRADA MAESTRA DELLA REGIA NEL TEATRO D'OPERA . *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 45–70. <https://doi.org/10.12681//.43014>

TRA GIORGIO STREHLER E LIUÍS PASQUAL. LA STRADA MAESTRA DELLA REGIA NEL TEATRO D'OPERA

Il termine «regia» è stato coniato nella lingua italiana da Bruno Migliorini nel 1932, sul calco del francese «regisseur», impiegato per definire una professione artistica che già sullo scorcio del diciannovesimo secolo andava consolidandosi nella prassi delle scene europee a partire dalla Francia. Veniva imponendosi l'esigenza di sostituire all'attività sussidiariamente svolta fin dai tempi remoti della commedia dell'arte dai direttori di compagnia che si preoccupavano di fornire agli attori lo spazio dell'azione, con elementi scenici presenti nei luoghi teatrali ospitanti, ovvero affittati o presi in prestito, e di coordinare il gioco delle entrate e delle uscite di scena. Le modalità dell'interpretazione e la scelta dei costumi era invece rimasta per secoli appannaggio dei singoli attori.

In Italia la regia nasce nel teatro drammatico nella prima metà del secolo ventesimo: anche se è difficile fissare una data precisa facendola coincidere con uno spettacolo e un artista definiti, mi piace riconoscere a Luchino Visconti, Orazio Costa, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, Gianfranco de Bosio il merito di avere trasformato con sorprendente rapidità tentativi sporadici in una prassi costante e ben definita a partire dall'inizio degli anni Quaranta.

Mentre, tuttavia, la figura del regista assumeva una centralità indiscussa nel teatro di prosa, venendo presto a coincidere con quella dell'autore dello spettacolo, ossia di un nuovo prodotto d'arte in cui il testo drammaturgico, il lavoro interpretativo degli attori, il complemento dello scenografo e del costumista assumevano funzioni di ingredienti, pur sempre determinanti, ma piegate a confluire in una creazione a suo modo originale e irripetibile sulla scorta della volontà interpretativa del regista-demiurgo, nel teatro d'opera la situazione di stallo si protraeva per alcuni anni.

La caratteristica più conservativa del pubblico appassionato di lirica, abituato a considerare l'opera come un genere musicale, più che teatrale, in cui importasse principalmente l'esecuzione musicale di ogni componente e il virtuosismo canoro degli interpreti, contribuì certamente a un ritardo nell'imposizione della figura del regista al quale correva l'obbligo di definire innanzitutto i suoi spazi d'azione tenendo conto della presenza centrale del

direttore d'orchestra a cui competeva la responsabilità di ogni componente musicale, e quindi, per consuetudine, dello spettacolo intero.

Mentre Luchino Visconti e Giorgio Strehler pongono le prime pietre nella costituzione della regia nel teatro d'opera, avviandolo a un profondo ripensamento del proprio statuto, il repertorio continua a dominare nei teatri di tutto il mondo in cui gli allestimenti sono curati da preziosi e competenti professionisti di aree diverse, attenti a non discostarsi dalla tradizione nelle scelte estetiche e interpretative. Basterà qui ricordare il nome di Margarete Wallmann (1904-1992), danzatrice costretta a lasciare la professione da un brutto incidente, convertitasi alla «regia» come si continuava a intendere, fatte salve le prime ancor sporadiche eccezioni.¹ Le sue «regie» continuarono a dominare il «Teatro alla Scala» anche negli anni in cui i pionieri stavano aprendo un varco a un nuovo modo di intendere anche l'opera.

La figura di Giorgio Strehler, più ancora di quella di Visconti, dedicatosi nella maturità soprattutto al lavoro nel cinema, segna una linea di continuità e sviluppo che attraversa tutta la seconda metà del Novecento, dando luogo a una «scuola» sviluppatasi nei decenni attraverso il lavoro proficuo di allievi e di professionisti che al suo magistero si sono indirettamente ispirati.

Di entrambi i gruppi può essere considerato parte il catalano Lluís Pasqual che inaugurerà con una sua regia del *Don Carlos* di Verdi la prossima stagione scaligera, il 7 dicembre 2023. E di lui avremo modo di discorrere brevemente nella seconda parte di questo testo:

Sono sempre stato un direttore d'orchestra mancato e un musicista non mancato come musicista ma come professionista. 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.²

Così afferma Giorgio Strehler che debuttò nella regia d'opera con un allestimento di *Traviata* (1947) alla «Scala»³ che destò grande attenzione nella critica. Della regia che Strehler giustamente considerava il suo autentico debutto nell'opera, il critico Gian Galeazzo Severi sottolineava l'intenzione di

[...] rompere gli schemi decrepiti della «routine» spettacolare, uscendo dalla regia a formula fissa, da costumacci rimediati alla meglio, dalle scene prese in affitto alla più vieta retorica melodrammatica, dalle coreografie tirate per i

¹ La sua ultima regia d'opera fu *Il cavaliere della rosa* di Strauss per «L'Opera» di Montecarlo nel 1987.

² Citato da Alberto Bentoglio in: *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Mursia, Milano 2002, p. 139.

³ In verità il debutto di Strehler nella regia musicale avvenne nel 1946 al «Teatro Lirico», in cui si svolgeva la stagione della Scala in attesa che la sala del Piermarini, in gran parte distrutta da un bombardamento nel 1943, venisse riaperta. Strehler vi allestì in forma semiscenica, l'oratorio drammatico *Giovanna d'Arco al rogo* di Arthur Honegger, su testo di Paul Claudel, per la direzione e la concertazione del maestro Paul Sacher.

capelli per dare, finalmente uno spettacolo completo, dove i conti tornano dappertutto e dove [...] si è riveduta, con gusto non equivoco di modernità, una delle più conosciute opere di repertorio.⁴

A differenza di Visconti, Strehler mantenne viva la sua passione per la regia d'opera, con una fitta produzione che accompagnò tutta la sua carriera, conclusa con l'incompiuta regia del mozartiano *Così fan tutte* con cui avrebbe voluto inaugurare il suo «Nuovo Piccolo Teatro», se la morte non lo avesse colto improvvisa nel 1997.

Di lui scrivevo anni fa:

Si dovrà riconoscere a Giorgio Strehler il merito di avere esportato per primo sulle scene del teatro d'opera in Italia la serietà, il metodo, la concezione totalizzante, la ricchezza creativa che hanno fatto di lui uno fra i maggiori registi di prosa di tutto il mondo.⁵

Non mi correggerei se non per porre in evidenza accanto al suo nome quello di Luchino Visconti, meritevole del medesimo elogio e sicuramente corresponsabile del nuovo percorso intrapreso dal teatro d'opera in Italia e nel mondo a partire dagli anni Quaranta del Novecento.

Dopo il debutto scaligero del 1947, Strehler torna frequentemente al palcoscenico del «Teatro Piermarini», chiamato per quasi un ventennio a dirigere opere poco frequentate, estranee al grande repertorio e quindi meno «rischiose» da presentare al sofisticato e assai tradizionalista pubblico degli abbonati in una veste men che consueta,⁶ mentre gli allestitori come la Wallmann continuano a costituire la spina dorsale del repertorio tradizionale, spesso arricchiti dalla collaborazione di grandi artisti come lo scenografo Alessandro Benois, fedele anch'egli alla tradizionale tecnica delle tele dipinte.

Sottolineavo anni fa come in quegli anni di intenso apprendistato, Strehler cogliesse:

[...] i limiti connessi con l'esercizio della regia nel teatro musicale, radicalmente diversa da quella drammatica, accennando fra le righe alla

⁴ Gian Galeazzo Severi, «Violetta ha cantato», *Il corriere lombardo*, 7 marzo 1947.

⁵ Paolo Bosisio, «La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)», *Ariel*, gennaio-aprile 1996, p. 88.

⁶ Tra il 1947 e il 1965 *L'amore delle tre melarance* di Sergej Prokof'ev, *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, *Il cordovano* di Goffredo Petrassi, *Lulu* di Alban Berg, *L'allegra brigata* di Gian Francesco Malipiero, *Arianna a Nasso* di Richard Strauss, *Il Nazareno* di Lorenzo Perosi, *La Cecchina ossia La buona figliuola* di Niccolò Piccinni, *Werther* di Jules Massenet, *La collina* di Mario Peragallo, *Giuditta* di Arthur Honegger, *Il credulo* di Domenico Cimarosa, *Proserpina e lo straniero* di Juan Josè Castro, *La favola del figlio cambiato* di Gian Francesco Malipiero, *L'angelo di fuoco* di Sergej Prokof'ev, *Louise* di Gustave Charpentier, *Histoire du soldat* di Igor Stravinskij, *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, *Pierino e il lupo* di Sergej Prokof'ev, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Fanno eccezione il *Don Pasquale* (1950) e *Elisir d'amore* (1951), entrambi di Gaetano Donizetti, facenti parte del grande repertorio tradizionale.

magica e complessa alchimia da cui qualche volta soltanto può sortire uno spettacolo importante e centrato. Sorretto da una forte convinzione ideale, che tutti gli conosciamo nella sua attività prevalente di regista e direttore nei teatri di prosa, egli mostra di credere con fermezza nelle potenzialità specifiche di un teatro musicale innervato dalla presenza determinata e determinante di un regista capace di porsi in sintonia con il maestro concertatore per dare vita alla creazione di uno spettacolo in cui l'opera trovi piena realizzazione.⁷

Negli anni di apprendistato in Scala, Strehler approfondisce la sua conoscenza dell'opera di tradizione e comprende l'urgenza di riformare le modalità di allestimento facendo dello spettacolo il frutto di un attento studio della partitura che consenta di liberarsi delle scorie spesso imbarazzanti della tradizione e di approfondire le psicologie dei personaggi nel pieno rispetto dell'equilibrio tra libretto e musica.⁸

«Interpretare criticamente un testo per metterlo in scena nella sua oggettività», diviene, così, anche nella regia d'opera il proposito di Strehler, il medesimo ch'egli pratica in maniera rigorosa nel differente contesto del teatro drammatico.

Strehler è ben consapevole della vastità e della varietà del repertorio lirico tradizionale e della molteplicità degli approcci possibili per ciascuna opera o quantomeno per ciascun modello operistico.

Pur nell'eterogeneità delle occorrenze Strehler elabora un suo modo personale di accostare il teatro musicale. E con la chiarezza e la brevità che gli sono consuete esprime il suo pensiero su tale tema complesso raccogliendolo in alcune note datate 1966 e conservate presso l'Archivio storico del «Piccolo Teatro» di

⁷ Bosisio, «La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)», p. 76.

⁸ «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», ricorda con soddisfazione Strehler, convinto di avere compiuto un piccolo miracolo riuscendo a ottenere da due celebri cantanti un'interpretazione drammatica e non semplicemente una prestazione vocale (Alberto Bentoglio, *Venti lezioni su Giorgio Strehler*, Cuepress, Imola, 2020, p. 25). Dell'impegno in tal senso dispiegato da Strehler si trova conferma nella critica che ha accompagnato la maggior parte fra le sue regie d'opera. A proposito della *Lulu* di Berg, per esempio, Massimo Mila elogia l'omogeneità della recitazione: «La regia di Strehler ha conferito ai cantanti una disinvolta di giuoco scenico qual è rara vedere anche nel teatro di prosa.», (Bentoglio, *Venti lezioni su Giorgio Strehler*, p. 42). E a proposito de *L'angelo di fuoco* di Sergej Prokof'ev, Luigi Pestalozza scrive: «Inutile dire che a questo risultato Strehler è giunto attraverso una grande maestria nel trasformare in autentici attori i cantanti, valendosi del contributo di uno scenografo come Damiani, ricco di esatte tonalità, di ambientazioni bellissime proprio in relazione ai fini generali dello spettacolo, giovandosi del gusto e dell'intelligenza di Frigerio, costumista che lavora sui significati del testo, infine impiegando i bravissimi mimi del "Piccolo Teatro"», (Bentoglio, *Venti lezioni su Giorgio Strehler*, p. 91).

Milano. In esse il Maestro identifica quattro ipotesi metodologiche potenzialmente percorribili da parte di un regista d'opera.

Prima fra tutte «la strada dell'interpretazione paratradizionale», cioè «quasi tradizionale e storica», non tanto fondata su ciò che si presume essere stata la prima rappresentazione dell'opera, quanto sul prodotto di decenni di allestimenti stratificatisi uno sull'altro fino a costituire una sorta di modello, magari non molto prossimo all'originale, eppure vulgato come se si trattasse dell'unico autentico.

Una seconda possibile via è costituita dall'«interpretazione storisticista», e cioè da una «ricostruzione possibilmente di gusto della scena primitiva, dell'impianto scenico primitivo dell'opera»: un rifacimento «storico-fede» nelle intenzioni alla rappresentazione originaria, ma necessariamente reinventato in assenza di documentazione completa e affidabile.

L'«interpretazione modernista» –che Strehler definisce giustamente «finta-moderna»– è la terza possibile via, oggi prediletta da molti registi e non pochi direttori di teatro, specialmente stranieri. Si tratta dell'applicazione di alcuni moduli estetici estratti dalla nostra contemporaneità e adattati a un testo musicale e poetico del passato, senza che all'operazione presieda una corretta giustificazione e spesso allo scopo precipuo di «fare del moderno». Si tratta, insomma, di un procedimento artificioso posto in opera per fare apparire contemporaneo ciò che non è, senza badare per esempio all'effetto di spaesamento che viene indotto dalla forzosa immersione di musica e libretto, necessariamente figli dei loro tempi, nel contenitore allogeno inventato dalla regia. Aggiungo, senza tema di smentita, che in non pochi di questi casi l'«idea registica» nasce prima dello studio e della conoscenza dell'opera a cui viene poi adattata senza troppi riguardi, da artisti che per esempio non conoscono la lingua italiana, tanto meno quella letteraria del passato, e si servono nel lavoro di allestimento di una traduzione anziché del libretto originale.⁹

L'«interpretazione dello spirito» è la definizione coniata da Strehler per l'ipotesi metodologica che lo convince maggiormente, in quanto radicata nel suo personale «metodo di lavoro», sperimentato nei decenni sulle scene della prosa. Con «interpretazione dello spirito» si intende lo studio e la reificazione dello «spirito» da cui l'opera è a suo tempo scaturita: ad esso segue un processo personalissimo di revisione e reinterpretazione che si radica nella cultura di ciascun regista e nella sua capacità di lettura della tradizione con l'occhio di un contemporaneo. Dunque non una ripresa più o meno fedele della tradizione rappresentativa dell'opera e non la ricostruzione pseudofilologica di scelte

⁹ A proposito della regia strehleriana del *Cappello di paglia di Firenze*, scrive Franco Abbiati: «Strehler, ci sembra, ha il grande merito di avere resistito a una facile tentazione: quella di porsi con l'occhio del contemporaneo, in una posizione distaccata, di fare dell'ironia sul mondo borghese e pochadistico come quello di Labiche, il che avviene spesso quando si ripiega con sensibilità e mezzi di espressione moderni sulle celebri opere del passato: ma si risolve salvo eccezioni in uno sterile esercizio cerebrale [...] Tutta la regia è sorretta da una varietà di invenzioni, da una miriade di particolari che galoppano man mano sul filo della vicenda con inesausta freschezza. Uno Strehler in stato di grazia, che si abbandona alle più ardite variazioni e libertà, senza mai varcare tuttavia quel limite così labile che divide l'intelligenza dalla volgarità.», (Bentoglio, *Venti lezioni su Giorgio Strehler*, p. 103).

esteriori e estetiche del passato, non l'invenzione gratuita di una veste attuale con la quale ricoprire l'arte fiorita in un'epoca diversa, ma la l'impegnativo azzardo di recuperare la «verità sostanziale», e non semplicemente formale, dell'opera nel tempo, per proporla a un pubblico di oggi, nel pieno rispetto delle intenzioni originarie degli autori.

Quando si trovò a fronteggiare per la prima volta la questione della regia d'opera, Strehler entrava coraggiosamente in un mondo che vedeva lo spettacolo come un'appendice superflua della musica e del canto, rinunciabile o quanto meno minimizzabile. I melomani, a quel tempo, socchiudevano gli occhi per godere appieno della musica e del canto e preferivano concentrarsi sul gesto del direttore di orchestra anziché guardare lo spettacolo offerto sul palcoscenico. E quindi ai suoi esordi di regista d'opera Strehler certo non poteva aspirare a qualcosa come l'«interpretazione dello spirito», ma doveva accontentarsi di fare quanto possibile nel giro delle prove brevissime che gli venivano concesse.

Come egli stesso ricorderà, doveva:

[...] trovare la giusta via di mezzo e il centro essenziale fra tradizione e realtà, in un contesto con il compositore e il soggetto, o ancora meglio: riscoprire una logica eseguibile, e se questo non è possibile, almeno portare tutto quanto più vicino a una soluzione plausibile.¹⁰

Proposta certamente complessa quella di Strehler che scrive nelle citate note del 1966, conservate nell'Archivio Storico del «Piccolo Teatro» di Milano:

Strada molto aperta, senza rete ai margini, poiché cerca una sintesi tra tradizione vera, ragioni del passato, significati persino polemici, di una certa opera e sua possibilità di diventare, per quanto possibile, «contemporanea» di oggi e di sempre, non soltanto per certe sue caratteristiche «melodicamente emotive», puramente esteriori, melodrammatiche, effettistiche, ma per le sue caratteristiche profonde, la sua carica di reale poesia, di reale emozione.

L'ambizione non si limita, dunque, a cercare una possibile «attualità» dell'opera, ma si spinge fino alla volontà di coglierne l'universalità, la forza che essa contiene e le impedisce di mostrare il peso dei decenni o dei secoli per rimanere sempre esemplare di condizioni storiche e umane mai superate dal tempo.

Già in *Cavalleria rusticana* («Teatro alla Scala», maggio 1966) Strehler segue la revisione della partitura operata da Herbert von Karajan, evitando il verismo folklorico in genere prescelto come chiave di lettura per questo capolavoro nella tradizione dell'opera e scegliendo, con l'ausilio dello scenografo Luciano Damiani, di ambientare la vicenda in un luogo unico, forse la piazza in cima a un villaggio inerpicato sulle colline, sul quale incombe una colata lavica rappresa nel tempo. Sicché il clima che i personaggi respirano diviene interpretazione poetica e non riproduzione fotografica della realtà.

¹⁰ Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, Sinah Kessler (ed.), Feltrinelli, Milano 1974, p. 136.

Nel *Fidelio* di Beethoven, diretto e concertato da Zubin Mehta (Maggio Musicale Fiorentino, 1969), Strehler sceglie di ambientare la vicenda negli anni in cui l'opera ebbe la sua stesura definitiva (1814), nella quale più evidenti sembra al regista appaiano i segni della delusione sofferta dal compositore che si sentì tradito dalla controrivoluzione posta in essere da Bonaparte. Dirigendo un'opera complessa e giudicata tradizionalmente poco teatrale, il Maestro ottiene dagli interpreti una dinamica che aderisce perfettamente a quella della vicenda e dello svolgimento musicale. Ne costituisce l'impalcatura espressiva la scena disegnata da Ezio Frigerio, definita «goyesca» dal regista che intende proporre una visività ispirata al grande pittore spagnolo cui Beethoven viene associato non solo come coetaneo, ma anche e specialmente come inquieto testimone delle vicende storico-politiche contemporanee.

Per fare un altro esempio del percorso creativo sviluppato da Strehler, il primo atto de *Le nozze di Figaro* (Versailles, 1973) dimostra la capacità di ricostruire e interpretare con speciale sensibilità lo «spirito» del tempo in cui Mozart compose l'opera e certe intenzioni che tempestivamente dovettero sostanziare il lavoro di librettista e compositore. Come già aveva fatto dirigendo al «Piccolo Teatro» di Milano la *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni nel 1954, il regista coglie la presenza di un certo sentimento anticipatore del clima rivoluzionario che serpeggia fra le righe del libretto di Da Ponte e nella musica mozartiana. E di tale presenza il Maestro vuole farsi interprete, incardinandovi il personaggio del protagonista che diviene nella sua regia il portavoce della premonizione storica.

Con una forzatura che correggerà parzialmente nella nuova edizione dell'opera diretta da Muti nel 1981, Strehler arriva ad affermare:

Figaro non è un personaggio scaltro, un valletto ridicolo, che si prende gioco del Conte. Egli reca in sé una certa coscienza di classe [...] Il Conte è un uomo nato in una società alle soglie della Rivoluzione Francese. Ha difetti e qualità. Al termine della vicenda, egli appare come un democratico, travalicando i problemi di classe per incarnare l'umanità. Almaviva si trova quindi a recitare il ruolo di vittima della storia, della debolezza umana, vittima di un carnefice, Figaro, che attende soltanto che gli eventi storici si volgano a suo favore.¹¹

Senza sovrapporre alcun intervento a partitura e libretto, il regista impone all'interprete di Figaro di battere ripetutamente con un bastone l'abito del suo padrone appeso per essere spolverato, come se si trattasse del conte stesso, rappresentante del potere costituito contro il quale il servitore intende prendersi una rivalsa. Nella seconda scena del primo atto, lo spunto fornito dal libretto che descrive l'inquietudine del personaggio «passeggiando con fuoco per la camera e fregandosi le mani», si trasforma in un segno forte che simbolicamente allude a un gesto di concreta protesta sociale.

Si deve osservare che l'ipotesi metodologica che Strehler si propone di mettere in pratica incontra non pochi inciampi nella natura stessa dell'opera lirica

¹¹ Bentoglio, *Venti lezioni su Giorgio Strehler*, p. 180.

che per sua natura consente margini di manovra assai più ristretti rispetto a un testo drammatico. Mentre l'impiego dello spazio scenico nel teatro di prosa è sostanzialmente libero, nel teatro d'opera le esigenze acustiche e musicali condizionano ogni regista dotato di consapevolezza e conoscenze tecniche. Egli deve agire mantenendosi entro i confini disegnati dalla scrittura musicale, assai più precisa e vincolante rispetto alla scrittura drammaturgica. Non che quest'ultima non esista e non abbia le sue pretese nel teatro d'opera: il libretto, al contrario, non solo svolge la funzione mimetica, come accade nel testo drammatico, ma integra la partitura poiché la voce-cantante si pone come uno strumento musicale, per cui non è possibile modificare neppure in minima parte il libretto senza rischiare di comprometterne l'esecuzione vocale e tradire la volontà del compositore.

Giudicando la tradizione interpretativa di un'opera lirica come uno degli elementi significativi da considerare criticamente ponendola, se necessario, in discussione, Strehler incontra in tale caratteristica del teatro musicale un ostacolo teorico e pratico di notevole rilievo, ma anche un nuovo stimolo per le sue riflessioni. Nel suo percorso esegetico la tradizione scenica svolge la funzione di un interlocutore con il quale il regista deve confrontarsi, nella ricerca della «verità oggettiva».

Accostandosi a tale «verità», il regista può anche decidere di prendere le distanze dalla tradizione scenica di un'opera e addirittura di modificarne vistosamente l'ambientazione e l'interpretazione, purché trovi le ragioni di tale distanziamento all'interno del testo musicale e poetico, ossia all'interno delle «ragioni del passato».

Analizzare e conoscere la tradizione non significa nella maggior parte dei casi accettarla, e in ogni caso l'eventuale accettazione deve essere «critica» per mettere in discussione le sovrapposizioni che il tempo ha depositato sull'opera e «ripulirla», raggiungendone il cuore e la verità.

Nel 1975, in piena sintonia con il direttore Claudio Abbado e con lo scenografo Luciano Damiani, Strehler affronta il *Macbeth* verdiano prendendo le distanze dalla tradizione e abbandonando la consuetudinaria scelta realistica e illustrativa per trasformare il castello del protagonista in un enorme e astratto contenitore in rame la cui impenetrabile chiusura verso l'esterno unita al colore brunito conferiscono alla vicenda un senso di delirante ferocia, imprigionando i protagonisti che al cospetto degli immobili cortigiani si aggirano fasciati dalle lunghe code continuamente intrecciate dei loro mantelli. La scena è dominata e avvolta dai cupi riflessi delle tre tonnellate di rame utilizzate per realizzare l'impianto della scena su cui ondeggiava un velo rossastro, quasi colore del sangue, definito dal regista «Una nuvola vermiglia gonfia; un polmone ansimante; un'enorme, fluttuante placenta pronta a squarciarsi».¹²

Si può forse meglio comprendere quanto affermato esaminando il processo di elaborazione che ha condotto Strehler e il suo scenografo Ezio Frigerio a definire l'allestimento del verdiano *Falstaff* alla «Scala» nel 1980. Come è noto,

¹² *Ibid*, p. 198.

nelle *Allegre comari di Windsor*, fonte primaria dell'opera, Shakespeare aveva scelto di non riprodurre filologicamente l'epoca di ambientazione della sua commedia, ma aveva scelto di rappresentare l'idea che egli stesso aveva del Quattrocento. Verdi e il suo librettista Arrigo Boito, non avevano a loro volta voluto riprodurre né l'autentico Quattrocento inglese, né l'immagine che di esso aveva tratteggiato Shakespeare. Il mondo di Boito e Verdi non ignora la storia del passato e la visione che di essa aveva evocato il drammaturgo inglese, ma scaturisce in autonomia, altro rispetto ai precedenti, eppure a loro in una certa misura ispirato. Un mondo che nell'ambientazione «lombarda» originalmente voluta da Strehler sembra tradurre visivamente la familiarità di Verdi con la propria terra, senza rinunciare al composito sostrato da cui il capolavoro era germinato.

La concezione tradizionale del protagonista come un grasso e disgustoso buffone, sempre pronto a cicalare e a fingersi un conquistatore si è a tal punto incrostata sulla partitura da cancellarne o modificarne l'autenticità giungendo a condizionare la scelta dell'interprete, la sua recitazione verbale e mimico-gestuale, sicché potrebbe apparire «sbagliato» e contrario alle intenzioni degli autori mettere in scena un personaggio sofferente, emaciato, nevrotico...

Strehler si domanda:

Quest'ubriacone protagonista, in fondo, di quattro commedie shakespeariane [...] è un personaggio che ha fatto parlare di sé quattro secoli e migliaia di pagine. È un tragico eroe oppure un solenne buffone? [...] Guai, dunque, a pensare [...] a sir John Falstaff come a un personaggio esclusivamente comico. È tragicomico, questo sì. Ma ha dentro sé le problematiche, le angosce, il marasma [...] con in più, forse, la paura stessa di vivere, di esistere.¹³

Analizzando in profondità la partitura e la tradizione scenica dell'opera, Strehler arriva a disegnare un *Falstaff* contadino, frutto dei molti apporti che da Shakespeare si sono stratificati fino ad arrivare a Boito e Verdi.

Un *Falstaff* che sa più di campagna qualsiasi, magari della Padania, che non di Windsor, questo *Falstaff* insomma farà anche ridere ma non soltanto ridere. Oppure tutte due le cose? È uno straccione speculatore e magniloquente, oppure un cinico filosofo opportunista? Dileggia, astuto e villano insieme, le istituzioni oppure è uno sbevazzone ostinato che sa amministrarsi assai bene nel suo rituale alcolico? Chissà non sia tutto questo.¹⁴

Liberandosi dai condizionamenti della tradizione, senza per questo ignorarla, considerando attentamente il libretto in ogni sua componente, non solo contenutistica, ma stilistica e formale, approfondendo le psicologie dei personaggi, costruendo intorno a loro un mondo figurativo capace di porsi come una cassa di risonanza del loro sentire, Strehler raggiunge anche nella costituzione

¹³ *Ibid*, p. 220.

¹⁴ *Ibid*, p. 221.

dell'impianto scenico, delle luci e dei costumi una più intima e profonda aderenza alla realtà dell'opera (secondo procedimenti non estranei ai suoi capolavori sulla scena drammatica come *Le baruffe chiozzotte*, *Il giardino dei ciliegi* o *Temporale*), per approdare sempre a una visione meno contingente, meno datata e quanto più universale possibile.

Non diversamente si può osservare per *Don Giovanni*, tradizionalmente rappresentato come un vecchio libertino, un uomo avanti negli anni che gioca a fare ancora il ragazzo per non ammettere di essere invecchiato, e passa da un'alcova all'altra per il puro divertimento di enumerare le sue prede, senza nemmeno –forse– davvero possederle. Ma come si concilia la scelta di Mozart di affidare nella prima rappresentazione dell'opera da lui stesso diretta il ruolo del protagonista a un aitante baritono, l'allora ventunenne Luigi Bassi, se non con un personaggio che deve essere giovane, capace di ridere e divertirsi, affiancandogli come Leporello un suo coetaneo (anche se la data di nascita precisa del basso Felice Ponziani non ci è nota)? Un'osservazione del genere –che, occorre precisare, non rappresenta con assoluta certezza la «verità oggettiva», ma ha robuste ragioni a suo sostegno– meriterebbe la prova della scena e certamente Strehler avrebbe voluto averla. Egli avrebbe desiderato «Un *Don Giovanni* di totale egoistica gioventù».¹⁵ Ma nel teatro d'opera assai raramente avviene che al regista sia consentita la libertà di scelta che il teatro di regia ha assicurato alle scene della prosa: e in occasione dell'allestimento scaligero del 1987 il Maestro dovette accettare la scelta di un cantante, Thomas Allen, che di anni ne aveva più del doppio di quello voluto a suo tempo da Mozart, e di un Leporello come Claudio Desderi, coetaneo di Allen. Per affrontare il capolavoro mozartiano, Strehler muove dallo studio ampio e approfondito delle sue radici, a partire dall'archetipo storico per passare attraverso le molteplici sue versioni letterarie e drammaturgiche, correlate agli autori che nel tempo si cimentarono con il personaggio del *Burlador de Sevilla*. Ma soprattutto parte dalla convinzione che:

Metterlo in scena significa scaldarsi al fuoco interiore che lo regola, abbandonarsi a Mozart, ai suoi passaggi della mente e del cuore, ora metaforici, specchio della vita umana, ora sentimentali, specchio dell'anima mozartiana, ora puramente fisici, specchio della specie. [...] Per afferrare *Don Giovanni* occorre scendere giù, in fondo, nel buio, e poi riemergere con Mozart. Non bisogna schematizzare, o interpretare cervelloticamente. Bisogna ascoltare. La partitura, le indicazioni dell'autore, la sua mano che non rifiuta, se chiamata in causa, di guidare chi si avvicina.¹⁶

Il carattere che scaturisce dal complesso lavoro del regista non ricalca più o meno fedelmente la tradizione scenica dell'opera, ma è in un certo senso il risultato di una serie di apporti e stratificazioni sulla quale ogni autore e ogni personaggio hanno depositato un'impronta più o meno lieve, senza cancellare completamente quelle preesistenti per imporne una valida in assoluto. Ciò appare con evidenza

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

¹⁶ *Ibid.*

nella composita scena di Ezio Frigerio in cui i frammenti architettonici utilizzati appartengono a contesti differenti: da Villa Manin a Passariano a un affresco del 1771 di Antonio Visentini, dai monumenti equestri del Bernini all'entroterra delle ville venete.

Così conclude il regista:

Mi sono anche chiesto che cos'è formalmente oggi il *Don Giovanni* per noi? Un'opera nella tradizione del teatro del Settecento cioè di forme chiuse. Ma questa mi è sempre parsa una delle qualità della sua grandezza, con uno scatto continuo da parte del suo autore per uscire da queste forme chiuse. Allora il mio compito di regista sta nel tenerla ancorata allo stile del suo tempo, ma anche nell'oltrepassarlo. Senza mai dimenticare neppure un momento che è un'opera scritta nel 1787, due anni prima della Rivoluzione Francese, ma che è legata strettamente al suo tempo storico pur precorrendo secoli di invenzioni musicali e drammaturgiche. *Don Giovanni* come la commedia umana è la crudeltà, il cinismo, la seduzione, il gioco, il divertimento, il vizio dell'amore non amore, l'eroismo del rifiuto della trascendenza che però è anche il limite del personaggio *Don Giovanni* come un mito.¹⁷

Occorre ora ricordare come Strehler abbia sempre considerato il lavoro con i cantanti non diversamente dal suo quotidiano rapporto con gli attori di prosa.

Esistono –si sa– cantanti che dal punto di vista vocale e musicale sono in grado di interpretare alla perfezione alcuni precisi ruoli (e magari non altri), ma da un punto di vista scenico non sono minimamente in grado di dare vita a quegli stessi personaggi. E ciò non solo a causa di caratteristiche fisiche –come il peso, l'altezza, l'età, l'agilità, la prestanza, l'avvenenza–, ma anche e soprattutto a causa di un'insufficiente preparazione tecnica e culturale, prescindente da quella musicale e vocale da molti artisti lirici, invece, giudicata l'unica davvero necessaria. Per Strehler i cantanti sono attori a tutti gli effetti e devono perciò avere il modo di assorbire il senso profondo della lettura registica attraverso prove il più possibile prolungate. Come Visconti, Strehler esige più tempo di quanto la consuetudine del teatro lirico consenta per condividere con gli interpreti le sue intenzioni critiche nei confronti dell'opera, aiutandoli a prendere le distanze dalla «maniera» che ciascuno di loro –e specialmente i cantanti più affermati– si sono costruiti interpretando molte volte il medesimo ruolo, con o senza la guida di un regista convinto e convincente. I cantanti lirici –non solo i comprimari, ma anche i grandi solisti– sono molto spesso cantanti di repertorio. È assai frequente perciò che un ottimo cantante abbia il «proprio» Otello, la «propria» Violetta, e così via: si tratta di ruoli costruiti con lo studio e con la pratica che accompagnano la necessaria preparazione musicale del cantante che finisce per credere alla loro validità assoluta, a prescindere dalla regia che viene proposta. A partire dallo statuto maturato proprio da Strehler per l'opera lirica, deve invece tenersi pronto ad adattare il ruolo che conosce alle esigenze dello spettacolo in cui, soprattutto

¹⁷ *Ibid*, p. 264.

se è un grande ed acclamato interprete, si trova a doversi inserire spesso completando l'allestimento in poche sedute di prova (a volte una o due soltanto).

Scrive Strehler:

L'opera è un meraviglioso equivoco che si perpetua da secoli e che ha dato a noi capolavori che ci accompagnano nel nostro cammino umano, ma che ciononostante si porta sempre dietro certi suoi peccati d'origine. In me teatrante, l'opera lirica ha sempre lasciato una sua particolare «insoddisfazione» o infelicità, una sua impossibilità di essere risolta tutta completamente in musica e spettacolo, in musica e teatro. Da una parte, l'astrazione «senza scopo» della musica, dall'altra la concretezza, con il suo scopo drammatico, la sua storia, del teatro. Questi due mondi tentano di fondersi nell'opera, ma giungono quasi sempre ad approssimazioni più o meno alte. Anche perché il problema dell'interpretazione dell'opera lirica è uno dei più difficili, forse ai limiti, impossibile. Limiti che si trovano sempre davanti all'interprete, al regista in questo caso. E tanto più l'opera è alta, tanto più i problemi diventano complessi... Non è facile amare l'opera lirica. Né nella sua forma né nelle sue possibilità concrete di mettersi in scena, davanti al mondo. Non è facile amare la regia di un'opera lirica. Ma *Fidelio* esiste, esiste *Lulu*, esiste *Wozzeck*, esiste *Il flauto magico*, esiste il *Don Giovanni*, esiste *Otello*, esiste *Tristano*, esiste *Simon Boccanegra*... Essi sono là e aspettano qualcosa. Qualcosa che talvolta succede. Talvolta si verifica. Su questi casi limite, io continuo a fare opera.¹⁸

Ogni opera lirica si rivela una sorta di gioco complesso di compromessi tra musica e parola, tra possibilità effettive di ciascun interprete, questioni acustiche, esigenze spaziali che assai raramente costituiscono una norma nel teatro drammatico. E nell'opera è appunto il linguaggio musicale, espresso nella partitura e nella versione che il direttore d'orchestra decide di darne, a costituire la dorsale interpretativa imprescindibile. Nonostante molti registi, specialmente in questi ultimi anni, prescindano per ignoranza o per supponenza da tale dato di fatto, elaborando piani di regia astratti e persino indifferenti alle questioni della musica, del canto, del suono, immaginati «a priori» e in assenza di un approfondito confronto con il direttore di orchestra, occorre muovere dalla convinzione che il lavoro interpretativo compiuto da quest'ultimo e la conseguente impronta ch'egli ne imprime in ogni singola componente dell'opera debba costituire il punto di partenza e la guida precisa per il lavoro del regista.

Di ciò convinto con un'umiltà che da un artista così grande può persino stupire, Strehler si impegna costantemente ad accordare il proprio pensiero interpretativo a quello già elaborato dal maestro concertatore che egli non esita a considerare vero «direttore dello spettacolo», unico legittimato ad apporre la firma di autore allo spettacolo stesso, cui pure il regista collabora in modo anche sostanziale, ma sempre rispettoso di scelte imprescindibili.

¹⁸ *Ibid*, p. 320.

Anche per l'opera lirica –scrive Strehler– non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d'oggi.¹⁹

Pur avendo fondato e diretto due scuole di teatro di grande importanza ed essere stato considerato a giusto titolo un grandissimo Maestro in tutto il mondo, Strehler non ha mai voluto «insegnare regia», credendo più alla formazione dell'attore che alla trasmissione del suo sapere di regista. Ebbe, tuttavia, diversi assistenti, a lui molto fedeli per decenni, cresciuti dentro al Piccolo e consapevoli di far parte della sua grande storia. Alcuni fra di loro, hanno dato un contributo importante anche alla storia della regia d'opera. Basti ricordare Virginio Puecher (1926-1990),²⁰ Mario Missiroli (1934-2014),²¹ Lamberto Puggelli (1938-2013),²² Patrice Chéreau (1944-2013)²³ e Klaus Michael Grüber (1941-2008),²⁴ assistente e collaboratore di Strehler, in seguito fra i più importanti uomini di teatro tedeschi.

Più giovane dei precedenti e ancora oggi in piena attività, è il catalano Lluís Pasqual, a cui piace ricordare che, ammirando enormemente gli spettacoli di Strehler, fin da ragazzo diceva a sé stesso che quelle e proprio quelle erano le regie che avrebbe voluto firmare un giorno. Dopo averlo inseguito prendendo molti treni fra Barcellona, Parigi e Milano, non senza ricevere qualche «bidone», alla fine riuscì a incontrare Strehler e a chiedergli di diventare suo assistente: ma il Maestro dovette rifiutare poiché aveva un numero eccessivo di collaboratori e un giorno, mentre Lluís seguiva in silenzio le sue prove dal fondo della sala nel Teatro Lirico,

¹⁹ Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, p.142.

²⁰ Attivo sui palcoscenici d'opera fin dal 1959, Puecher ha firmato la regia di moltissimi spettacoli soprattutto nei maggiori teatri e festival italiani, ma anche al «Metropolitan» di New York, a Chicago e Buenos Aires. Particolarmente interessato all'opera contemporanea, fece alcune importanti incursioni nel grande repertorio della tradizione da Mozart a Rossini, da Verdi a Puccini, e si cimentò anche con alcuni capolavori di epoca barocca.

²¹ Attivo soprattutto alla Scala e all'«Opera» di Roma, diresse anche in altri teatri italiani titoli del grande repertorio, oltre a qualche opera meno frequentemente rappresentata, sempre affrontando il lavoro con un forte accento di originalità.

²² Più vicino all'impronta strehleriana, rafforzata dalla collaborazione con artisti della famiglia di Via Rovello, senza la capacità di introdurre visioni davvero nuove, Puggelli ha diretto solo titoli del repertorio maggiore italiano e francese.

²³ Vicino a Strehler che considerava suo Maestro pur non essendo mai stato suo allievo e neppure suo assistente in senso stretto, Chéreau dichiarava che dopo avere assistito per la prima volta alla rappresentazione delle goldoniane *Baruffe chiozzotte* a Parigi, era uscito «formato» come se avesse seguito una scuola di regia per molti mesi. Chéreau ha firmato un numero piuttosto limitato di regie liriche, distinguendosi per l'originalità e il rigore dei suoi allestimenti alla «Scala», all'«Opera» di Parigi, al «Metropolitan», al festival di Spoleto e a Bayreuth.

²⁴ Nel teatro d'opera Grüber debuttò nel 1971 con un *Wozzek* per l'«Opera» di Brema ritagliandosi poi uno spazio importante e originale come interprete di Wagner. Cionondimeno sue furono le regie di alcuni capolavori del repertorio internazionale da Rossini a Mozart, da Verdi a Janacek e Mussorgky.

Strehler lo consolò recitandogli a memoria un pezzo di Rafael Alberti e concludendo: «Visto che non puoi diventare mio assistente, diventiamo amici!».²⁵

Grazie al magistero di Strehler e all'esempio di Peter Brook e Josè Tamajo, ma anche di uomini politici come Piru Navarro, Javier Solana e Jacques Lang, Pasqual si convinse che la cultura è un diritto della società civile, improntando all'impegno la sua attività artistica che ha avuto come punto di riferimento centrale il Piccolo Teatro di Milano ch'egli considera ancora la sua casa.

In una interessante videointervista rilasciata per il sito dedicato al centenario della nascita di Giorgio Strehler, Pasqual ricorda:

Ho avuto un bellissimo rapporto con Strehler perché da un lato vedivo lo Strehler che vedevano tutti e d'altro lato vedivo il retroscena, le sue angosce i suoi momenti felici le sue speranze... Mi ha marchiato profondamente.²⁶

E confermando la convinzione del Maestro, cui poc'anzi accennavo, avverte: «Il teatro non si insegna...si impara».

Nella sala prove del «Piccolo Teatro», assistendo senza una posizione professionale definita all'interno del gruppo di lavoro, Pasqual ammette di avere imparato il suo teatro, trovandovi un modello, uno specchio in cui riconoscersi artisticamente:

Il teatro è una questione di cucina... è questo che ho imparato al «Piccolo Teatro» [...] una grande responsabilità nei confronti dello spettatore, una grande passione per l'artigianato, che si fa con le proprie mani. Strehler era un grande artigiano che cucinava nella sua cucina. Una prova di Strehler era soprattutto una manifestazione di intelligenza. Occorreva capire le sue contraddizioni. Poteva dire una cosa e mezz'ora dopo completamente il contrario. Strehler diceva che il teatro è una metafora della vita, una metafora di tutti i nostri sentimenti, le nostre emozioni, buttate lì nella sala prove dove tutto è permesso.²⁷

La «cucina» del «Piccolo Teatro» ha prodotto molti grandi artisti, e anche fra coloro che con Strehler non hanno mai lavorato e nel suo teatro sono approdati molto tardi non mancano personalità di grande spicco che riconoscono un debito fondamentale nei confronti del Maestro: fra questi Bob Wilson, il cui alto magistero

²⁵ Nato in Catalogna nel 1951 da una famiglia fortemente antifranchista di panettieri, ebbe una solida e tradizionale formazione scolastica e si accostò quasi per caso al teatro amatoriale, decidendo a sedici anni che intendeva salvare il mondo e che lo avrebbe fatto con il teatro. Con lo scenografo Fabià Puigserver e alcuni amici diede vita nel 1976 a Barcellona al «Teatre Lliure»: gli allestimenti innovativi di testi di Büchner, Marlowe, Brecht, Genet, Shakespeare fecero di quella sala un simbolo del rinnovamento del teatro spagnolo dopo la fine del franchismo. Le affermazioni dirette e le idee cui mi riferisco scrivendo di Pasqual derivano da interviste che ha rilasciato negli anni oltre che da una conoscenza personale.

²⁶ Piccolo Teatro di Milano, «Intervista a Lluís Pasqual», *Strehler100*, 2022, <https://youtu.be/ybseVxsX0tc>, [12.12.2023]

²⁷ *Ibid.*

si fonda innanzitutto sulla luce, ammette di avere imparato questo proprio da Strehler che usava dire di non essere in grado di mettere mano a uno spettacolo se prima non aveva pensato a come illuminarlo.

«Il teatro europeo deve moltissimo al “Piccolo Teatro” e moltissimo al gesto teatrale di Strehler. Tutti i registi europei devono qualcosa a Strehler», scrive Lluís Pasqual che, fra questi, si è ritagliato uno spazio particolarmente importante, imponendosi come uno dei più interessanti registi della sua generazione.²⁸

Della sua carriera nel teatro drammatico ho fatto cenno prima e aggiungerò solo che senza dubbio egli è stato ed è il più profondo conoscitore e interprete di Federico García Lorca.

Al teatro musicale il regista catalano si accosta con particolare passione, coltivandone generi diversi dal musical, all'operetta, dalla zarzuela all'opera lirica.

Ha visitato il grande repertorio di Mozart, Verdi, Rossini, Puccini, Wagner, con interessanti escursioni nella contemporaneità da Berio a Dalla Piccola: all'interno della sua produzione, caratterizzata dalla sperimentazione costante sullo spazio scenico e da fastosi allestimenti, ricorderei soprattutto il pucciniano *Gianni Schicchi* (1996) e *Il turco in Italia* di Rossini (2001).

Nel 2022, Caroline Lang ha ripreso il suo wagneriano *Tristan und Isolde*, debuttato con grande successo al «Teatro San Carlo» di Napoli nel 2004. Di quello spettacolo ricordo il senso di un'allegra malinconia che richiamava alla mia memoria *La trilogia della villeggiatura*, diretta da Strehler nel 1954 e in seguito ripresa più volte, in cui Cechov traspariva nelle parole di Goldoni rilette dal regista, che ne fu interprete inarrivato. Pasqual aveva ambientato ogni atto del *Tristano* in un'epoca diversa, mantenendo il mare come elemento costante a incarnare la melodia ascensionale dell'opera.

Così, il medioevo epico e leggendario e primitivo dei filtri e delle misture, del sangue e delle teste mozzate fornisce la chiave di lettura del primo atto; il second'atto che, com'è noto, è interamente occupato dalla più lunga scena d'amore della storia dell'opera, è, un po' ovviamente, ambientato in un romantico boschetto ottocentesco, coi personaggi in divisa azzurro prussiano; il terz'atto, più interessante, ambienta il castello della bretone Kareol in un ospedale nella prima metà del secolo della modernità, dove l'insanabile ferita che Tristan s'è procurato mai verrà a guarigione.²⁹

²⁸ Non a caso certamente proprio a lui il «Piccolo Teatro» ha affidato la responsabilità della serata con cui si è celebrato il centenario della nascita di Strehler (Spoleto, 10 luglio 2021), con la partecipazione di Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini, Pamela Villoresi e Margherita di Rauso in rappresentanza di generazioni diverse fra gli attori cresciuti nelle mani del Maestro, con una scelta delle sue musiche predilette di Mozart, Schubert, Carpi e Weill. In apertura dell'indimenticabile serata, Pasqual disse: «Sentiremo i suoi pensieri e i suoi sentimenti attraverso voci amate da lui, brani di musica che facevano parte del suo respiro».

²⁹ Luigi Paolillo, «Tristan und Isolde trascendenze mitiche e discendenze borghesi», *Fermata spettacolo*, 20 novembre 2023, <https://www.fermataspettacolo.it/lirica/tristan-und-isolde-trascendenze-mitiche-e-discendenze-borghesi>, [1.12.2023]

La scena, magnifica e imponente, è firmata da Ezio Frigerio, storico collaboratore di Strehler.

La regia non ignora la speciale tradizione scenica dell'opera wagneriana e, in particolare il precedente determinante costituito dal *Ring* firmato negli anni Settanta da Patrice Chéreau, quasi a costituire un filo che dal Maestro passa, con le necessarie personali distinzioni di poetica, a due fra i suoi più apprezzati eredi. Alcuni momenti si rilevano per la forte suggestione e per la bellezza delle immagini generate da una convincente chiave interpretativa. In particolare:

tutto il terz'atto fino al *Liebestod* [...] che] nell'ambientazione «ospedaliera» [realizza] una riuscita rilettura in chiave borghese e moderna del mito romantico: sofferenza d'un uomo solo in un letto d'ospedale, in attesa della moglie lontana, sicuro che il solo rivederla lo risanerà; ma la donna ritarda, e quando finalmente arriva, lui muore tra le sue braccia: il *Liebestod* diventa espressione dell'amore che li ha legati, dichiarazione ultima e solenne e commossa dell'amore di una vita, che non s'arrende alla morte ma che continua e vive e vivifica ben oltre la materia corruttibile delle cose, perdendo in esaltazione epica ciò che acquista in verità.³⁰

A soli due anni dalle celebrazioni per il centenario della nascita di colui che senza dubbio alcuno egli considera il suo unico e vero Maestro, Lluís Pasqual è stato chiamato a firmare la regia del *Don Carlo* di Verdi che inaugurerà la stagione del «Teatro alla Scala» il 7 dicembre 2023.³¹

La direzione musicale è stata affidata al maestro Riccardo Chailly e i costumi sono stati firmati da Franca Squarciapino, vedova di Enzo Frigerio che –ne sono certo– sarebbe stato accanto a Pasqual anche in questa occasione se fosse rimasto fra noi.³² Dopo avere diretto *Il cavaliere di Olmedo*, una nuova opera di Arturo Diaz Boscovich inaugurando l'ultima stagione al «Teatro de la Zarzuela», Pasqual torna dunque per la terza volta nella sua carriera in «Scala», per dirigere un'opera di cui ha già firmato una regia trentotto anni fa affermando che da quella prova –prima per lui fra i capolavori verdiani– sono passati anni e esperienza, per cui il *Don Carlo* ritroverà fra le sue mani una sua nuova verginità. D'altronde il regista afferma: «Da Strehler ho imparato che ogni anno ogni stagione deve essere diversa. Noi siamo diversi tutti i giorni e così il pubblico che si aspetta cose diverse da noi...».³³

Sono entusiasta di tornare alla Scala, dove ho già diretto *Gianni Schicchi* [1996] *La donna del lago* [2011], perché è un teatro in cui c'è un grande amore per la musica, per la voce umana e per il canto.³⁴

³⁰ *Ibid.*

³¹ È la quinta volta che il titolo verdiano viene prescelto per la serata inaugurale della stagione scaligera.

³² Nel cast alcune fra le voci più acclamate dei nostri giorni: Francesco Meli, René Pape, Anna Netrebko, Elina Garanca e Luca Salsi.

³³ Piccolo Teatro di Milano, «Intervista a Lluís Pasqual», *Strehler100*, 2022.

³⁴ *Ibid.*

E altrove aggiunge:

Ho un rapporto amorevole con il pubblico di Milano che ha avuto la fortuna di crescere con il «Piccolo» e le sue produzioni e ospitalità dal 1947. Io ho debuttato in Italia al «Teatro Studio», appena aperto, con *Il pubblico* di Garcia Lorca. Il pubblico milanese per me è quasi un pubblico di famiglia. Questo è impagabile e straordinario.³⁵

Nella drammaturgia che ho letto per gentile concessione della Sovrintendenza del «Teatro alla Scala», Pasqual definisce il *Don Carlo* «un'opera realistica»:

Quando dico realistico intendo un realismo come quello di Velázquez, che è stato per me la grande ispirazione in questo *Don Carlo*. Velázquez ritrae una brocca e una donna che frigge delle uova e quella brocca e quelle uova sono molto realistiche, ma all'improvviso assumono un volo poetico che va oltre ciò che sarebbe una fotografia. Questo è quello che vorrei catturare in questo *Don Carlo*, per questo non voglio vedere nemmeno quell'altro che ho diretto nel 1985 e che è stata la prima esperienza.³⁶

Pasqual osserva come la sensazione di trovarsi di fronte a una serie di fatti storici sia in realtà infondata: nel testo romantico tedesco la storia diventa un pretesto posto al servizio degli ideali ribelli dello «Sturm und Drang»: «La lotta per la libertà del singolo essere umano contro l'oppressione del potere politico e religioso che, tramite Dio, sosteneva il potere monarchico assolutista che per secoli ha retto l'Europa». I fatti e i personaggi presenti nell'opera sono in gran parte distanti dalla realtà storica:³⁷

Verdi sviluppa tanti temi a lui cari: la libertà nell'amore, seguendo le pulsioni del cuore e non la convenienza, in questo caso politica; la relazione tra padre e figlio; la difesa dei popoli sottomessi, in questo caso i ribelli della Fiandra contro i quali Filippo II aveva scatenato una vera e propria crociata, promossa in realtà dalla chiesa cattolica contro i paesi che stavano abbracciando il Protestantismo. Ma il soggetto che regge tutto, al di là dell'improbabile storia d'amore, è la rivalità fra il potere del re e quello della chiesa, incarnata nella figura del Grande Inquisitore, come si deduce dalla scena centrale: il grande duo di Filippo II con il Grande Inquisitore.³⁸

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Scrive ancora Pasqual: «Isabella di Valois aveva 18 anni quando arrivò in Spagna; Filippo II non era ancora un vecchio e dovette aspettare due anni per consumare il matrimonio; l'Escorial non era ancora stato costruito e la Corte viveva nel vecchio palazzo chiamato Alcazar che era una fortezza praticamente tutta di legno, costruita inizialmente dagli arabi; il principe Carlo (come testimoniano le lettere di diversi ambasciatori europei) era tutto il contrario di un eroe, piuttosto un essere malaticcio, fragile, con problemi fisici (epilessia) e psichici, frutto dei vari matrimoni tra membri consanguinei della propria famiglia della dinastia degli Austria».

³⁸ Piccolo Teatro di Milano, «Intervista a Lluís Pasqual», *Strehler100*, 2022.

Di particolare interesse l'osservazione di Pasqual secondo la quale i personaggi del *Don Carlo* appartengono a un mondo pittorico, fanno riferimento a immagini d'epoca ben conosciute: per tale ragione il regista e Franca Squarciapino hanno immaginato costumi capaci di alludere chiaramente a quelli storici, tramandati dalla pittura fiamminga, senza tuttavia esaurirsi nella pedissequa fedeltà a un realismo riproduttivo.

Le materie e i tessuti sono leggeri, per permettere agli interpreti un movimento chiaramente romantico, come romantica è una certa qualità della musica, anche se i personaggi appartengono al Seicento [...] la storia, quale che sia, viene spiegata attraverso i cantanti, che fanno parte di una pinacoteca vivente che viene dal passato ma che contiene passioni eterne, e quindi anche contemporanee, respirate con molta verità da un grande compositore e grande creatore del Novecento.³⁹

Ad affiancarlo per la creazione delle scene, Pasqual ha chiamato Daniel Blanco con il quale ha immaginato uno spazio che non riproduca realisticamente alcuna delle situazioni precise e storicamente determinate in cui si svolge l'azione. Uno spazio astratto, realizzato con la fusione di materiali e strutture che alludono precisamente ai luoghi storici dell'azione senza replicarli in maniera realistica. Una struttura unica che si muove e si trasforma nel corso dell'azione evitando i molti intervalli previsti dalla partitura e assicurando allo spettacolo una coerente fluidità. Ciò sembra utile al regista anche per avvicinare la continuità dell'azione scenica a quella che nel libretto e nella partitura dovrebbe svolgersi nell'arco tutto sommato ristretto di circa quarantotto ore.

Il movimento della nostra «torre d'alabastro» e la sua presenza dovrebbero aiutarci a creare spazi di una certa intimità e che allo stesso tempo possano contenere la musica, perché come in tante opere di Verdi (*Aida* è l'esempio più evidente) ci troviamo quasi sempre con delle scene intime (con non più di due o tre personaggi) che dovrebbero svolgersi in spazi più piccoli, mentre spesso abbiamo a che fare con spazi enormi, in cui i personaggi devono, per forza, deambulare per coprire grandi distanze.⁴⁰

La prossemica è uno dei problemi che il regista d'opera si trova spesso a dover affrontare con particolare attenzione, dovendo organizzare l'azione entro spazi anche molto grandi con un numero a volte assai elevato di persone in scena. A ciò si aggiungono le speciali accortezze che si rendono necessarie per facilitare il rapporto tra i cantanti e il direttore d'orchestra, sempre importante, ma in alcuni momenti affatto determinante, e per assicurare ai solisti il più efficace e confortevole posizionamento in scena, rispetto all'orchestra e al pubblico, nei momenti topici del canto. Di ciò perfettamente consapevole, Pasqual aggiunge:

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

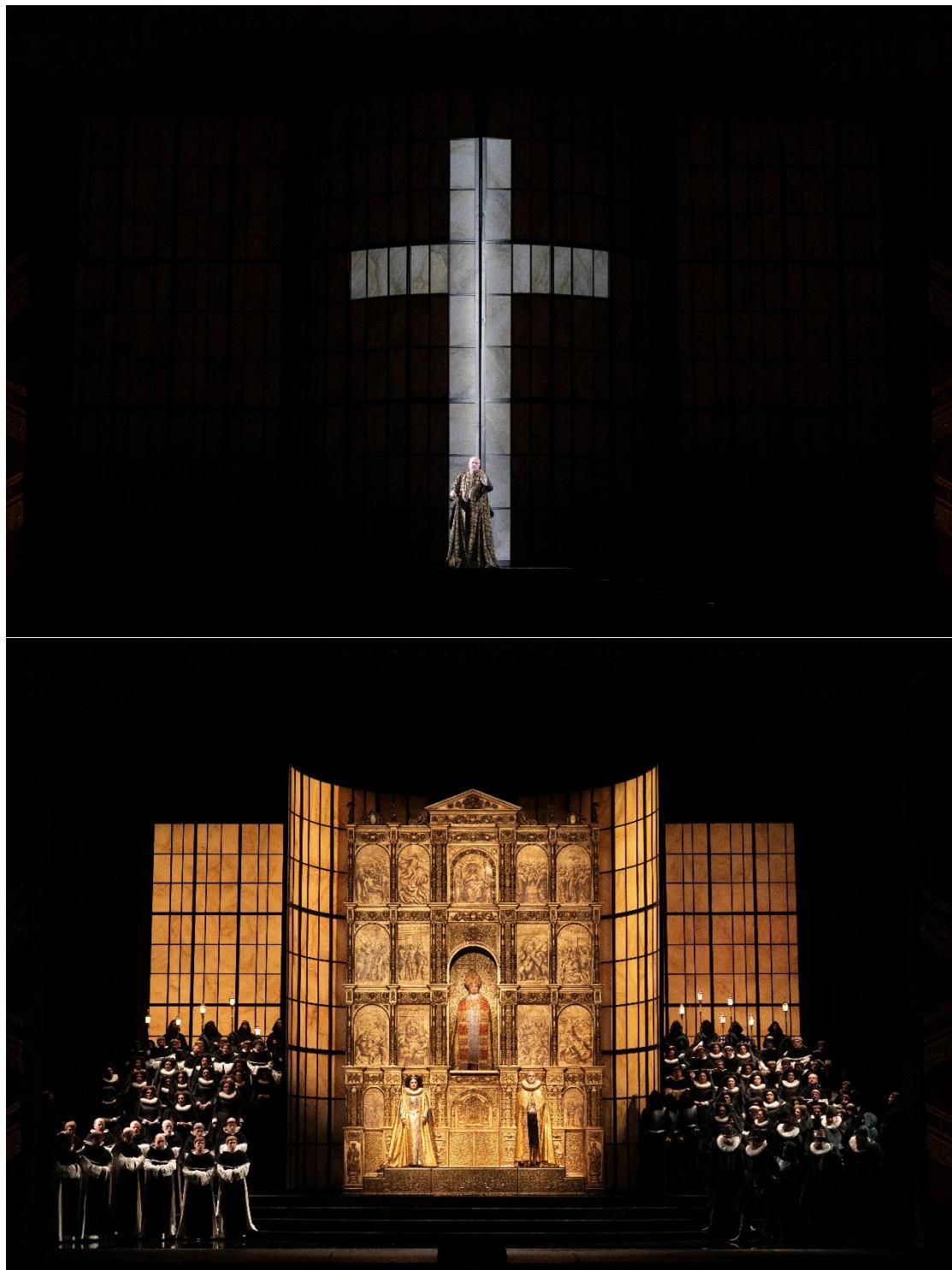
Immagino un'impostazione che preveda che la maggior parte delle scene accadano al massimo a sei metri dalla buca d'orchestra, in modo che lo spettatore senta che si tratta di un dramma fra esseri umani che di solito vediamo da molto lontano e con un'altra visione. Con questa prossimità, che conviene anche ai cantanti, tenendo conto della massa orchestrale contemporanea, alla quale il nostro orecchio è ormai abituato, spero che lo spettatore possa sentire al meglio le pulsioni dei personaggi che vengono sostenute dal libretto ma soprattutto dalla musica, entrambi nel puro stile del melodramma che rincorre, forse con l'eccezione di *Falstaff* l'intera opera di Verdi.⁴¹

Come non riconoscere nelle intenzioni di Pasqual che ho cercato di illustrare citando passi della drammaturgia ancora provvisoria che ho avuto la fortuna di leggere, l'impronta del grande magistero strehleriano? Pasqual cerca nel *Don Carlo* di recuperare la «verità sostanziale», e non semplicemente formale, dell'opera nel tempo, per proporla a un pubblico di oggi, nel pieno rispetto delle intenzioni originarie degli autori, con la volontà di coglierne l'universalità. I costumi intendono proporre una visività che richiama a precisi precedenti pittorici, alleggeriti del loro peso di documenti di un'epoca e trasfigurati in lievi illusioni di quel mondo. La scena si distacca dalla scelta realistica per trasformare gli spazi dell'azione nel susseguirsi mutevole di trasformazioni di una struttura unica, che ancora una volta allude senza riprodurre il passato. L'attenzione particolare al cantante/attore conferma la volontà di farne veicolo di emozioni che il pubblico deve poter cogliere e far sue.

Nella costituzione dell'impianto scenico, dei costumi, nel lavoro con il solista, Pasqual, come il suo Maestro, ricerca una più intima e profonda aderenza alla realtà dell'opera aspirando a raggiungere l'esito artistico che Strehler definì felicemente «realismo poetico», in esso identificando la chiave della sua poesia della scena.

Archivio fotografico. Fondazione Teatro alla Scala di Milano.
Fotografie: Brescia e Amisano © Teatro alla Scala

⁴¹ *Ibid.*



~ 65 ~

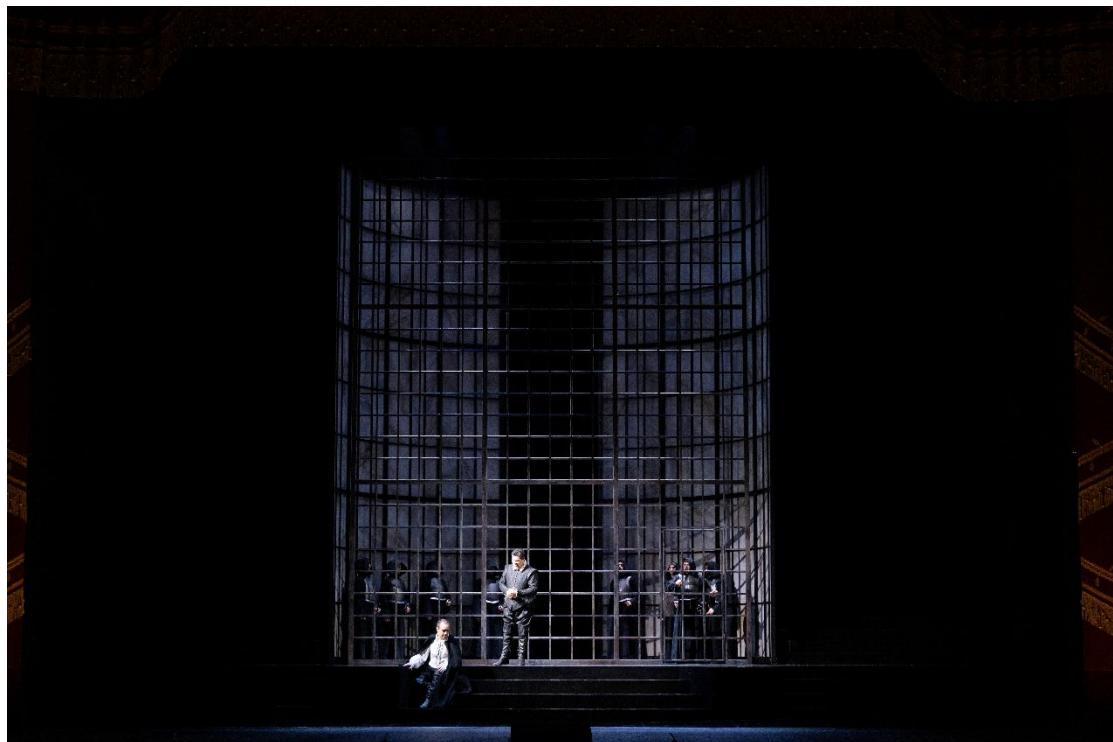


DON CARLO



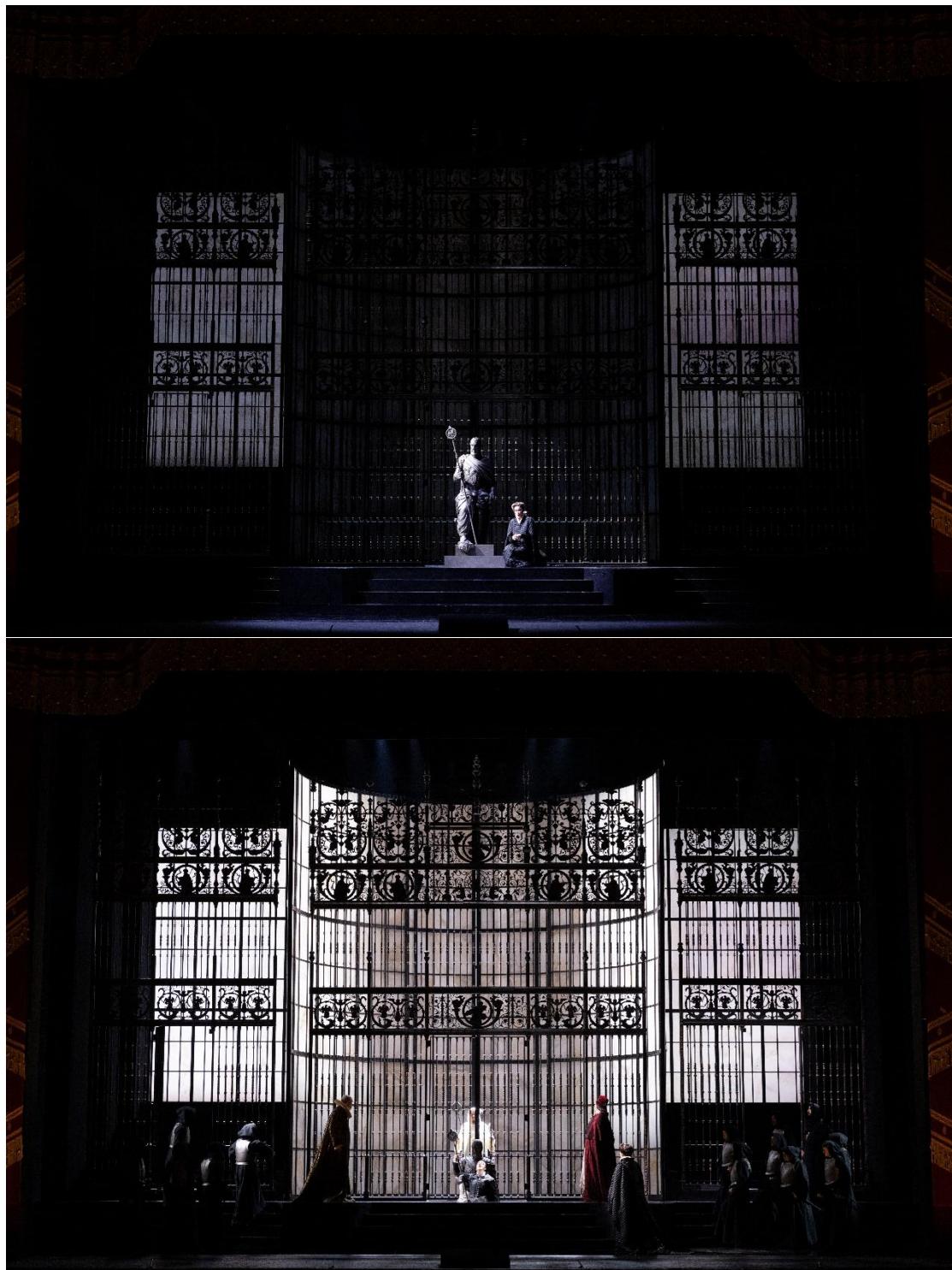
DON CARLO

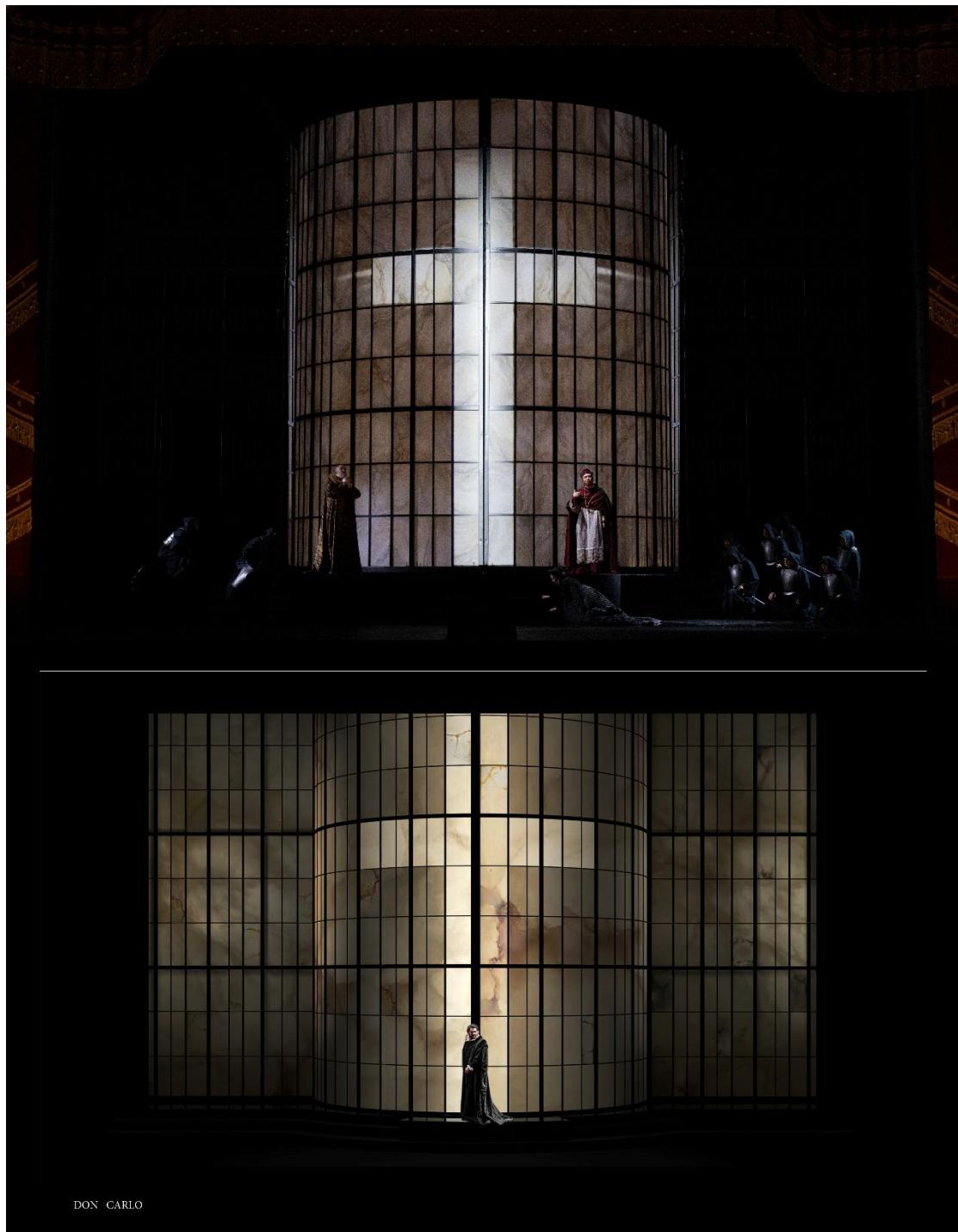
~ 66 ~



+







ΠΕΡΙΛΗΨΗ

GIORGIO STREHLER KAI LIUÍS PASQUAL. Η ΥΨΙΣΤΗ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ

Η παρούσα μελέτη διερευνά το έργο του Giorgio Strehler, του επιφανέστερου εκπροσώπου της ιταλικής σκηνοθεσίας τόσο στη χώρα του όσο και στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο όπερας και πρόζας του 20ού αιώνα. Επιχειρείται η παρουσίαση της ώσμωσης της καλλιτεχνικής του δουλειάς με εκείνης κάποιων εκ των μαθητών του, εστιάζοντας στο σκηνοθετικό έργο του Lluís Pasqual που είναι ο νεότερος και πιο ενεργός σήμερα καλλιτεχνικός επίγονος του Strehler.

Όπως καταδεικνύεται από την εις βάθος ανάλυση της θεατρικής ποιητικής του Strehler, η γραμμή της επιρροής της στους κληρονόμους του είναι συνεχής και ορατή, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από την έρευνα που διεξήγαγε ο Lluís Pasqual για τη σκηνοθεσία του *Don Carlo* του Giuseppe Verdi που ανέβηκε στο Teatro alla Scala.



ABSTRACT

BETWEEN GIORGIO STREHLER AND LIUÍS PASQUAL. THE HIGH ROAD OF DIRECTION IN THE OPERA THEATRE

The present study explores the work of Giorgio Strehler, the founder and most prominent representative of Italian stage direction both in his own country and in contemporary European opera and prose theatre of the 20th century. An attempt will be made to show the osmosis of his artistic work with that of some of his students, focusing on the directions of Lluís Pasqual, who is the youngest and most active artistic descendant of Strehler today.

As demonstrated by an in-depth analysis of Strehler's theatrical poetics, his line of influence on his heirs is continuous and clearly visible, a fact confirmed by Lluís Pasqual's study of the staging of Giuseppe Verdi's *Don Carlo* at the Teatro alla Scala.



Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

O Paolo Bosisio είναι Ομότιμος Καθηγητής Θεατρικών Σπουδών του Università degli studi di Milano της Ιταλίας και συγγραφέας 24 βιβλίων, αλλά και εκατοντάδων επιστημονικών μελετών που επικεντρώνονται κυρίως στο θέατρο του 18ου και 20ου αιώνα. Έχει διδάξει στα πανεπιστήμια Université de Paris και Sorbonne Université της Γαλλίας, καθώς επίσης και σε πανεπιστήμια πολλών χωρών ανά τον κόσμο. Είναι σκηνοθέτης στο θέατρο της όπερας και ηθοποιός, ενώ διετέλεσε και καλλιτεχνικός διευθυντής πολλών θεάτρων και διεθνών φεστιβάλ. Τέλος, είναι επίτιμος διδάκτωρ τεχνών στο πανεπιστήμιο Dunarea de Jos-Galati και στην Academia de Muzica «Gheorghe Dima»-Cluj Napoca της Ρουμανίας.



THE AUTHOR

Paolo Bosisio, Emeritus Professor of Theatre Studies at Milan State University, author of 24 books and hundreds of essays mostly focused on 18th and 20th centuries, taught in Paris La Sorbonne and Université de Paris and in many countries all over the world. Stage director in Opera theatre, actor in television, he had been artistic director of several theatres and festivals. Also, is Doctor Honoris Causa in Art (University “Dunarea de Jos”- Galati and Academia de Muzica “Gheorghe Dima”-Cluj Napoca-Romania).