il castello di elsinore

semestrale di teatro, anno XXIV, 64, 2011

Università degli Studi di Torino

CRUT
REGIONE PIEMONTE
UNIVERSITÀ DI TORINO

edizioni di pagina

Finito di stampare nel settembre 2011
da I.G.M. Industria Grafica - Cassano delle Murge (Bari)
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 978-88-7470-127-8
ISSN 0394-9389

Indice

Saggi

Roberto Alonge
Appunti per una rilettura della *Moschetta* 9

Giuliana Altamura
Studi sul teatro simbolista 25

Matteo Paoletti
Giorgio Strehler e l'opera lirica.
Problemi organizzativi e di politica culturale 41

Giaime Alonge
Gli arabi non sanno sparare. Sul teatro politico di Ben Hecht 77

Roberta Gandolfi
Storia e performance: un confronto fra due scritture sceniche
de *L'istruttoria* di Peter Weiss 97

Materiali
Omaggio al Risorgimento

Marco Meriggi
Prima e dopo il '48: l'Austria vista dagli italiani 115

Ernesto Napolitano
Mahler e l'opera italiana 125

saggi

Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*

Matteo Paoletti

Nei cinquant'anni compresi tra il debutto alla Scala con *La Traviata* (1947) e il *Così fan tutte* postumo del 1998[1], Giorgio Strehler mette in scena una quarantina di titoli, ovvero buona parte del grande repertorio nonché opere allora ai margini della produzione stabile, che si sarebbero affermate soltanto anni dopo, anche grazie al contributo del regista triestino[2].

All'interno di questo *corpus*, con pochi eguali nel secondo dopoguerra, desidero nel presente articolo mettere a fuoco due punti centrali della carriera lirica di Strehler. Due punti distanti fra loro, l'esordio e gli anni Settanta, ma che hanno in comune di potere essere ricostruiti esaustivamente grazie alla presenza di due gruppi omogenei di documenti conservati presso il fondo Giorgio Strehler dei Ci-

* Desidero ringraziare la dott.ssa Agnese Colle e il direttore dei Civici Musei di Trieste, dott. Adriano Dugulin. Allo stesso modo ringrazio l'Archivio Musicale e il dott. Carlo Torresani del Teatro alla Scala.

1. È forse bene ricordare che Strehler muore dopo appena 11 giorni di prove, il 26 dicembre 1997. L'opera di Mozart inaugura la nuova sede del Piccolo Teatro il 26 gennaio 1998 con la regia dell'assistente Carlo Battistoni.

2. Tra queste, *L'amore delle tre melarance* di Prokofiev (1947 e 1974), la prima assoluta in Italia della *Lulu* di Berg nella stesura in due atti (1949), la prima milanese di *Arianna a Nasso* di Strauss (1950) e la prima mondiale di *Proserpina e lo straniero* di Castro (1952). Importante anche il contributo di Strehler, soprattutto nella prima fase della sua carriera, alla circolazione sulle scene italiane del repertorio contemporaneo e per la riscoperta del melodramma settecentesco, in massima parte sul palco della Biennale di Venezia e su quello della Piccola Scala, con la preziosa collaborazione del direttore d'orchestra Nino Sanzogno. Per questo percorso, che meriterebbe una trattazione a parte, basti l'elenco dei titoli da loro affrontati tra il 1949 e il 1964: oltre alla già citata *Lulu*, *Il Cordovano* di Petrassi (1949), *L'allegra brigata* di Malipiero (1950), *La collina* di Peragallo (1951), *Il credulo* di Cimarosa (1951), *La favola del figlio cambiato* di Malipiero (1952), *L'angelo di fuoco* di Prokofiev (1955), *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (1955), *Histoire du soldat* di Stravinskij (1957), *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota (1958), *Pierino e il lupo* di Prokofiev (1963), *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* di Brecht e Weill (1964). È curioso osservare come, nonostante i vastissimi interessi, Strehler non si confronti mai con Puccini.

vici Musei di Trieste[3]. Il fatto che questo fondo sia ancora poco conosciuto mi ha indotto a trattare insieme i due aspetti, nonostante l'evidente discontinuità, affiancandoli ai documenti da me consultati presso l'Archivio Musicale del Teatro alla Scala. Il taglio interpretativo privilegia gli aspetti produttivi, lasciando sullo sfondo le questioni estetiche: le fonti primarie, accostate alla lettura critica delle recensioni coeve e delle dichiarazioni dirette del regista[4], permettono di delineare in maniera chiara sia l'approccio di Strehler alle peculiarità del teatro musicale – denunciando le importanti interrelazioni e i continui scambi tra la lirica e la prosa[5] – sia il profondo disagio vissuto dal regista nei confronti del mondo della lirica, segno evidente e finora rimasto inesplorato[6] di un compromesso tra le possibilità economiche degli enti produttori e le ambizioni di Strehler per la creazione di un autentico *teatro d'arte*[7].

3. Tra questi: il primo contratto firmato da Strehler per *La Traviata*, la corrispondenza con il direttorato artistico del Festival di Salisburgo (1971-1974), diverse redazioni di lettere di dimissioni indirizzate a Paolo Grassi, allora sovrintendente del Teatro alla Scala, in occasione delle prove del *Macbeth* del 1975, nonché carteggi con alcuni interpreti, con critici musicali e con lo scenografo Luciano Damiani.

4. Occorre mettere in guardia sulle dichiarazioni dello stesso Strehler, in gran parte lontane dagli spettacoli e marcate da un intento autocelebrativo, spesso falsate da un giudizio negativo e piuttosto ambiguo da lui espresso nei confronti del teatro d'opera: «Mi è stato chiesto molte volte se io amo l'opera lirica e se amo fare una regia dell'opera lirica. Sono due domande che sembrano identiche e non lo sono. Si potrebbe forse chiedere se amare la musica porta direttamente al fatto di amare una certa sua forma che è il teatro d'opera [...]. La musica è una cosa molto diversa dall'opera. L'opera è un meraviglioso equivoco che si perpetua da secoli e che ha dato a noi capolavori che ci accompagnano nel nostro cammino umano, ma che ciononostante si porta sempre dietro certi suoi peccati d'origine. In me, teatrante, l'opera lirica ha sempre lasciato una sua particolare *insoddisfazione* o infelicità, una sua impossibilità di essere risolta tutta, completamente in musica e spettacolo, in musica e teatro». *Problemi dell'opera lirica*, in G. Strehler, *Per un teatro umano*, a cura di S. Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, p. 214.

5. Sui rapporti estetici tra il teatro lirico e il teatro drammatico di Strehler ho in corso una ricerca, di cui mi permetto di avanzare qui una prima ipotesi: dallo studio dei documenti autografi emerge come in alcuni momenti della sua carriera, in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta, il regista sembri utilizzare le ricche risorse dei teatri d'opera per mettere a punto soluzioni tecniche e sperimentazioni irrealizzabili al Piccolo. Pare il caso, ad esempio, della rivoluzione illuminotecnica segnata dal *Ratto dal serraglio* (Salisburgo, 1965) o dei veli di Luciano Damiani, che prima di diventare cifra stilistica del *Giardino dei ciliegi* (1974) e della *Tempesta* (1978) vengono perfezionati nella *Zauberflöte* (Salisburgo, 1974) e nel *Macbeth* scaligero del 1975. Mi riprometto di approfondire la questione in un prossimo futuro.

6. Studi sul teatro lirico di Giorgio Strehler: A. Bentoglio, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)*, in AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 1996; P. Bosisio, *La regia degli spettacoli scaligeri nel periodo della sovrintendenza Grassi (1972-1977)*, in "Ariel", XI, n. 1, gennaio-aprile 1996; A. Bentoglio, *Strehler all'opera*, in AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, II, *Contributi critici*, a cura di F. Mazzocchi e A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 1998. Analisi anche in A. Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano 2002, pp. 43-129, 139-142. Interessante, per quanto celebrativo, anche AA.VV., *Giorgio Strehler alla Scala. 1947-1997*, a cura di P. Guadagnolo, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 1998.

7. Nel saggio si intende il *teatro d'arte* (d'ora in avanti indicato in corsivo) nella particolare accezione utilizzata dallo stesso Strehler, ovvero un teatro capace di produrre spettacoli con un valore artistico elevato e invariabile tra repliche e prime. Tale definizione, in aperta opposizione alle modalità produttive tradizionali e pur presente in maniera latente nel pensiero del regista, viene esplicitata nella lirica in occasione della travagliata lavorazione del *Macbeth* al Teatro alla Scala del 1975. «Il teatro di produzione d'arte, cioè un numero limitato di recite con però quasi gli stessi valori della prima recita.

Traendo spunto dall'aneddotica passata nella storiografia, il saggio intende innanzitutto ridimensionare l'impatto rivoluzionario nell'immediato dopoguerra del debutto lirico di Strehler, concentrandosi poi sull'indagine del rapporto vissuto dal regista all'interno delle modalità produttive operistiche italiane e internazionali. Particolare attenzione è rivolta allo snodo degli anni Settanta in cui le aspirazioni *d'arte* di Strehler entrano in aperto conflitto con lo *star-system*, per poi adattarsi e confluire molto mitigate nelle produzioni *monstre* scaligere degli anni Ottanta.

La Traviata del 1947, tra rivoluzione e routine

Pochi spettacoli hanno suscitato l'interesse della critica come la *La Traviata* del 1947 di Giorgio Strehler, considerata, con l'edizione Visconti-Callas del 1955[8], una pietra miliare nella storia della regia lirica: un giudizio entusiastico, ma tardo, maturato negli anni Cinquanta, quando la breve storia dell'allestimento si era già ampiamente conclusa e i successi di Visconti portavano alla riscoperta, cronologia degli spettacoli alla mano, dei primi tentativi registici moderni nel teatro lirico[9]. Tale

Non un [...] teatro che produce sempre, non un teatro che "fa vedere a tanta gente più che uno spettacolo il nome spettacolo" [...]. Il giusto sarebbe un teatro che fa e produce prodotti artistici di primo livello che li mantiene nel tempo uguali a come sono nati e li fa vedere a decine di migliaia di persone». Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (prima redazione), tre pagine dattiloscritte, con correzioni e annotazioni autografe, s.d. [23/24 novembre 1975], Civici Musei di Trieste (d'ora in avanti CMT), Fondo Giorgio Strehler (d'ora in avanti FGS), busta 99.

8. Sulla *Traviata* di Visconti del 1955 cfr. L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, vol. II, Cappelli, Bologna 1979; F. D'Amico, *Luchino Visconti e l'opera*, in "Teatro in Europa", n. 2, 1987; L. Scarlini, *Le regie d'opera di Visconti*, in "Drammaturgia", n. 7, 2000; M. Tanant, *Visconti e l'opera: le tre regie di Traviata*, in AA.VV., *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di N. Palazzo, Bulzoni, Roma 2008.

9. Per una bibliografia piuttosto eterogenea sull'evoluzione della regia lirica in Italia, in assenza di studi organici sull'argomento, cfr. L. Alberti, *Un problema del teatro lirico d'oggi. Il melodramma come spettacolo*, in "La Rassegna musicale", XXVII, 1957; L. Pestalozza, *Regia e opera*, in "Sipario", XIX, n. 224, 1964; G. Poli, *Regia lirica*, in *Enciclopedia della musica*, III, Ricordi, Milano 1964; A. Pironti, *La regia operistica nell'unità dello spettacolo*, in "Siprauno", n. 5, settembre-ottobre 1966; L. Alberti, *Scenografia e regia*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, *Lessico*, IV, UTET, Torino 1984; AA.VV., *Teatro in Europa*, n. 2, 1987, numero monografico sulla regia lirica; G. Guccini, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana. La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. V, EDT, Torino 1988; E. Castiglioni, *La regia lirica: nascita di un concetto*, in Ead., *Le regie liriche di Luca Ronconi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 15-19; C. Deshoulières, *La regia moderna nelle opere del passato*, in AA.VV., *Enciclopedia della musica*, *Il sapere musicale*, II, a cura di J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino 2002; AA.VV., *Teatri Musicali – Altri generi, interazioni, ricerca*, a cura di G. Guccini, in "Prove di Drammaturgia", n. 1, 2005; P. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2007, pp. 175-188; AA.VV., *Dossier Regia Lirica*, a cura di G. Montemagno, in "Hystrio", n. 1, 2010; G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in "Il castello di Elsinore", XXIII, n. 62, 2010. Inquadramenti più organici nella teatrologia tedesca: AA.VV., *Warum Oper?*, a cura di B. Beyer, Alexander-Verlag, Berlin 2005; M. Brug, *Opernregisseure heute*, Henschel-Verlag, Berlin 2006. Una panoramica dello stato dell'arte a livello europeo in G.A. Marco, *Opera: A Research and Information Guide*, Garland, New York 2001².

rivalutazione, spesso compiuta con sensazionalismo giornalistico e senza la necessaria cautela storiografica, proietta su uno spettacolo sostanzialmente repertoriale le aspettative critiche del decennio successivo, attribuendogli un giudizio di valore sproporzionato rispetto al reale contesto in cui il debutto lirico di Strehler aveva preso vita[10].

La prima prova scaligera di Strehler, oggi, andrebbe infatti quantomeno ridimensionata, riconducendo lo spettacolo alla realtà teatrale italiana dei primi mesi del 1947: se è innegabile che con *La Traviata* una nuova concezione registica faccia il suo ingresso nel tempio della lirica, la Scala, è altrettanto vero che il debutto operistico del ventiseienne Strehler si inserisce perfettamente in un sistema in cui lo scarto tra ambizioni estetiche e prassi produttiva rimaneva molto ampio[11]. *La Traviata* di Strehler va intesa come un grande tentativo di superamento della scena-addobbo tradizionale, marcato da un forte spirito innovatore, ma, nel 1947, un tentativo ancora irrisolto e fortemente vincolato dalla chiusura della realtà teatrale, dalle difficoltà di una Scala costretta a riorganizzarsi nelle prime difficili stagioni dopo la ricostruzione, nonché dai limiti di un regista alla prima esperienza su un palcoscenico lirico[12].

Per una valutazione dell'effettiva portata de *La Traviata*, è necessario ricostruirne la messinscena tenendo a margine, per quanto possibile, i ricordi tardi del regista e il processo mitopoietico degli anni Cinquanta. Tuttavia, oggi, a distanza di sessant'anni, dello spettacolo non resta quasi nulla per quanto riguarda le fonti primarie, che si limitano a poche foto di scena, alle sedici pagine dell'esile programma di sala[13] e al contratto firmato da Strehler. Dalla rassegna stampa, piuttosto nutrita, emergono invece le contraddittorie impressioni che lo spettacolo suscitò nella critica. Tale scarsità di fonti, se da una parte è sintomatica della frenesia dell'Ente

10. In realtà il debutto di Strehler come regista di teatro musicale risale al 19 marzo 1946, con l'oratorio *Giovanna d'Arco al rogo* di Arthur Honegger, allestito al Teatro Lirico di Milano per la Stagione dei Concerti Sinfonici di marzo-aprile. Tuttavia la particolare natura dell'opera non permette di configurare tale allestimento come un debutto nella regia lirica, ma solo come una prima esperienza nella direzione scenica dei cantanti.

11. Come afferma un cronista all'indomani della prima: «L'attuale edizione di *Traviata* – fra le tante succedutesi sulle scene scaligere – passerà alla storia se non altro per le acerbe polemiche che ha suscitato e per i rivoli di inchiostro che ha fatto scorrere [...]. Al postutto, si è trattato di una edizione non solo inquadrata in una linea di tradizionale decoro ma altresì suscettibile di offrire spunti di interesse». Far., in "Mattino d'Italia", 7 marzo 1947.

12. Ricorda Strehler a distanza di anni: «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». *Muti-Strehler, felici*, intervista di G. Verga, in "la Repubblica", 9 dicembre 1987. Il ricordo del regista non è del tutto corretto: il baritono Tito Gobbi non compare in nessuna recita, né nell'edizione del 1947, né nella ripresa del 1948.

13. L'unico programma di sala disponibile presso l'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala e presso la Biblioteca Teatrale Livia Simoni è quello dell'edizione del 1947; manca invece quello della ripresa del 1948.

produttore, tipica delle prime stagioni dopo la riapertura, dall'altra ci racconta di uno spettacolo perfettamente inserito nella *routine* produttiva dell'immediato dopoguerra, per il quale non si sentiva la necessità di una collocazione editoriale più curata e di una maggiore attenzione documentale.

L'impaginazione del programma di sala rispecchia perfettamente lo spirito dell'epoca e l'ideale gerarchia nell'allestimento: in prima pagina la locandina, in seconda lo *sponsor*, in terza una grande foto del direttore d'orchestra (Tullio Serafin) e in quarta pagina i ritratti, in dimensione ridotta, degli altri artefici dello spettacolo: direttore del coro (Vittore Veneziani), regista e, molto più in grande, il direttore dell'allestimento (Nicola Benois). Se non sorprende trovare in primo piano i direttori musicali, è comunque curioso che Benois compaia al posto dello scenografo (Gianni Ratto), quasi a garantire, col proprio carisma e la grande esperienza, la bontà della produzione[14]. Uno sguardo alle recensioni giornalistiche, in cui il lavoro di Strehler viene inscritto sotto l'egida del direttore dell'allestimento e quello di Ratto del "pittore di scena" Ugo Serafin, supporta tale tesi[15].

Anche il contratto, firmato da Giorgio Strehler col sovrintendente Antonio Ghiringhelli, racconta molto della realtà produttiva dell'epoca[16]. Innanzitutto la stipula (7 gennaio 1947) è talmente vicina alla data di inizio prestazione (19 gennaio) da non lasciare alcuno spazio a modalità produttive particolarmente articolate, tanto più se si considera che il contratto si sarebbe dovuto risolvere dopo neanche tre settimane di collaborazione (6 febbraio) e che si prolungò solo in seguito allo slittamento della prima, dovuto alla supposta malattia della primadonna e non a motivazioni artistiche.

Ciò che più importa è che Strehler venga assunto in qualità di "regista", una definizione per niente superflua: il contratto è infatti stipulato su un prestampato in uso presso il teatro, secondo il contratto collettivo nazionale per gli Artisti Lirici del 25 marzo 1932, che non prevedeva ancora la figura del regista ed era relativo ai soli cantanti[17]. A pagina due, pertanto, Strehler sottoscrive «l'obbligo di prender

14. Nicola Benois (1901-1988), direttore dell'allestimento scenico del Teatro alla Scala tra il 1937 e il 1970, è senza dubbio una figura fondamentale per lo sviluppo scenico del teatro lirico italiano. Pur muovendosi nel solco del tradizionalismo pittorico e della scena-decorazione, Benois accettando di collaborare con la prima generazione dei registi critici permette l'apertura al nuovo della scena operistica italiana. Propugnatore delle prime apparizioni scaligere di Visconti negli anni del massimo successo delle regie di Margarethe Wallmann – di cui restò tuttavia sempre collaboratore –, Benois non solo lo protegge dagli attacchi della critica conservatrice, mascherando le sue innovazioni sotto l'illusione di un corretto *décor*, ma ne avalla le scelte con un forte potere contrattuale e d'immagine. Inoltre è anche grazie alle scelte di Benois, dal finire degli anni Cinquanta orientato a soluzioni più visionarie, che il pubblico della Scala viene educato a una scena viva, in grado di scavare i significati della drammaturgia musicale con un metodo non dissimile da quanto affermato dalle istanze registiche.

15. «Va detto che tutto l'interesse dell'allestimento di ieri sera, cui ha presieduto con la consueta intelligenza Nicola Benois, fa centro sulla regia di Giorgio Strehler». G.G. Severi, in "Corriere lombardo", 7 marzo 1947.

16. Contratto de *La Traviata*, 7 gennaio 1947, dattiloscritto senza annotazioni su carta intestata "Teatro alla Scala", copia su carta carbone, CMT, FGS, busta 81.

17. Il contratto collettivo nazionale del 25 marzo 1932, prima legge a livello nazionale sulle scrittu-

parte con ogni cura e disciplina a tutte le prove stabilite dall'Ente, di vestirsi e di truccarsi alla prova generale come se si trattasse di una recita». Probabilmente per una semplice dimenticanza l'assurda clausola non fu barrata, come d'uso all'epoca per eliminare le parti del prestampato in contrasto con le mansioni effettivamente svolte; tuttavia, la presenza di una svista tanto grossolana avalla la tesi di un contratto inusuale stipulato di fretta e senza prestare troppa attenzione alla portata *storica* dell'assunzione di un regista[18].

Scorrendo le cronache musicali dei primi mesi del 1947, ci si rende conto di come *La Traviata* fosse uno spettacolo di assoluta *routine*, una nuova produzione del Teatro alla Scala inserita, a inizio stagione, in un cartellone già piuttosto affollato da titoli di repertorio. Persino la presenza di un regista specializzato, novità per il panorama italiano, non riesce a trovare spazio sulla stampa fino alle recensioni successive alla prima. Addirittura, in alcuni casi, il lavoro di Strehler viene accostato ad altre regie di repertorio viste in apertura di stagione[19].

Le scarne rubriche di cultura e spettacolo, su quotidiani ancora di due facciate, nel mese di febbraio vengono perlopiù occupate dalle polemiche che iniziano a montare intorno alla scelta della Scala di portare in scena, nei giorni caldi dell'approvazione dei primi articoli della Costituzione, un *Tristano e Isotta* in lingua originale, con cantanti germanofoni, per la direzione di Victor De Sabata. In una città simbolo per la Resistenza, in un periodo tanto particolare, le proteste dell'ANPI si scatenano molto presto, non senza una certa strumentale superficialità[20]. Alle questioni politiche si intrecciano, nelle cronache di fine febbraio, le polemiche per il mancato ritorno di Toscanini alla Scala, dovuto – si vocifera – a un'insoddisfazione del maestro nei confronti della direzione artistica e delle maestranze scaligere, non in grado di garantire una produzione di qualità per il suo *Otello*, previsto in apertura di stagione e più volte annunciato e rinviato.

Tuttavia, nel confuso avvio di stagione, è *La Traviata* a imporsi lentamente al-

re artistiche indipendente dal Codice del Commercio, raccoglie di fatto gli usi e le consuetudini stratificatisi nel teatro italiano a partire dal XIX secolo. Oggi le scritture sono regolate dalla legge 163 del 1985 e da vari contratti nazionali, spalmati nel decennio 1996-2005. Tuttavia, in caso di controversia, oltre a rifarsi al Codice Civile, la maggiore fonte consuetudinaria rimane il contratto nazionale del 1932, ancora utilizzato nella stesura delle clausole contrattuali. Cfr. S. Orlandini e M. Lai, *I professionisti del melodramma – La scrittura artistica nel teatro d'opera*, Giuffrè, Milano 2001, pp. 20-23, 129-140 e 185-191.

18. Del resto, come commenta lo stesso Strehler, quando il sovrintendente Antonio Ghiringhelli lo chiamò alla Scala «era più incuriosito che convinto». *Io, Strehler, una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 267.

19. «Con la *Traviata* di ieri sera la Scala s'è proposto il problema di rinfrescare la tradizione verdiana in sede di scenografia e di regia; problema già affrontato, nello scorso dicembre (e con modesti risultati) dalle grigie e smaterializzate nudità visive del *Nabucco*; prenda atto dunque il teatro del favore che ha incontrato cotesto suo esperimento e ne tragga le necessarie conclusioni». Severi, in "Corriere lombardo", cit.

20. Il 25 febbraio, a due giorni dalla prima, i partigiani chiedono al prefetto di vietare l'esecuzione dell'opera. Lo spettacolo va regolarmente in scena, con discreto successo, il 27 febbraio. Nel *cast*, al contrario di quanto denunciato dalla stampa militante con grande approssimazione, non figurava alcun interprete tedesco, ma solo una cantante austriaca, una svizzera e un norvegese, specialisti del repertorio wagneriano.

l'attenzione della stampa, anche in questo caso per motivi extra-artistici: i ripetuti rinvii della prima, dovuti alla sospetta malattia di Margherita Carosio – una Violetta in odore di simpatie reazionarie –, nel particolare clima resistenziale assumono i contorni di un *spy-story*, in cui le allusioni giornalistiche si sostituiscono rapidamente alla realtà documentaria. La vicenda, alla luce del rilievo assunto sulla stampa nazionale, merita di essere ricostruita puntualmente, così come fu proposta dai quotidiani dell'epoca.

Come annunciato dal "Nuovo Corriere della Sera", nella cronaca di Milano, la prima de *La Traviata*, prevista per il 6 febbraio alle 21, viene annullata il giorno precedente, per un'indisposizione del soprano, e rinviata all'8. Che una prima salti per un'indisposizione della protagonista non rappresenta assolutamente un caso eccezionale e infatti la stampa, in questo momento, liquida il rinvio con un trafiletto di poche righe. I primi sospetti emergono a partire dal 9 febbraio, ancora a livello locale, quando «per improvvisa indisposizione della Signora Margherita Carosio»[21] viene data notizia che la prima è stata rinviata, senza preavviso e senza stabilire una nuova data. Il 12 febbraio il teatro fissa il nuovo debutto per il 14, alle 20.45, ma già il giorno successivo il "Corriere" dà notizia di un ulteriore rinvio, «per un improvviso peggioramento, avvenuto ieri, dello stato di salute di Margherita Carosio»[22].

Il caso scoppia, tra pochi fatti e moltissime allusioni, venerdì 14, giorno del previsto debutto, quando in un corsivo al vetriolo il critico del "Corriere della Sera", Franco Abbiati, denuncia le carenze della direzione artistica, incapace di far svolgere regolarmente le recite e di trovare una sostituta in grado di sostenere la parte di Violetta, evitando così la continua altalena di rinvii[23].

Mentre il teatro sopperisce con repliche e allestimenti di repertorio[24], il 19 febbraio Tullio Serafin, direttore artistico nonché direttore d'orchestra dello spettacolo, interviene in difesa della Scala con una lettera pubblicata su "il Tempo di Milano", riconducendo le difficoltà de *La Traviata* alle più generali difficoltà organizzative del teatro. Un teatro in cui, nonostante la «mancanza di materiale

21. "Nuovo Corriere della Sera", 9 febbraio 1947.

22. "Nuovo Corriere della Sera", 13 febbraio 1947.

23. «Tema: *la Traviata*. Annunciata per il giorno 6 corrente, spostata al giorno 8 per via della cosiddetta neve, spostata di bel nuovo e ventilata la sua *prima* definitiva per il 10 o per il 13 in seguito a una improvvisa indisposizione di Margherita Carosio, nuovamente rimandata ma nuovamente annunciata per oggi venerdì 14, ancora sospesa ieri e rinviata per aggravamento della Carosio, la cui malattia deve oscillare come un pendolo [...]. Noi abbiamo pure il dovere di chiedere se alla Scala esiste [...] e se alla Scala funziona [...] una qualunque direzione artistica. Quindi domandiamo se, malata putacaso una Violetta, non sia possibile rintracciarne una seconda in tutta Italia, e se questo soprattutto non è stato fatto tempestivamente con il vecchio sistema del doppione pronto [...]. Senonché – questa è la vera falla organizzativa – una seconda Violetta in carne ed ossa c'era alla Scala [...]. Solo che la direzione artistica, dopo un mese che aveva sottomano tale seconda benedettissima Violetta, si accorgeva a un tratto che essa non andava bene, [...] così come il giorno della *prima* s'era accorta, e d'ora in ora viene accorgendosi, che la primiera Violetta è più o meno indisposta. Intanto il pubblico s'accorge, suo malgrado, che quella direzione artistica è un completo fallimento». F. Abbiati, *Le crisi di Violetta*, in "Nuovo Corriere della Sera", 14 febbraio 1947.

24. *L'amico Fritz* di Mascagni, *Manon* di Massenet, *Andrea Chénier* di Giordano.

musicale e scenico, ritardo per la deficienza dei trasporti negli arrivi di tutto il materiale necessario agli allestimenti scenici, malattie di vari artisti [...], impianto elettrico ‹che il 23 dicembre, a tre giorni dall'inaugurazione della stagione,› non era a punto [...], nello spazio di un mese sono stati allestiti degnamente otto spettacoli, con più di venti rappresentazioni»[25]. Serafin tiene inoltre ad allontanare qualunque sospetto dalla protagonista[26], difendendo la propria scelta di non sostituirla con un'altra interprete, secondo l'indirizzo di Toscanini per cui «è certamente meglio ritardare la presentazione di uno spettacolo che presentarlo in condizioni non soddisfacenti»[27].

La replica di Franco Abbiati non si fa attendere, tanto che il giorno successivo un nuovo corsivo porta a conoscenza dell'opinione pubblica la possibile vera ragione dei continui rinvii. Per la prima volta si allude a una motivazione politica, assolutamente sconveniente per l'immagine del teatro, che avrebbe consigliato un rinvio o una sostituzione della cantante[28].

L'attenzione per le ragioni artistiche de *La Traviata* di Giorgio Strehler, che a partire dal decennio successivo sarebbe entrata nella storia della regia lirica, viene dunque spazzata via dalle supposizioni e dal clima di sospetto che diventa l'unico motivo di interesse della stampa, ormai a livello nazionale.

Il 22 febbraio la stessa Carosio interviene sul "Corriere della Sera", il quotidiano da cui era scoppiato il caso giornalistico, per smentire seccamente qualunque retroscena politico[29]. Il giorno successivo "la Nuova Stampa" dà grande risalto al-

25. *Una lettera del maestro Serafin*, in "il Tempo di Milano", 19 febbraio 1947.

26. «La Sig.ra Carosio è realmente ammalata; mentre in un primo momento sembrava che potesse ristabilirsi in breve, dopo le sue condizioni sono peggiorate». *Ibid*.

27. *Ibid*.

28. «A proposito poi di Margherita Carosio [...], vorremmo fosse chiaro il tenebroso motivo per cui la detta artista [...] è stata segnalata come politicamente compromessa [...]. L'ha segnalata il segretario medesimo di Serafin, e prima assai che la Carosio si pigliasse l'influenza reumatica [...]. È evidente che se il segretario di Serafin [...] ha fatto tempestivamente quella famosa scoperta di un certo biglietto (non però visto da nessuno) trovato in tasca a un martire delle Ardeatine, ciò vuol dire che Serafin meditava perlomeno di buttare all'aria la interprete da lui stesso scelta [...]. Forse era sua speranza sostituirla con la signora Turcano, tenuta in istudio alla Scala per circa un mese ma che alla prova dei fatti – leggi seconda prova generale di *Traviata* – è risultata immatura, così come alla prima prova generale era risultato immaturo il tenore. Ma questa non è che una nostra supposizione. C'è chi non se ne contenta. Quel segretario zelante [...] ha dunque tempestivamente destato il vivaio dei pettegolezzi e delle intimidazioni sofferte dalla Carosio innanzi di "ammalarsi", di "ristabilirsi" e di "aggravarsi" a seconda che faceva comodo ai contraddittori comunicati della Scala [...]. Comunque verrebbe di concludere che l'influenza reumatica di Violetta doveva sopraggiungere necessariamente, inevitabilmente, come per causa di forza maggiore». F. Abbiati, *Le influenze reumatiche*, in "Nuovo Corriere della Sera", 20 febbraio 1947.

29. «Io sono stata e sono, tuttora, ammalata; lo ha constatato il medico della Scala, Dott. Corbellini, in visite fiscali; lo controlla, ancora oggi, il mio medico curante, Dott. Colapinto. [...] Non ho nulla da rimproverarmi "politicamente": sono stata e sono "italiana" nel senso più esteso della parola; non mi sono mai "impicciata" di situazioni o alternative politiche [...]. Né la diffamazione, né il pettegolezzo mi possono intimidire o allarmare [...] Qualora, però, intorno a me e al mio nome si dovesse continuare, in modo ambiguo ed offensivo per la mia dignità, a discutere pubblicamente, mi riservo la tutela del mio onore, anche, se occorre, in via giudiziaria». *Una lettera di Margherita Carosio*, in "Nuovo Corriere della Sera", 22 febbraio 1947.

la smentita, grazie a una lunga spalla in prima pagina con tanto di fotografia che, se da una parte è tutta tesa a ridimensionare una polemica alimentata da semplici illazioni, dall'altra, inconsapevolmente, traccia con grande precisione i contorni di una vicenda politica finora soltanto allusa. Dopo dieci giorni di notizie nebulose, finalmente emerge in modo chiaro l'accusa politica mossa alla cantante:

> gruppi di partigiani erano pronti a fischiare il soprano, responsabile, secondo loro, di collaborazionismo [...], perciò la Carosio avrebbe preferito evitare incidenti e non presentarsi al pubblico. È difficile dire quanto ci sia di vero in queste voci. Alla Carosio si muovono varie accuse. Si dice che la famiglia del marito, certo Frumento, fosse legata al regime fascista; ed alla cantante personalmente viene rimproverato il suo atteggiamento verso i tedeschi e specialmente verso un generale, che sarebbe il comandante di Roma, Maeltzer, condannato a morte per il massacro delle Fosse Ardeatine [...]. Si racconta che in tasca di una delle vittime delle Fosse Ardeatine sia stato trovato un biglietto che diceva: "l'unica persona che mi poteva salvare era Margherita Carosio". Questo biglietto, ammesso che esista, non prova niente [...]. Quanto alla famiglia Frumento, gli amici del soprano osservano che il matrimonio della Carosio è stato rotto da una separazione; e perché, d'altronde, la moglie o nuora di un fascista non dovrebbe cantare?[30]

In seguito a questo articolo e alla diffida della cantante, i giornali non parlano più de *La Traviata*, che resta per il momento sospesa e senza una data di debutto. La *vis polemica* dei quotidiani trova però presto un nuovo punto di sfogo nello spettacolo *scomodo*, *Tristano e Isotta*, programmato in sostituzione del titolo verdiano: le ragioni artistiche, anche in questo caso, continueranno a rimanere ben lontane dalle colonne di buona parte della stampa nazionale, più interessata all'interpretazione politica delle scelte di titoli e interpreti piuttosto che alla loro collocazione critica[31].

Al di là delle polemiche intorno al caso Carosio e allo scarso interesse dimostrato dalla stampa per la presenza di Strehler nella produzione, il vero effetto sortito dai continui rinvii della prima è l'impossibilità, per il regista, di garantire uno standard qualitativo adeguato ai propri sforzi: se i tempi di prova previsti erano, già in sede contrattuale, estremamente ridotti, probabilmente il lavoro di Strehler sui cantanti si perse quasi completamente nel mese intercorso tra la prova generale, ai primi di febbraio, e il debutto del 6 marzo.

Tutte le recensioni sono infatti concordi nell'annotare una certa discrepanza tra i risultati raggiunti alle due generali – cui la stampa ebbe modo di assistere – e la prima, in cui il lavoro di Strehler risulta intaccato dal riemergere di una recitazione stereotipata[32].

30. D.B., *Le vicende di una cantante*, in "la Nuova Stampa", 23 febbraio 1947.

31. L'unica analisi artistica e non prettamente polemica del *Tristano e Isotta*, su una pubblicazione generalista a tiratura nazionale, è l'articolo *Tutto esaurito malgrado le polemiche*, in "il Tempo", 8-15 marzo 1947.

32. «Anche la regia, così accortamente e minuziosamente predisposta da Giorgio Strehler, e così convincente per ragioni di gusto quasi polemiche nel caso della Scala, ha sofferto della situazione ge-

Sebbene i documenti reperiti finora non mi permettano di ipotizzare come si comporti il regista per limitare i danni dei continui rinvii, né come reagisca preso in mezzo tra le questioni politiche e quelle artistiche, sin dalla fase terminale delle prove il disagio di Strehler pare molto forte, tanto che l'unica intervista, concessa al settimanale d'avanguardia "Pattuglia", diventa quasi un manifesto programmatico di quanto andava cambiato nella pratica lirica per raggiungere lo statuto di uno spettacolo *d'arte*:

> coristi perfetti dal lato vocale non sanno spogliarsi da quella serie di movimenti stereotipati che costituiscono l'incrollabile tradizione della scena lirica: affetto-mani al cuore; disperazione-braccia al cielo. Gli artisti stessi sembrano ormai affondati in questa carreggiata da cui stentano a liberarsi [...]. Con artisti eccezionali come questi, con masse di un'intelligenza e un'esperienza simile, con un personale così addestrato, con tutti questi mezzi, si potrebbe fare infinitamente di più e si deve limitarsi invece a ripulire, a levare le scorie di un convenzionalismo trapassato[33].

Probabilmente, dato lo scarsissimo tempo a disposizione, Strehler concentra il proprio lavoro sulla gestualità dei tre interpreti principali (Alfredo-Giovanni Malipiero, Violetta-Margherita Carosio, Giorgio Germont-Ugo Savarese), tralasciando i personaggi secondari e cercando soluzioni meno scontate per le masse corali. Ai protagonisti viene infatti richiesta una recitazione derivata dal teatro di prosa, più aderente alla realtà. Ad esempio, non potendo riformare la statica impostazione attoriale di Savarese, il regista tenta di costringerne il movimento all'interno di gesti quotidiani, assecondando l'emissione (aria *Di Provenza il mare, il suol*) con un sigaro acceso stretto tra le dita, dal quale il baritono deve far finta di aspirare.

Quando può, invece, Strehler asseconda l'attitudine dei cantanti, sfruttando il nervosismo personale per improntare il gesto al realismo richiesto dalla drammaturgia; è il caso di Margherita Carosio, la cui tensione per un debutto non facile viene sfruttata per caratterizzare la propria Violetta: «un moto nervoso della mano le fa stringere in pugno la crinolina e alzare un po' la veste, ad ogni passo»[34].

Le masse corali, invece, ancora più complesse da "educare" rispetto ai solisti, vengono svecchiate grazie a una disposizione scenica innovativa, non solo dietro, ma anche intorno ai solisti, anche sfruttando la balconata praticabile disposta da Gianni Ratto, dalla quale gli ospiti irrompono nella stanza di Flora, nel momento topico dell'umiliazione di Violetta da parte di Alfredo[35]. Il regista cerca quindi di

nerale, essendo parsa meno precisa in quei dettagli che ci erano piaciuti alla prova generale». G.G. Severi, in "Corriere lombardo", 7 marzo 1947, edizione del pomeriggio.

33. G. Strehler, *Alla Scala si prepara una Traviata senza precedenti*, intervista di Rubens Tedeschi, in "Pattuglia", n. 3, 13 febbraio 1947. Copia riprodotta in AA.VV., *Giorgio Strehler alla Scala*, cit., p. 140.

34. Articolo non firmato, *La contesa della "Traviata" alla Scala*, in "Illustrazione italiana", 16 marzo 1947.

35. *Qui testimon vi chiamo che qui pagata io l'ho*, II, 14.

evitare l'accumulo di masse statiche, lavorando a un *tableau vivant* esteticamente gradevole e tuttavia plausibile all'interno della vicenda.

Ne *La Traviata*, inoltre, la critica evidenzia già la particolare metodologia strehleriana nell'approccio al testo teatrale, che diventerà una peculiarità del suo lavoro e gli varrà la definizione, molti anni dopo, di "regista critico"[36]. Nonostante i rilievi della stampa, tuttavia, risulta difficile che tale lavoro passi già nella regia del 1947, tenendo conto dei tempi di prova e della disponibilità dei cantanti e dei direttori d'orchestra a prestarsi a letture originali e lontane dalla tradizione.

A riprova di ciò, ne *La Traviata* si riscontra la presenza massiccia di coreografie di addobbo, marcate da un alto tasso di convenzionalità, che avvicinano lo spettacolo di Strehler ai coevi allestimenti di Margarethe Wallmann: nonostante la vigorosa prova della ballerina solista (Lidia Clerici), i movimenti impartiti al corpo di ballo da Aurel Miholy Milloss restano slegati dall'insieme della lettura registica, risultando particolarmente stridenti nelle scene d'insieme, in cui la coreografia abbraccia il coro e i mimi. L'impressione è quella di un insieme eterogeneo di repertorio e innovazione, con una netta preponderanza del versante tradizionale[37].

Le scenografie, o meglio, da programma di sala, le «scene dipinte» (in realtà volumetriche)[38], realizzate da Ugo Serafin su bozzetti di Gianni Ratto, confermano tale tesi: se da una parte si attengono agli ambienti prescritti dal libretto, risolvendoli con soluzioni in linea con la tradizione del *salotto borghese* di matrice realista, dall'altra presentano alcuni elementi di interesse, se non ancora di rottura. Se nel primo atto, infatti, Ratto si attiene allo spirito dell'epoca con una prospettiva centrale (la ricca residenza parigina di Violetta), già nel secondo opta dapprima per una prospettiva incidentale (la dimora di campagna), poi per una scena che divide casa di Flora in due piani, uno per la balconata (da cui Strehler fa uscire il coro) e un altro per il salone.

36. In analogia con il metodo sviluppato nel teatro drammatico, l'approccio di Strehler alla regia lirica si caratterizza per uno studio globale del testo, del contesto storico in cui esso fu scritto, della sua fortuna scenica: oltre all'analisi del libretto, dei versi e della tradizione degli allestimenti, con un recupero critico delle indicazioni di scena agli interpreti delle prime edizioni, l'opera viene indagata come prodotto culturale di un preciso momento storico, per il quale si rende necessario un approfondimento storiografico sugli usi e costumi dell'epoca e sulla biografia dell'autore. Tale operazione, ribattezzata negli anni Ottanta *metodo critico*, non è finalizzata a un filologismo gratuito, ma è funzionale a una comprensione dello spirito e dei significati più profondi dell'opera, che consentano la preparazione di una regia originale e leggibile nel contesto contemporaneo, in grado di rispondere al personale gusto del regista pur rimanendo in accordo con la volontà autoriale. Il *metodo critico*, proprio perché tende a scrostare i depositi delle messinscene di repertorio, spesso accumulatisi successivamente alle prime rappresentazioni sovrintese dall'autore, produce nella maggior parte dei casi risultati in contrasto con la tradizione. Cfr. Bentoglio, *Strehler all'opera*, cit. e A. Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano 2002, pp. 134-136.

37. Scrive Franco Abbiati: «Violetta [...] nasceva, viveva e spirava alla Scala in una atmosfera d'educandato, con poche economiche carnevalate e composti brindisi marionettistici e fra scarsi invitati che vestivano male e peggio ballavano il valzer». *La Traviata*, in "Corriere della Sera", 7 marzo 1947.

38. Il programma di sala è importante perché contiene le riproduzioni a stampa dei bozzetti scenici di Ratto, altrimenti andati perduti: sebbene manchino i disegni dei costumi, si ricava comunque l'impostazione scenografica dei vari quadri.

La soluzione, oggi tutt'altro che ardita, parve all'epoca provocatoria, tantopiù se la preparazione della scena, molto articolata, costringeva il regista a un intervallo piuttosto lungo tra i due quadri del secondo atto, creandone di fatto un quarto non previsto da Verdi.

Se ogni minima innovazione viene percepita come provocazione[39], diventa molto difficile per Strehler epurare la scena da quanto di più trito la convenzione vi aveva depositato. L'attenzione del regista per ogni dettaglio della messinscena lo porta quindi, quasi un decennio prima della passione antiquaria di Luchino Visconti, a preoccuparsi che gli oggetti presenti sul palco non siano generico materiale di trovarobato, ma veri mobili e vere suppellettili d'epoca, coerenti con la drammaturgia e lo spirito del periodo storico che ha generato l'opera. Nel programma di sala è infatti precisato, in corpo minore, che «I soprammobili e gli oggetti d'arte che figurano nell'allestimento delle scene sono stati gentilmente forniti dagli antiquari Emilio Torrigiani e Brunelli»; una precisazione che, seppur giustificata dalla necessità di dare visibilità allo *sponsor*, lascia trasparire l'interesse per una produzione diversa dalla pratica corrente dell'affitto, più o meno casuale, degli oggetti di scena.

Alla luce di un'analisi approfondita, la portata storica de *La Traviata* di Giorgio Strehler esce molto ridimensionata, sia nei risultati estetici, sia nell'impatto sulla produzione operistica dell'epoca. Lo spettacolo assume i contorni di un grande tentativo, in grado di intaccare solo marginalmente e in superficie il logorio delle scene liriche dell'immediato dopoguerra.

Il merito di Strehler risiede quindi soprattutto nell'aver intuito, sin dal debutto, la necessità di un cambiamento radicale in un ambiente chiuso e di aver fatto passare questa necessità alla stampa più attenta, preparando il pubblico alle innovazioni degli anni Cinquanta. Se la portata del singolo allestimento de *La Traviata* rimane estremamente limitata, probabilmente anche a causa dei continui rinvii che disperdono il lavoro di Strehler nel periodo intercorso tra generale e prima, l'esperienza del regista negli anni di apprendistato scaligero rappresenta un precedente storico notevole, restando tuttavia un piccolo tassello di un quadro complesso che doveva cambiare nel suo insieme.

Tralasciando il sensazionalismo delle riscoperte giornalistiche degli anni Cinquanta, scorrendo la rassegna stampa del marzo 1947 ci si rende conto di come alcuni critici avessero già inquadrato l'allestimento con equilibrio, rapportando l'indubbio valore del tentativo strehleriano al particolare contesto nel quale aveva

39. «Perché togliere al genio di Verdi una delle più veementi, irruenti, potenti divinazioni? Per dare tempo ai macchinisti di preparare lo sfarzoso quadro scenico della festa nel palazzo di Flora? Qui si entra in un altro abuso: che tocca lo sforzo o, se piace meglio, la preponderanza eccessiva della scenografia nello spettacolo d'opera in musica [...]. E [viene] fatto di chiedersi se ciò non [propenda], per disavventura, alla decadenza del nostro teatro in musica. Decadenza del gusto musicale melodrammatico, secondo noi, è la ricerca esagerata ed esageratamente pregiata dello spettacolo pittorico». Articolo non firmato, *La contesa della "Traviata" alla Scala*, cit., 16 marzo 1947.

luogo. Alla luce dei documenti oggi disponibili, mi pare corretto sposare la lettura data da Teodoro Celli all'indomani della prima:

> Attesissima era la regia di Strehler. Credo che da un solo spettacolo non si possano trarre giudizi definitivi. Mi pare, però, che la via da lui indicata sia quella buona. Essa mira infatti a spazzare via tutto il ciarpame di convenzionalismo in cui affoga il teatro lirico, per farne cosa scenicamente viva. La prima prova ha già ottenuto risultati apprezzabili; c'è però, da questo punto di vista, tutta una educazione drammatica (ed anche musicale, non dimentichiamolo!) da rifare, in tutti i cantanti, coristi, comparse. La via è buona, la mèta ultima forse ancora lontana[40].

Lo scontro nelle grandi produzioni internazionali degli anni Settanta

Come osservato nell'allestimento de *La Traviata*, il disagio di Strehler nei confronti delle modalità produttive operistiche è presente fin dal debutto. Nonostante ciò il regista affianca ininterrottamente per gran parte della propria carriera il lavoro al Piccolo con quello nei maggiori palcoscenici operistici internazionali: pur costretto a una somma altissima di compromessi, talvolta Strehler riesce comunque a raggiungere risultati artistici assoluti. Tuttavia nel biennio 1973-1975 il regista vive una crisi profonda, tanto da maturare la convinzione dell'inconciliabilità tra il proprio modo d'intendere il *teatro d'arte* e le prassi produttive in uso[41].

Il *metodo Strehler*, necessario per realizzare un *teatro d'arte*, poggia su alcune modalità difficilmente conciliabili con la produzione lirica, dalle analisi e caratterizzazione del testo *a tavolino* insieme agli interpreti, al consistente numero di prove in palcoscenico, ai lunghi periodi di lavoro sulla mimica e sulla gestualità dei cantanti, coadiuvato da figure specialistiche ad esso delegate. Tale modello, valido per gli Stabili di prosa, cozza con quello storicamente in uso nei teatri d'opera, caratterizzato da un limitato numero di prove, da cantanti scritturati per brevi perio-

40. T. Celli, in "Umanità", 7 marzo 1947.

41. L'esperienza del Piccolo impone un modello di produzione stabile che cambia radicalmente il modo di intendere il teatro drammatico italiano. Lo stesso non si può dire dell'apporto strehleriano al sistema dei teatri d'opera, dove il lavoro registico fu per lungo tempo inteso – pur con sensibilità diverse – come un apporto estemporaneo a una macchina produttiva complessa, andando ad assumere un ruolo subordinato alla musica e assimilabile alla scenografia. Pertanto, pur introducendo un modello rivoluzionario di approccio e lettura del testo operistico, nonché una nuova concezione del lavoro sul corpo e sulla recitazione dei cantanti, il regista non riesce a cambiare l'essenza di un mondo dominato da una supposta esistente tradizione interpretativa, che porta con sé la reiterazione di schemi logori e la centralità di un modello di produzione basato sul cantante. Se si prendono come metro i risultati ottenuti nel teatro drammatico, in particolare al Piccolo Teatro, i più felici esiti raggiunti nei teatri d'opera paiono traguardi momentanei ed eccezionali, di indubbio valore estetico, che non cambiano però la sostanza degli schemi produttivi.

di e abituati a replicare centinaia di volte la propria parte in allestimenti diversi e, soprattutto, dalla predominanza del direttore d'orchestra-demiurgo[42].

La prima rottura di Strehler con tale modello si realizza in occasione delle *Nozze di Figaro* all'Opéra di Parigi, nel marzo 1973, quando il regista non si presenta alla prima presso il Théâtre de la Reine di Versailles in seguito a dissapori con il sovrintendente Rolf Liebermann e con il direttore d'orchestra Georg Solti. Questi a sua volta, a fronte della scrittura di un regista non gradito, si era rifiutato di partecipare non solo alle discussioni preliminari, ma anche ai test acustici e a buona parte delle prove di scena[43].

Gli attriti nello *star-system* si acuiscono l'anno successivo, col fallimento della *Zauberflöte* al Festival di Salisburgo e la successiva rottura polemica con Herbert von Karajan, con cui pure il regista aveva collaborato alla Scala nel 1966 per una riuscita *Cavalleria rusticana*.

Quando nel 1975 Strehler dà alle stampe per Rizzoli i suoi *Problemi interpretativi del Flauto magico*, egli attribuisce l'insuccesso dell'allestimento a «un'inconciliabile visione del mondo, dell'arte, di Mozart e del suo *Flauto magico*» tra se stesso e Karajan, accusato di voler «far svolgere [l'opera] in un ambiente sostanzialmente disumano, concepito su misure e distanze nibelungiche ed in un contesto incapace di affrontare come "nuovo" questo classico creduto immutabile»[44].

42. Il teatro d'opera di Strehler raggiunge i risultati di maggior portata nei momenti in cui riesce a imporre anche nella lirica il metodo di lavoro proprio del Piccolo, grazie soprattutto all'attenzione di alcuni direttori d'orchestra per una lettura teatrale della partitura. Tra questi il già citato Nino Sanzogno, Zubin Mehta, Claudio Abbado e Riccardo Muti. Il rapporto del regista coi direttori d'orchestra, l'organizzazione delle prove musicali e di scena e infine i tentativi di lettura globale del testo operistico sono aspetti della produzione lirica strehleriana di grande interesse, che meriterebbero un'approfondita trattazione a parte. Spesso infatti il direttore d'orchestra si configura storicamente non solo come l'interprete ultimo della partitura musicale, ma anche come il depositario della tradizione scenica dell'allestimento, facendogli assumere tutte le caratteristiche di un vero e proprio secondo regista, quando non di un demiurgo. Anche in epoca moderna, ad esempio, alcuni direttori d'orchestra sentono l'esigenza di diventare registi delle opere che mettono in scena, come ad esempio Herbert von Karajan o Carlos Kleiber. Così si esprimeva a proposito Strehler: «L'unico che, a suo modo, risolve il problema è Karajan. Egli è anche *regista* degli spettacoli. C'è un'ideale unità tra musica e scena, in teoria. Ma i suoi *spettacoli lirici* sono generalmente molto poveri di contenuti critici, di idee poetiche o, se ci sono, tutto è talmente ovvio, talmente privo di linee originali che lo iato tra musica e scena si apre di nuovo, per altre vie. Insomma, anche in questo caso l'*opera* nel suo insieme scompare». G. Strehler, *Operaddio!*, in "Teatro in Europa", n. 2, 1987.

43. Nonostante la rottura con la macchina produttiva alla tedesca di Liebermann, l'allestimento fu un successo, replicato per più di trent'anni sia all'Opéra sia in Italia, a partire dal riallestimento scaligero del 1981 con Riccardo Muti. Il riallestimento più recente, diretto da Muti coi Wiener Philarmoniker, risale al luglio 2002 al Teatro Alighieri di Ravenna.

44. G. Strehler, *Problemi interpretativi del Flauto magico*, in Mozart-Schikaneder, *Il flauto magico*, tr. it. di G.P. Bona, con un'Introduzione di P. Citati e una Nota di G. Strehler, Rizzoli, Milano 1975, pp. 204-205. Strehler pensava a una lettura intellettualizzata e innovativa del *Singspiel*, tutta basata sulla simbologia e sui vari piani del libretto, con un totale recupero delle parti recitate; Karajan invece preferiva un'interpretazione fiabesca, con netti tagli al parlato per favorire l'alternanza delle parti musicali, in perfetto accordo con la tradizione tedesca.

Le divergenze a livello artistico passano nella storiografia e nelle cronache giornalistiche come la causa principale dei dissidi tra regista e direttore d'orchestra; mio obiettivo è dimostrare come invece il fallimento della *Zauberflöte* – se effettivamente fallimento ci fu – sia imputabile a ragioni strettamente produttive e, solo in seconda battuta, a motivazioni estetiche e interpretative.

Strehler giunge per la prima volta al Festival di Salisburgo nel 1965 con *Die Entführung aus dem Serail*: il successo del *Ratto* mozartiano, diretto da Zubin Mehta e ripreso ininterrottamente fino al 1975, apre al regista la collaborazione coi Festspiele e col loro nume tutelare Karajan, suscitando grande interesse da parte degli enti internazionali, tra cui il Festival di Bayreuth[45] e l'Opéra di Parigi, proprio negli anni in cui si allenta il rapporto con il Piccolo Teatro che sfocerà nella rottura con Paolo Grassi e l'allontanamento dallo Stabile tra il 1968 e il 1972.

Dalla bozza del contratto firmato con la direzione dei Salzburger Festspiele[46], si evince come in seguito agli accordi preliminari di agosto e all'incontro con Karajan a Ischia a fine ottobre, nel novembre del 1971 Strehler venga nominato *künstlerischer Konsulent* (consulente artistico) del Festival di Salisburgo: a partire dal primo gennaio 1972 per una durata di sei anni (tre più tre) e un compenso annuale di 25 mila dollari, il regista entra a far parte del direttorato artistico dei Festspiele, con l'impegno di produrre ogni anno un nuovo allestimento.

In seguito all'incontro con Karajan, in cui chiarisce la propria idea di Festival[47], subito Strehler progetta un piano di produzione molto dettagliato, che prevede già la programmazione nelle cinque sedi del Festival (Grosses Festspielhaus, Kleines Festspielhaus, Felsenreitschule, Landestheater e Hellbrunn) di tutti i cartelloni fino alla stagione 1977[48]: oltre all'integrale di Mozart *a ritroso*, con *Don Giovanni* e *Così fan tutte* già nei primi tre anni, il regista studia la proposta di opere contemporanee (*Rake's progress* di Stravinskij, *Wozzeck* di Berg) da affiancare alle presenze fisse dei riallestimenti dei suoi *Arlecchino servitore di due padroni* e *Baruffe chiozzotte*.

45. Il Fondo Strehler di Trieste conserva un'interessante corrispondenza tra Strehler, Wolfgang Wagner e il direttore artistico dei Bayreuther Festspiele Gerhard Hellwig. Cfr. CMT, FGS, busta 81. Per un approfondimento mi permetto di rimandare alla mia tesi di laurea magistrale *Le regie verdiane di Giorgio Strehler*, discussa presso l'Università degli Studi di Genova nell'Anno Accademico 2009/2010, relatrice prof. Livia Cavaglieri, correlatore prof. Raffaele Mellace, §§ 2.4 e 4.3.

46. *Pro memoria protocollo sulla conversazione in merito al progetto Giorgio Strehler, fra la Signora Erede, il professor Haeussermann e il Dr. Nekola*, 16 ottobre 1971, due pagine dattiloscritte annotate con pennarello rosso, CMT, FGS, busta 81.

47. Tra i documenti conservati a Trieste, sono presenti anche due pagine manoscritte in cui il regista prepara le domande da porre a Karajan, tra cui: «È evidente che non si può prescindere dalla tua persona ma ciononostante può esistere un Festival *oltre* [...]. 1) numero spettacoli (meno poss[ibili]); 2) [...] Moderno (insistere)». Minuta di Giorgio Strehler per un incontro con Hebert von Karajan, s.d. (ottobre 1971), CMT, FGS, busta 98. Se si confrontano le domande poste a Karajan nel 1971 con gli appunti per l'intervista con Monika Meynert nel 1974 (cfr., *infra*, pp. 60-61), pare evidente come la distanza tra il direttore artistico e Strehler fosse rimasta molto ampia.

48. Appunti per la programmazione artistica del Festival di Salisburgo, cinque pagine manoscritte, senza luogo né data, ma redatte a breve distanza l'una dall'altra presumibilmente nell'autunno del 1971, CMT, FGS, busta 82.

Dopo una prima stagione in cui sostanzialmente si limita a riprendere il *Ratto dal Serraglio* e l'*Arlecchino*, è dal 1973 che il consulente artistico Strehler inizia a caratterizzare la sua presenza al Festival: una grande nuova produzione, *Das Spiel der Machtigen*, rielaborazione drammaturgica dai drammi storici di Shakespeare, segna una svolta nella sua gestione del cartellone. Sebbene lo spettacolo fosse già andato in scena in italiano, nel 1965, al Teatro Lirico di Milano col titolo *Il gioco dei potenti*, alla Felsenreitschule di Salisburgo si dilata e diventa un'opera ancora più monumentale, da proporre in due serate diverse per una durata complessiva di circa otto ore[49].

Di fronte a uno spettacolo così grandioso e dispendioso, che prevede un *cast* di ben 47 attori, la direzione del Festival decide, nel primo anno, di assecondare il progetto[50], ma da una lettera inviata da Strehler al presidente del Festival Josef Kaut, di poco precedente le sue dimissioni da consulente artistico nell'agosto del 1974, emerge come già dopo la prima stagione la direzione ritenesse l'allestimento troppo costoso e fosse intenzionata a ridimensionarlo[51]. Scrive Strehler:

> [*Il gioco dei potenti*] è un fatto straordinario ed irripetibile, nato in condizioni difficili, che ha dato nonostante tutto uno slancio al nome di Salisburgo nel mondo. Bisogna anche mettere questo in conto. Come bisogna sempre pensare a ciò che il prestigio di alcune persone dà al festival, al di qua e al di là dei risultati che ottengono. Del resto lei lo ha sottolineato magnificamente in un suo discorso radiofonico. Il problema, costi, ricavi, incassi, spese, organizzazioni, straordinari è molto aggrovigliato. Le cifre non dicono tutto. È una situazione generale, nella quale si è iscritto uno sforzo così enorme (che il Festival ed io stesso non potevamo sostenere in così breve tempo: e questo è un errore di generosità comune) che va valutato con estrema attenzione e con grande difficoltà[52].

49. Ricorda Strehler: «È stato certamente lo sforzo più grande che abbia mai fatto come regista. Una specie di delirio, nato non so ancora da quale necessità [...], una continua riscrittura scenica dell'*Enrico VI*. Avevo fatto intervenire un coro che recitava, come in una specie di *summa*, molti monologhi scespiriani, presi qua e là nelle varie opere, a commento della storia [...]. Alla "prima" [del 1965] lo spettacolo durò più di sei ore e finì alle due di notte [...]. Anche quando divisi lo spettacolo in due serate, l'eccesso di materiali e di personaggi diede all'insieme un'apparenza di squilibrio. Oggi non ripeterei un'esperienza del genere». *Io, Strehler*, cit., pp. 144-145.

50. «A Salisburgo ebbi a disposizione il meglio del teatro tedesco [...]. Provammo per più di quaranta giorni nella Cavallerizza di Salisburgo». *Ibid.*

51. La direzione dei Festspiele aveva preso in considerazione i costi dell'allestimento già nell'ottobre del 1971, nei contatti preliminari con la signora Erede, manager di Strehler, tanto da inserire nella bozza di contratto la clausola «Qualora per la prima ripresa fosse necessario un eccezionale lavoro di prove per cambiamenti di distribuzione (oltre un terzo degli interpreti principali) [...], il diritto di ripetizione sarà aumentato di un altro 50%». Annota subito la manager: «Questa è una frase molto generica, che riguardava l'esempio de *Il gioco dei potenti*, che esige un grandissimo numero di interpreti. È evidente che in nessun caso si può accettare in contratto il termine *un terzo*, perché basterebbero le sostituzioni di uno o due dei principali interpreti, per esigere un nuovo lungo periodo di prove». *Pro memoria protocollo sulla conversazione in merito al progetto Giorgio Strehler, fra la Signora Erede, il professor Haeussermann e il Dr. Nekola*, cit.

52. Appunti per una lettera di dimissioni a Josef Kaut, s.d. (presumibilmente fine luglio/inizio agosto 1974), CMT, FGS, busta 82.

Con altri toni si esprimerà il regista alla fine di ottobre del 1974, in seguito alla decisione della direzione di non riprendere più lo spettacolo per i costi non ammortizzabili: a un anno di distanza dal debutto e ormai smarcato dal ruolo di consulente artistico, Strehler è libero di imputare il fallimento del *Gioco dei potenti* alla mancanza di pianificazione finanziaria da parte di un Festival che nella stessa stagione 1973 aveva prodotto un numero eccessivo di nuovi allestimenti – tutti colossali – sforando le esigenze di bilancio[53]:

> La direzione del festival o gli organi supremi del festival hanno deciso di non ripetere più il *Gioco dei potenti* [...]. La giustificazione delle spese o delle difficoltà finanziarie può sembrare una giustificazione valida solo per chi non conosce la verità. Innanzitutto di qualsiasi difficoltà finanziaria si tratti essa dimostra la imprevidenza, la leggerezza e la incapacità di programmare che la caratterizza. Infatti un anno prima della decisione di allestire il *Gioco dei potenti* di Shakespeare la direzione del festival ha avuto una copia di traduzione dello spettacolo abbozzata, tutti i dati necessarii a valutare la mole dello spettacolo, del numero degli interpreti di ogni tipo, attori, mimi, comparse, musicisti e così via. È spettacolo assolutamente straordinario e come tale è stato presentato al festival che ha deciso di farlo. Esso ha una durata di circa otto ore (ripeto otto ore) in due sere, cioè assai più di un singolo spettacolo per sera. Si tratta di due enormi spettacoli poiché conglobano tre drammi shakespeariani [...]. Per questo il festival oltre tutto ha aumentato in modo sensibile i prezzi delle rappresentazioni, arrivando a cifre che io giudico veramente quasi scandalose. Quindi in poche parole il festival sapeva perfettamente con molto anticipo a cosa andava incontro e su questo punto mai è stata mossa alcuna difficoltà o rilievo. Uno spettacolo, io pensavo come il *Gioco*, un festival lo può fare ma solo calcolando sulla sua straordinaria caratteristica e assorbendo in esso mezzi e sforzi destinati ad altre produzioni. Solo una incapacità totale di prevedere [e] di dirigere poteva far produrre il *Gioco dei potenti* come è stato insieme ad altre enormi produzioni, quali *Idomeneo*, *De tempora fine comoedia*, un nuovo allestimento tale dello *Jedermann* ed in aggiunta altri spettacoli di prosa come *Misantropo* e Shakespeare ‹*Twelfth night*›, più ovviamente le riprese di *Ratto*, *Figaro*, *Così fan tutte* e via dicendo. Da qui le più grandi difficoltà; difficoltà di tempo, di spazio per provvedere alle cose necessarie, mancanza di personale tecnico che con un esiguo *team* doveva dividersi tra piccola casa ‹kleines Festspielhaus› e Felsenreitschule[54].

A ulteriore dimostrazione di come nell'estate del 1973, dopo appena un anno di collaborazione, la tensione tra la direzione del Festival e Strehler sia già al limite, è opportuno citare una breve lettera che lo scenografo Luciano Damiani invia al regista il 27 agosto 1973. Qui emerge che Strehler ha annunciato la volontà di rinunciare alla nuova produzione del *Flauto magico* (1974) per la quale anche Damiani è scritturato. Scrive lo scenografo: «Il 19 agosto ho fatto chiamare il Dott. Nekola[55]

53. Nel 1973 i Festspiele producono 14 spettacoli tra lirica e prosa; nel 1974 li riducono a 12.

54. Appunti per una lettera a Josef Kaut, s.d. [25 ottobre 1974], cinque pagine dattiloscritte e annotate a mano, CMT, FGS, busta 82.

55. Tassilo Nekola, Segretario generale del Festival.

[...] avendo io ricevuto un telegramma. Ho così saputo che avevi rinunciato al *Flauto magico*, mi spiace molto»[56].

Evidentemente il regista ci ripensa, tanto che a fine novembre inizia un lungo scambio epistolare tra Damiani, Strehler e la direzione del Festival avente per oggetto l'impianto scenografico della *Zauberflöte*. Tale corrispondenza, integralmente conservata presso il Fondo Strehler di Trieste, denuncia un'insofferenza da parte dei Festspiele per i costi di produzione: dopo l'esperienza de *Il gioco dei potenti*, pur ripreso nel 1974, qualsiasi acquisto di materiale deve essere vagliato minuziosamente dalla sovrintendenza. In particolare, destano preoccupazione le commissioni a laboratori italiani dei *veli* di Damiani e le spese per le palme, che lo scenografo pretende in rilievo e in materiali particolari[57].

Sebbene i limiti imposti dall'articolo non consentano in questa sede una ricostruzione puntuale – pur possibile – della girandola di commissioni ai vari laboratori, è importante osservare come a fine marzo, dopo cinque mesi di discussioni e preventivi, i laboratori di Monaco, fornitori ufficiali del Festival, non abbiano ancora direttive precise sui materiali da lavorare: se la direzione pretende di limare i costi, i cambiamenti non soddisfano regista e scenografo. Per togliere la produzione da uno stallo che può compromettere l'intero allestimento Imre Vincze, scenografo realizzatore, scrive a Strehler e Damiani un dettagliato resoconto delle spese sostenute e delle possibili soluzioni tecniche.

> Il 20.3.74, il signor Direttore Andre ed io siamo stati pregati dal signor Presidente Kaut di discutere la situazione finanziaria generale delle scenografie. Inoltre questa era stata redatta il 14 gennaio dal signor Direttore Andre e la Direzione aveva confermato il preventivo dei costi nella somma non oltrepassabile di 1.700,00. – Scellini. I piani pervenuti nel frattempo e i materiali cambiati dopo le discussioni, alcuni dei quali sono già ordinati, non potevano essere presi in considerazione nel preventivo. Perciò risulta il seguente: ripensamenti, desideri risultanti o cambiamenti: ‹segue elenco›. Dati gli argomenti di cui sopra, "aggiunte" che non sono incluse nel bilancio, non così noto alla direzione, cerchiamo di capire in generale i costi per le attrezzature. ‹segue elenco›. [...] Dobbiamo ammettere che [...] la vostra nuova proposta di comporre meno forme e schiuma va oltre i tempi e le capacità del nostro personale[58].

56. CMT, FGS, busta 82.

57. «Si tratta di plastica con dei rilievi [...]: palme dipinte su tela più uno strato in rilievo di materia vetrosa la quale, essendo trasparente, avrebbe lasciato intravedere chiaramente il disegno. Il rilievo vetroso avrebbe poi dovuto essere dipinto qua e là in oro [...]. Non avendo trovato la materia vetrosa trasparente ho dovuto suggerire una altra tecnica, cioè l'applicazione sulla tela di rilievi in gomma i quali, una volta dipinti come delle palme, dessero l'effetto richiesto». Lettera di Luciano Damiani a Imre Vincze, Roma, 3 aprile 1974, due pagine dattiloscritte, CMT, FGS, busta 98. Il Fondo Strehler di Trieste conserva anche i campioni originali dei materiali. Il problema fondamentale fu rappresentato – oltre che dalla difficoltà tecnica di realizzazione dei vari strati – dal peso eccessivo delle palme, nonché dall'impossibilità di trovare dei ganci invisibili che ne reggessero il peso senza spaccare la resina.

58. Lettera di Imre Vincze a Luciano Damiani e Giorgio Strehler, Salisburgo, 27 marzo 1974, due pagine dattiloscritte e annotate a mano, CMT, FGS, busta 98. La corrispondenza e gran parte dei documenti citati sono in tedesco nell'originale. Le traduzioni sono mie.

La risposta di Damiani alla direzione non si fa attendere, tanto che la settimana successiva lo scenografo scrive:

> Mi sorprende che a cinque mesi dall'inizio del lavoro per il *Flauto magico* mi si prospettino problemi di costi [...]. Risolto durante la mia visita del 12 marzo il problema tecnico-organizzativo [...] oggi affiora il problema finanziario [...]. Io sono pagato dal teatro per dare giudizi di carattere estetico e risolvere i problemi secondo questo mio preciso incarico e responsabilità sia verso Giorgio Strehler che della Direzione del teatro. Io sostengo da sempre che i teli-palme devono essere in rilievo e non solo dipinti [...] e sono state chieste in rilievo sin dall'inizio (vedi lettera del 13 novembre 1973 – quindi non una novità). Sono sorpreso dal costo per il tulle cielo di Pamina, se qualcuno mi avesse fatto notare l'alto costo avrei potuto trovare una alternativa: non serve a nulla scrivere quando lo avete già ordinato, per me potete anche disdirlo [...]. Sempre con riferimento alla Sua lettera del 27/3, nella parte che allude a «materiali cambiati durante le discussioni, ulteriori richieste e cambiamenti» chiarisco subito quanto segue ed aggiungo la parola rinunce da parte mia e di Strehler. Infatti Lei non può soltanto parlare di cambiamenti, modifiche e aggiunte da me effettuate senza motivarle. Se vuole precisare delle cose Lei dovrebbe specificare chiaramente che ho apportato delle variazioni o per normali richieste registiche o perché, per vostre ragioni tecniche e organizzative, o per vostre difficoltà di reperire materiale e del personale [...] non eravate in grado di fornire quanto richiesto. Mai è stato cambiato il concetto[59] degli elementi componenti lo spettacolo, sono mutate le tecniche di realizzazione davanti alle difficoltà sorte, e questo deve essere chiaro per tutti [...]. Se qualcosa deve cambiare forse la direzione dovrebbe avere dei laboratori idonei alla realizzazione di tecniche moderne ed il relativo personale[60].

Come si vede, lo scenografo imputa al Festival la mancanza di organizzazione e l'incapacità tecnica di soddisfare quanto concordato a causa di laboratori inadeguati: già ai primi di aprile la situazione appare sul punto di rompersi. Sebbene lo spettacolo alla fine riesca a raggiungere le tavole del palcoscenico, ancora il 24 luglio, a due giorni dal debutto, Damiani invia alla direzione un telegramma di protesta[61].

Tra i motivi di attrito si aggiungono poi le molte prove richieste da Strehler, che portano la macchina del Festival a sforare gli orari di lavoro, i turni di occupazione del teatro e a non tenere conto delle ragioni sindacali dei tecnici, che devono dividersi tra il Grosses Festspielhaus e le altre sedi. Il 16 luglio 1974, a dieci giorni dal debutto, il presidente del Festival, Josef Kaut, indirizza a Strehler una lettera di ammonimento:

59. Nell'originale è sottolineato tre volte.

60. Lettera di Luciano Damiani a Imre Vincze, cit.

61. «Protesto energicamente per la realizzazione della scena fuoco *plus* acqua e serpente così come la mancata realizzazione di tre elementi scenografici indi registici dello spettacolo che mi danneggia *stop* Invito la direzione del teatro di rispettare il mio lavoro e spero che tutto si risolva in armonia». Telegramma di Luciano Damiani alla Direzione del Festival, Salisburgo, 24 luglio 1974, CMT, FGS, busta 82.

> Debbo comunicarle che, come dovrebbe esserLe noto fino dall'anno passato, le ore di lavoro straordinario del nostro personale tecnico sono stabilite con precisione e che dobbiamo utilizzare con molta economia le giornate di 13 ore lavorative al fine di portare in scena tutti gli spettacoli annunciati. A mio avviso ci sarebbe stato sufficiente tempo di prova, se il tempo disponibile fosse stato sfruttato adeguatamente. È inutile dilungarci ora sull'eventuale ritardo nell'allestimento delle scene. Debbo soltanto confermare con rammarico che il Sig. Damiani, pur avendo consegnato i bozzetti medesimi in tempo utile, modificò a più riprese i bozzetti medesimi, fatto che ci procurò spese straordinarie e l'attuale ritardo [...]. Possiamo assicurarla che faremo tutto il possibile per garantire il Suo lavoro, per il quale abbiamo la più alta considerazione, non possiamo però – e su questo punto chiediamo la Sua comprensione – andare contro le regolamentazioni di legge, né contro i contratti sindacali[62].

Il carteggio permette quindi di mettere in evidenza come le cause artistiche e il dissidio con Karajan passino in secondo piano e rappresentino quasi una soluzione di comodo per defilarsi dal Festival allo scadere dei primi tre anni di contratto[63]. Risponde il regista:

> Proprio non me la sento di consegnare la gente che meno o poco ha ad una funzione di permanente ignoranza congenita e di riservare la cultura solo a quelli che sanno, così ai "ricchi", a coloro che viaggiano, che possono pagarsi il soggiorno salisburghese e via dicendo. Qui il discorso è molto grosso e molto serio. Il problema da me posto non tendeva a trasformare il Festival di Salisburgo in un festival socialista o popolare ma di cercare in qualche modo (i modi sono tanti diversi e sempre possibili quando veramente si vuole) [di rompere] il cerchio di questo isolamento dorato in cui il festival vive[64].

Già ai primi di luglio e a prove appena iniziate la stampa – imbeccata da fughe di notizie lasciate trapelare ad arte – non tarda a chiedere conto a Strehler del suo disagio all'interno del Festival: l'8 luglio Monika Meynert, direttrice della pagina culturale della rete televisiva tedesca ZDF, concorda un'intervista col regista per il 15 luglio; le domande, molto precise, riguardano i problemi del teatro lirico in generale e non solo quelli specifici di Salisburgo[65].

Gli appunti – in tre redazioni – coi quali il regista prepara l'intervista ed elabora nel dettaglio le risposte restituiscono con precisione i motivi di dissapore tra Strehler e la direzione (Karajan non è mai citato esplicitamente), ma denunciano

62. *Lettera del Presidente Kaut a G. Strehler*, una pagina dattiloscritta, Salisburgo, 16 luglio 1974, CMT, FGS, busta 82.

63. L'ipotesi è supportata dallo stesso Strehler: «La verità è che G. S. si era dimesso dalla sua carica fin dal mese di giugno, o meglio aveva dichiarato di non rinnovare più il suo contratto per altri tre anni, qualora la situazione non fosse radicalmente mutata». Appunti per una lettera a Josef Kaut, cit.

64. Appunti per una lettera di dimissioni a Josef Kaut, cit.

65. «La conversazione non deve includere solo il Festival di Salisburgo e può includere anche i problemi tecnici relativi a una prima assoluta, ad esempio, periodi di prova troppo brevi, o la difficoltà di raggiungere una buona performance dell'ensemble con molte singole "stelle"». Lettera di Monika Meynert a Giorgio Strehler, Mainz, 8 luglio 1974, due pagine dattiloscritte, CMT, FGS, busta 82.

in senso più ampio la rigidità delle modalità produttive, l'inadeguatezza del sistema conservatore dei Festspiele e l'impossibilità di creare uno spettacolo *d'arte* all'interno dello *star-system*. Ritroveremo tutte queste motivazioni, quasi identiche, nella lettera che il regista indirizza a Josef Kaut in seguito alle sue dimissioni e in quella spedita a Paolo Grassi l'anno successivo, durante le prove del *Macbeth*.

> I festivals sono nati come istituzione, un po' in tutti i paesi tra la prima e la seconda guerra mondiale. Cioè secoli fa. E quasi tutti sono rimasti con le stesse caratteristiche. Il mondo è non solo cambiato. È diventato un altro [...]. Ma non è qui, io vedo, la grande crisi "di fondo" dei festivals. Essa sta in un rapporto sociale, in un rapporto con il mondo, in un discorso socialmente aperto ai molti, ai poveri e non poveri. I festivals in genere sono sempre più "fenomeni d'élite" borghese e di generazioni anziane. Non hanno una incidenza con le realtà del momento, vivono, nonostante tutto, in uno splendido isolamento. I festivals tradizionali devono cambiare. Anche se gloriosi anche se famosi. Il Festival di Salisburgo è una grande istituzione, rappresenta un "valore" delle culture europee ma non sfugge alla storia. Io che parlo sto lavorando nel Festival, ho lavorato [...] con molte difficoltà ma anche con certi mezzi e in certe condizioni particolarmente felici. Ma la mia presenza voleva intese soprattutto nella possibilità di aiutare il festival a mutarsi a fare più cose di oggi[66].

Se già a metà luglio il pensiero di Strehler è molto chiaro, dopo i fischi della prima e le polemiche che ne conseguono, la stampa inizia a creare un caso intorno all'esito del *Flauto magico*; Strehler non lesina interviste, accuratamente preparate e concordate, da dare in pasto alla pubblica opinione, quasi che voglia dar vita a un dibattito culturale sulle ragioni del *teatro d'arte* al di là della sterile polemica con Karajan, su cui inizialmente i giornalisti puntano. Si legge negli appunti per un'intervista a un giornalista italiano, probabilmente quella a Duilio Courir[67]:

> La situazione di Salisburgo è molto più complessa di quello che può sembrare, leggendo certe notizie della stampa italiana. Mentre il Festival prosegue e si rappresentano molti spettacoli a mia firma penso che un riserbo da parte mia [...] sia doveroso ed utile [...]. Innanzitutto preciserei che, secondo non solo il mio punto di vista ma anche quello della stampa più accreditata, non c'è stato l'insuccesso del *Flauto magico*, fischiato (qui poi non fischiano fanno un verso abbastanza lugubre quando disapprovano a teatro) dal pubblico; ma un certo numero di dissensi che in una sala [da] duemila posti non penso ammontassero a più di cento persone. Forse è troppo o poco? È difficile valutare. Non c'è stata battaglia. Il pubblico ha continuato tranquillamente ad applaudire e la minoranza a dissentire. Alle repliche lo spettacolo nel suo insieme è applauditissimo, gremito e ovviamente non ci sono più dissensi. Dunque la cronaca è diversa da quella che pare sia stata presentata alla informazione pubblica [...]. È strano che tra [i fischiatori] ci fossero anche cantanti di una certa fama e più volte scritturati al Festival, alcune persone molto individuabili, in mezzo ad altre sconosciute, e che molti posti dei cosiddetti fischiatori

66. Appunti manoscritti per intervista a Monika Meynert, s.d. [8/15 luglio 1974], due fogli manoscritti, CMT, FGS, busta 82.

67. D. Courir, *Freccia a Strehler per colpire Karajan*, in "Corriere della Sera", 17 agosto 1974.

fossero posti "di favore". Lei sa che è molto difficile avere posti o trovare posti qui al festival, c'è una lotta al mercato nero per averli ed è facile anche stabilire quali sono i posti di favore, alcuni palchetti e via dicendo. Ma io penso che comunque sia il pubblico ha sempre ragione anche quando ha torto. Gli interessi creati invece no[68].

Continua il regista, spiegando i motivi del dissenso e le motivazioni extra-artistiche sottese alla protesta, soprattutto quelle politiche:

Certamente prima dello spettacolo si era creata un'atmosfera molto tesa, molto ansiosa. Erano uscite indiscrezioni non smentite dal Festival circa spese folli, stipendi paurosi (i miei) dilapidazioni e altre sciocchezze che sempre si verificano. Io da trent'anni li ritrovo puntualmente anche in Italia e le leggo riferite a tutti i più importanti uomini di teatro del mondo [...]. E in sostanza si sentiva che "la battaglia" non era sul *Flauto magico* ma sulla presenza di Strehler al festival con una carica con responsabilità direttive, con piani futuri e via dicendo. Tutta questa atmosfera, queste forze diciamo, anche politiche (sì la politica ha a che fare anche qui, comunque) quelle ostili al socialista Strehler nella roccaforte borghese di Salisburgo, quelle contrarie ad una politica di apertura quale quella operata dal cancelliere Krejski e dal governo, non vedevano con piacere da tempo il lavoro che "tentavo" di svolgere a Salisburgo. Che interessi diversi, umori, risentimenti personali anche si siano riversati in una serata infelice può darsi. Piani precostituiti io direi che sono romanzeschi. Ma forse ci può anche essere stata una parte di "cabala". Talvolta il teatro è strano, imprevedibile e resistono costumi che paiono superati da secoli. Vedi appunto le avventure del teatro lirico in Italia. Meno male che certe cose succedono anche qui[69].

A sostegno delle tesi di Strehler riguardo il *complotto* dei fischiatori e il relativo successo dello spettacolo, è la volontà del Festival di riprendere il *Flauto magico* nell'estate del 1976, con la direzione di Zubin Mehta; un progetto che il regista osteggia, tanto da diffidare Josef Kaut dal metterlo in atto:

Senza il minimo avviso, il Festival ha proposto – a quanto mi consta – al maestro Zubin Mehta di assumersi la direzione [...] d'orchestra della ripresa del *Flauto magico* rimandata al 1976 [...]. Sarei veramente felice se questo fatto risultasse essere un infelice equivoco. Io non posso né voglio in alcun modo mettere in dubbio le dichiarazioni di un amico come H. von Karajan. D'altra parte mi appare molto difficile che un altro amico ed artista leale com Zubin Mehta possa smentire le sue affermazioni circa la proposta ricevuta di dirigere la ripresa del *Flauto magico* a Salisburgo, affermazioni fatte più volte ad un amico autorevole come Paolo Grassi sovrintendente del teatro alla Scala di Milano ed a me, personalmente, non più tardi di ieri sera 24 ottobre 1974, ore 23.30 di Vienna. Desidero infine riaffermare che il problema del Festival di Salisburgo è da tempo concluso e che, da ora in avanti, non intendo riaprirlo in alcun modo perché non mi interessa più[70].

68. Appunti dattiloscritti per un'intervista alla stampa italiana, s.d. [metà agosto 1974], CMT, FGS, busta 82.

69. *Ibid.*

70. Appunti per lettera a Josef Kaut, cit.

Archiviata definitivamente l'esperienza salisburghese (dove comunque il *Ratto* viene ancora ripreso nel 1975), nell'ottobre del 1974 il regista trova la consolazione e il riscatto col successo della *Trilogia della villeggiatura* al Burgtheater di Vienna[71]: sebbene le polemiche e le difficoltà dell'estate nel ritorno al teatro drammatico appaiano lontane, quando Strehler si confronterà nuovamente col mondo dell'opera, esattamente un anno dopo, le difficoltà si ripresenteranno puntuali. Il travagliato allestimento del *Macbeth* alla Scala per l'inaugurazione della stagione 1975/1976 conferma l'impossibilità di un *teatro d'arte* all'interno del sistema produttivo lirico tradizionale: anche in Italia il regista medita le dimissioni, ma poi fa marcia indietro e accetta le condizioni di lavoro, segnando l'inizio di un decennio di compromessi.

Problemi internazionali su scala italiana: il *Macbeth* (1975)

Come si evince dai piani di lavorazione[72] il lavoro sul *Macbeth* inizia il 3 novembre 1975, più di un mese prima del debutto (7 dicembre), con le prove di scena in teatro, condotte da Strehler, e le prime letture d'insieme con l'orchestra in conservatorio, guidate da Abbado. Dopo una settimana dedicata alle prove tecniche, il regista si concentra subito sulle scene corali delle streghe (10 novembre) e dei profughi scozzesi (11 novembre), in attesa dell'arrivo dei protagonisti. Il piano prevede l'inizio delle prove in sala con l'orchestra già a partire dal 13, dopo aver concesso ai tecnici due giorni di riposo straordinari, anticipandone uno dall'ultima settimana[73].

Nonostante l'attenta pianificazione, i problemi iniziano quasi subito, dopo pochi giorni di prova. Il piano di lavorazione prevede l'occupazione del teatro dalle 8.30 alle 24 per sei giorni alla settimana (riposo domenica): un orario troppo lungo, che non consente la piena rotazione dei turni e che solo un ricorso sistematico allo straordinario può rendere possibile. Presto si scatena un'agitazione dei macchinisti, che aumenta la tensione e inceppa il meccanismo produttivo.

La situazione in teatro è ai limiti, anche a causa dell'incertezza sulla nomina di Paolo Grassi alla presidenza della RAI che non rassicura le maestranze sui finanzia-

71. «Sono molto occupato nella ultima prova della *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni che ho allestito in un clima decisamente amichevole, in una atmosfera affettuosa e partecipe al Burgtheater di Vienna; non mi lascerò certo distrarre da questo mio compito d'arte da storie a sfondo giallo che mi è difficile definire e seguire nel loro svolgersi. E che nulla hanno a che vedere con il lavoro d'arte che è il solo a interessarmi. Il mio particolare attaccamento al pubblico austriaco e viennese in particolare, le solide amicizie che mi compiaccio di avere qui in Austria non possono certo essere messe in crisi da avvenimenti che giudico comunque lo si voglia sostanzialmente ambigui». Appunti per lettera a Josef Kaut, cit. È da notare come il Burgtheater di Vienna allestisca nella stagione 1976 anche una riedizione del *Das Spiel der Machtigen*.

72. Piani di lavorazione del *Macbeth*, dieci pagine dattiloscritte su carta intestata "Teatro alla Scala", CMT, FGS, busta 99.

73. Appunti autografi di Strehler sui piani di lavorazione del *Macbeth*, due minute manoscritte con pennarello blu, CMT, FGS, busta 99.

menti per la nuova stagione[74]. Il polso della situazione è restituito da una lettera interna alla Scala, con la quale Grassi richiama il macchinista Pietro Tresoldi[75] dopo un acceso scontro verbale con Strehler. Nelle poche righe, indirizzate al capo-reparto Ugo Corti, emerge chiaramente il difficile clima che si respira durante le prove. Anche il linguaggio, estremamente formale e attento a sottolineare ogni sfumatura gerarchica, pare volersi tutelare da un'eventuale vertenza sindacale[76]:

> Come le ho detto a voce, è necessario che entro oggi, ai sensi dello statuto dei lavoratori, Lei contesti per iscritto al macchinista Pietro Tresoldi, non di avere aggredito e insultato il regista Dottor Giorgio Strehler, ma di averlo pubblicamente provocato sostituendosi, arbitrariamente, unilateralmente, ingiustificatamente, a rapporti che nel caso specifico debbono intervenire, nel migliore dei casi, fra il capo macchinista e il regista o fra la Direzione e il regista e non fra un qualsiasi macchinista e regista. Sia chiaro, oggi e sempre, che "a nome dei macchinisti" parla o il delegato sindacale ufficiale di reparto o il capo macchinisti. A prescindere dal fatto che Giorgio Strehler aveva pienamente e sacrosantemente ragione di essere schifato dagli urli e dai rumori che disturbavano la prova, esiste il fatto per cui nessuno, in nessun modo e per nessun motivo può farsi "giustizia da sé", se non attraverso i canali ufficiali che sono il capo reparto, il Consiglio d'Azienda o, in casi particolari, la Direzione. Il macchinista Pietro Tresoldi va duramente richiamato a questa precisa legge di comportamento e ove, come io sono certo, si confermi il suo atteggiamento profondamente sbagliato, va punito. Desi-

74. A ciò si aggiungono le lottizzazioni politiche del PSI milanese, guidato da Claudio Martelli: il 2 dicembre 1975, a quattro giorni dall'inaugurazione della stagione col *Macbeth*, viene pubblicato il nuovo organigramma RAI, dove Paolo Grassi è designato dal consiglio di amministrazione nuovo vicedirettore della TV pubblica. L'annuncio, cui Grassi replica temporeggiando, lascia presagire una nuova crisi per la Scala, a soli tre anni dal difficile abbandono di Antonio Ghiringhelli, e scatena una raccolta di firme a sostegno della sovrintendenza Grassi. La sottoscrizione è sostenuta dai massimi esponenti della cultura italiana, dai sindacati e dalla netta presa di posizione del direttore musicale della Scala, Claudio Abbado, che dichiara: «È inconcepibile immaginare una Scala – nella sua dialettica odierna – privata della presenza di Grassi» (*Paolo Grassi: «Penso al Macbeth»*, in "Corriere della Sera", 6 dicembre 1975). A stagione avviata, Grassi rifiuta la nomina, che accetterà solo nel 1977.La vicenda è ricostruita in *Paolo Grassi, Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 45-60. Per un più aggiornato profilo di Paolo Grassi, cfr. P. Grassi, *Il coraggio della responsabilità: scritti per L'Avanti, 1945-1980*, a cura di C. Fontana e V. Garavaglia, Skira, Milano 2009; P. Grassi, *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di C. Fontana, Skira, Milano 2011; e *P. Grassi, Il lavoro teatrale: scritti, documenti, immagini 1936-1980*, a cura di P. Guadagnolo, Silvana Editoriale, Milano 2009.

75. Pietro Tresoldi era già stato oggetto di un'ordinanza emessa l'8 gennaio 1975 dal pretore di Milano in un procedimento civile vertente tra lui e l'Ente autonomo del teatro alla Scala di Milano, iscritta al n. 572 del registro ordinanze del 1975 e pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale della Repubblica" n. 25 del 28 gennaio 1976.

76. I rapporti tra il socialista Grassi e i sindacati sono molto tesi durante la sua sovrintendenza: se già nel 1974 una *Tosca* va in scena senza costumi né scenografie a causa di una vertenza dei macchinisti per gli aumenti salariali, per tutto il 1975 e il 1976 Grassi incontra in consiglio d'amministrazione la ferma opposizione della Fils-Cgil e del suo rappresentante Alfredo Mazzoni. Secondo il delegato, «Grassi deve ascoltare l'orchestra per assumere un direttore, perché l'orchestra ne sa più del direttore artistico ‹Massimo Bogianckino›, che sarebbe stato un ottimo impresario, ma che non sa far rispettare gli orari a Strehler e ad Abbado, né contenere le richieste dei grandi artisti così come mostra di fare il censore sugli stipendi dei dipendenti». *Paolo Grassi, Quarant'anni di palcoscenico*, cit., pp. 54-55.

dero essere al corrente degli sviluppi di questa ennesima, vergognosa manifestazione di inciviltà e di anarchia che è avvenuta all'interno del nostro Teatro[77].

All'agitazione dei macchinisti, che non si placa nonostante il richiamo formale della sovrintendenza[78], si aggiungono i ritardi nella prova dei balletti: il coreografo Vittorio Biagi, in prestito dall'Opéra di Lione, continua a rimandare il proprio arrivo a Milano per impegni improrogabili in Francia. In sua assenza, è impossibile per il regista e lo scenografo definire con certezza la posizione degli elementi scenografici e delle masse corali; la Gran Scena delle Apparizioni, in particolare, continua a subire ripetuti rinvii[79].

Sperando di riuscire a recuperare sui tempi – ormai molto stretti – la sovrintendenza annulla il giorno di riposo per il 24 e fa scendere in sala il balletto. Anche in questo caso il coreografo non si presenta senza avvisare la direzione artistica. Dagli appunti manoscritti di Strehler[80] si apprende come il regista il 25 novembre, il giorno dopo il richiamo a Tresoldi e l'inutile annullamento del giorno di riposo, programmi già le prove di un "balletto nuovo" per il 29 e il 30 novembre, probabilmente col sostituto Mario Pistoni[81].

77. Lettera di Paolo Grassi a Ugo Corti, 24 novembre 1975, una pagina dattiloscritta su carta intestata "Teatro alla Scala", CMT, FGS, busta 99.

78. Il 25 marzo 1976 la prima di *Giselle* salta per uno sciopero generale delle maestranze. Il 28 marzo, giorno del nuovo debutto, il balletto viene nuovamente rinviato a causa di uno sciopero di due ore indetto proprio per quel giorno dal Consiglio d'Azienda. In un clima tanto esasperato, il sovrintendente trova anche l'opposizione politica di parte del PCI, nonostante il cartellone scaligero avesse assecondato nelle precedenti stagioni diverse istanze del partito. Tra queste, la costosa produzione di *Al gran sole carico d'amore*, di Luigi Nono, la cui prima rappresentazione assoluta viene diretta da Abbado il 4 aprile 1975.

79. Lo studio del *Macbeth* è stato condotto in massima parte sulle guide palcoscenico originali, conservate presso l'Archivio Musicale del Teatro alla Scala. Con questa terminologia gli archivisti del teatro definiscono le riduzioni per canto e pianoforte della partitura orchestrale, sulle quali il regista o gli assistenti annotano a matita tutti i movimenti dello spettacolo, sia dei macchinisti sia degli artisti, seguendo la scansione delle battute musicali. Tra una pagina e l'altra dello spartito vengono incollati dei fogli bianchi, sui quali sono fedelmente riprese le osservazioni del regista durante le prove, ad uso del direttore di palcoscenico per l'organizzazione dello spettacolo e dell'ufficio regia per le successive riprese e riallestimenti. Le guide palcoscenico si differenziano dai quaderni regia per la quantità di annotazioni: questi ultimi sono spartiti di maggiori dimensioni, sui quali sono riprodotti con maggior cura i singoli movimenti, attraverso diagrammi, grafici, post-it, evidenziature, fotografie e bozzetti. Purtroppo quaderni regia e guide palcoscenico, oltre a essere straordinarie fonti primarie, restano essenzialmente documenti di lavoro: in caso di ripresa vengono annotati, cancellati e sovrascritti senza alcuna cura archivistica, rendendone molto difficile la datazione.

80. Piano di produzione manoscritto da Strehler (versione del 25 novembre 1975), due fogli manoscritti, s.d., CMT, FGS, busta 99.

81. Lo studio delle guide palcoscenico conferma l'alto grado di preparazione raggiunto dall'assistente coreografo e da regista, scenografo e direttore d'orchestra: benché le pagine dello spartito riguardanti il balletto siano state cancellate (in alcuni punti sono ancora chiari i segni della gomma), le tracce di matita ancora visibili testimoniano un principio di studio della coreografia. Sono annotati gli ingressi e le uscite dei ballerini (tra cui si legge il nome dell'*étoile* Carla Fracci), alcuni movimenti coreografici (le diciture «danza», «passo a tre») e perfino modifiche operate su indicazione di Abbado,

Il 26 novembre Paolo Grassi invia una lettera a Vittorio Biagi, con la quale lo licenzia dall'incarico imputandogli una scarsa correttezza e – cosa ben più grave – di aver compromesso l'esito dello spettacolo.

> Purtroppo la Sua collaborazione con il Teatro alla Scala non ha sortito un esito positivo e felice. Avendo io stesso proposto il Suo nome, avendo io stesso realizzato il rapporto con Lei, avendolo io stesso presentato al regista Giorgio Strehler, non posso non constatare che se è vero che il contratto prevedeva la concessione di permessi per assentarsi a Lione durante il periodo contrattuale, è anche vero che ciò doveva avvenire in accordo con la Direzione Artistica, mentre Lei non ha concordato la Sua assenza né con il M° Abbado, né con il regista Strehler, né con me, né con il Signor Madau[82]. A codesta assenza, decisa, fissata e realizzata unilateralmente, ha fatto seguito il Suo mancato arrivo di domenica 23, malgrado le telefonate del Signor Dobrievich e la telefonata di sabato 22 novembre pomeriggio, ore 16, in cui Lei aveva dato al Signor Madau conferma della Sua presenza domenica. Il Ballo è sceso in palcoscenico senza la presenza del coreografo, è stato richiamato "in straordinario" lunedì 24 senza che il coreografo fosse presente e potesse correggere un risultato che il Direttore d'Orchestra e il regista hanno giudicato insufficiente. Non si tratta qui di definirlo insufficiente per l'incapacità del coreografo, ma certamente insufficiente perché il coreografo non ha sentito il dovere di partecipare, con spirito di équipe, al lavoro creativo dell'intero spettacolo, lavorando al di fuori dello stesso e limitando la sua presenza in Teatro ad un numero di giorni certamente non sufficienti ad una elaborazione della coreografia. Di fronte a giorni preziosi passati senza la Sua presenza, di fronte alla inaccettabilità del balletto così come è sceso in palcoscenico senza di Lei, di fronte alla Sua impossibilità dimostrata di partecipare allo spettacolo in spirito di doverosa équipe, Abbado, Strehler e il sottoscritto hanno dolorosamente dovuto arrivare alla soppressione del balletto e a togliere pertanto il Suo nome di coreografo dallo spettacolo, cosa di cui sarà data notizia alla stampa [...]. Con questa mia lettera si intende pertanto risolto ad ogni effetto normativo ed economico il nostro rapporto contrattuale, in quanto Lei assente, il balletto come tale presentato sul palcoscenico è stato artisticamente protestato dal Direttore d'Orchestra e dal regista[83].

Al balletto e all'agitazione dei macchinisti si aggiunge anche la scarsa collaborazione di Shirley Verrett, la *star* americana interprete di Lady Macbeth: sebbene

quali la cancellatura di alcune pause musicali e l'inserimento di rigorose indicazioni metronomiche e d'espressione. L'eliminazione del balletto di cui si sta per dire, per il quale lo scenografo aveva predisposto un ampio spazio spoglio a centro palco, altera notevolmente la resa finale della scena. Dopo il *forfait* di Biagi, Pistoni appronta una coreografia ridotta per introdurre il cambio di scenografia, coi crocchi di streghe intorno al calderone. Nel riallestimento di Enrico d'Amato del 1984-1985, diretto da Abbado, il regista reinserisce invece il balletto degli spiriti dell'aria. Se la regia risulta in alcune parti incongruente a causa della soppressione del balletto, nella ripresa discografica dell'opera, nel gennaio 1976 per la Deutsche Grammophon, Claudio Abbado naturalmente incide tutte le sezioni eliminate dalla rappresentazione, quasi a ribadire la propria volontà di allestire un *Macbeth* integrale.

82. Antonello Madau Diaz, regista collaboratore.

83. Lettera di Paolo Grassi a Vittorio Biagi, 26 novembre 1975, due pagine dattiloscritte su carta intestata "Teatro alla Scala", CMT, FGS, busta 99.

all'inizio il lavoro col regista sortisca dei risultati attoriali giudicati positivi, Strehler lascia intuire, in una lettera a lei indirizzata prima del debutto, il rammarico per un cambio di direzione nell'apertura della protagonista al lavoro sul corpo, probabilmente infastidita dai particolari tagli di luce e dalla lettura psicologica del personaggio volute dal regista[84]:

> Non si preoccupi tanto, la prego, per la luce: lei ha tanta luce tragica dentro che basta ad illuminare tutti come il più brillante proiettore del mondo! A parte ciò [...] veramente alcuni momenti delle nostre "prove" sono stati bellissimi ed indimenticabili. Mi dispiace soltanto che non siano continuati come hanno incominciato: lei era troppo stanca e aveva bisogno di riposo e proprio nel periodo decisivo non abbiamo potuto più darci reciprocamente quello che avevamo incominciato a fare, all'inizio. Io l'ho capita e lei avrà capito me, in queste ultime ore se non ho potuto starle vicino come volevo. Comunque grazie, cara Shirley per quello che c'è stato e per quello che poteva esserci. Resta, la sua, una grande interpretazione di Lady Macbeth. In me la gioia di averla conosciuta di avere fatto con lei qualcosa che credo importante e la speranza di incontrarci presto per un lavoro più profondo di questo[85].

Al culmine di un biennio particolarmente difficile per i rapporti di Strehler con le produzioni liriche, le bizze del soprano, espressione di un atteggiamento tipico dello *star-system*, si sommano all'agitazione dei macchinisti e al mancato arrivo del coreografo Biagi: nell'impossibilità pratica di realizzare un *teatro d'arte*, a fine novembre il regista scrive a Paolo Grassi una lettera di dimissioni con la quale non solo annuncia l'abbandono del *Macbeth*, ma si spinge anche a estendere il proprio addio all'intero mondo dell'opera.

La lettera è scritta in due diverse redazioni[86], entrambe conservate presso il Fondo Strehler di Trieste e finora rimaste inedite, che rappresentano una testimonianza diretta e unica del profondo disagio di Strehler rispetto alle modalità produttive della lirica. La prima stesura è estremamente complessa: sul testo dattiloscritto si sovrappongono correzioni a penna, cancellature con pennarelli neri,

84. «È, nonostante tutto, un dramma d'amore [...], ed io lo interpreto in questo senso. Lady Macbeth vuole a tutti i costi il successo del marito ambizioso ma debole, per questo si assumerà lei tutte le responsabilità degli orrendi delitti». S. Verrett, *Estroso Macbeth apre la Scala*, intervista di C. Casanova in "Roma", 9 dicembre 1975. Strehler pensava invece a una più complessa lettura in chiave psicologica della crisi del rapporto di coppia: «è il dramma di due grandi solitudini che non s'incontrano mai; che commettono il delitto sperando forse di trovare, nella nefandezza, un punto d'incontro, e invece dilatano ancor più l'abisso che li separa; che affondano senza scampo nella follia e nell'autodistruzione. Questa è l'intuizione moderna di Verdi; ed è in questo senso che ho concepito la mia regia. Verdi, quindi, e non Shakespeare [...], è il mio preciso punto di riferimento». *Un "Macbeth" di rame alla Scala*, intervista di E. Mo, in "Corriere della Sera", 1° dicembre 1975.

85. Bozza in italiano per una lettera a Shirley Verrett, un foglio dattiloscritto, s.d. [6/7 dicembre 1975], CMT, FGS, busta 99. Nella stessa collocazione anche la lettera tradotta in inglese, poi effettivamente recapitata.

86. Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (prima redazione), cit.; Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (seconda redazione definitiva), due pagine dattiloscritte, s.d. [23-24 novembre 1975], CMT, FGS, busta 99.

ripensamenti e integrazioni con pennarelli rossi, frecce e altri segni grafici; un testo di difficile lettura, che già a partire dalla sua stratificazione è significativo del profondo travaglio di Strehler al momento della scrittura. In questa prima versione il regista affronta con impeto i problemi sorti durante la lavorazione del *Macbeth*, ma la sua riflessione si sviluppa molto presto in un'ampia digressione che accomuna la Scala al sistema produttivo insoddisfacente incontrato all'estero (sebbene, rispetto alla *Zauberflöte*, la Scala assecondi le richieste economiche per le costosissime scenografie in rame[87]).

La seconda redazione è invece più meditata e posata, ed è sicuramente quella definitiva: pur nella scrittura formale, la delusione di Strehler nei confronti dell'amico Grassi traspare con chiarezza in una riflessione che si limita ai problemi scaligeri, senza investire una riflessione profonda sull'intero mondo lirico. Scrive Strehler:

> dopo avere lungamente meditato su tutto ciò che è accaduto in queste settimane, durante la preparazione dell'opera *Macbeth* di Verdi, ho deciso di interrompere le prove, a partire da domani. Credo che sia inutile che io stenda qui l'elenco delle gravi mancanze che la Scala in quanto teatro, organismo organizzativo e produttivo ha compiuto nei miei riguardi – non dico di amico – ma di professionista. Questo elenco esiste ed è sempre possibile che la cosiddetta pubblica opinione ne prenda conoscenza qualora si renda necessario per tutelare il mio buon nome professionale. È un elenco lunghissimo che tocca tutti i possibili punti di contatto tra un regista ed un teatro compreso quello dell'aggressione personale di fronte ad un intero palcoscenico. Su questi punti non esiste un contratto scritto ma esiste una parola un modo di comportarsi che una persona responsabile ed onesta come te e una parte dei tuoi collaboratori non vorranno certo smentire. Non uno dei presupposti che hanno costituito la "ragione" della mia collaborazione con la Scala in questa occasione, o quasi, sono stati soddisfatti e di ciò devo rendere responsabile il teatro tutto e quindi, data la tua posizione, tu stesso [...]. Comunque sia la mia collaborazione con la Scala, con questa Scala è da considerarsi chiusa. Se è ipotizzabile una collaborazione futura con me essa deve avvenire su basi completamente diverse: diverse come comportamento persino formale ma soprattutto diverse sul piano sostanziale[88].

Dopo aver messo in chiaro la delusione personale, Strehler prosegue entrando nel dettaglio dei problemi produttivi: la descrizione mette a nudo la realtà di un mondo lirico in cui i ritardi delle *star* e i problemi col personale pregiudicano la buona riuscita dell'allestimento:

> I ritardi, le incapacità tecniche, i disguidi o altro che non voglio precisare e mancanza di alcuni cantanti titolari tra cui il protagonista stesso, la continua impossibilità di seguire il giorno dopo il piano di prove stabilito il giorno prima pur tuttavia con gli organismi direttivi del teatro, i continui ritardi nelle consegne dei materiali scenici, la im-

87. Per il *Macbeth* vengono utilizzate tre tonnellate di rame, lavorate in lastre che occupano una superficie totale di 1.700 metri quadri.

88. Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (seconda redazione definitiva), cit.

> possibilità di prove tecniche che avrebbero dovuto avvenire il giorno 7 novembre secondo alcuni accordi di base e molto altro mi mettono nell'impossibilità di mantenere fede all'impegno di consegnare lo spettacolo in condizioni professionali perlomeno medie al teatro e prima ancora al direttore d'orchestra per le prove musicali d'assieme[89].

Nella redazione definitiva il regista, a differenza della prima stesura – che passeremo ad analizzare tra poco –, non intende però troncare i rapporti con Grassi e con la Scala, ma si riserva di tornare sulla propria decisione qualora i rapporti produttivi fossero profondamente cambiati. Continua Strehler:

> Solo nuovi accordi che però abbiano una concretezza pratica, una realtà persino giuridica, solo programmi stesi di comune accordo con previsioni esatte, con impegni che la Scala potrà prendere con me, in modo ufficiale, potrebbero consentirmi di riprendere il lavoro che interrompo questa sera. Ogni altra soluzione non ha possibilità di essere da me presa in considerazione. Ti scrivo profondamente amareggiato ed addolorato per ciò che si sta facendo a te, uomo di teatro di unico pregio, uomo troppo buono ed onesto, con tutti i tuoi errori che però valgono solo quando si possono commettere con la libertà di esserne responsabili e non quando ti appartengono. Sono pronto ad un incontro con te e con un tuo collaboratore ma sempre e soltanto con le premesse di cui sopra e riconfermandoti che, data la situazione attuale, solo una Scala diversa, con un piano di lavoro completamente diverso potrebbe forse consentire una rappresentazione di un capolavoro perduto[90].

Purtroppo l'Ufficio Protocollo del Teatro alla Scala non mi ha concesso di consultare i propri archivi per verificare l'effettivo invio della lettera di dimissioni. Pertanto, si può solo ipotizzare che Paolo Grassi abbia letto la missiva di Strehler e su tale spinta abbia deciso di cambiare registro alla produzione. Quel che è certo è che le richieste di Strehler ebbero come conseguenza le due lettere di Grassi del 24 e 25 novembre: il richiamo formale al macchinista Pietro Tresoldi (colpevole dell'«aggressione personale di fronte ad un intero palcoscenico») e la lettera di licenziamento al coreografo Vittorio Biagi. Inoltre, il regista il 25 novembre redige un nuovo piano di lavorazione[91].

È importante sottolineare come sulla stampa non trapelò nulla dell'annuncio di dimissioni – fonte di sicuro discredito per il teatro – né mai il regista tornò più sulla vicenda: anche a distanza di molti anni Strehler citò sempre Parigi e Salisburgo come punti di rottura col teatro lirico, tralasciando i motivi di disagio pur presenti in maniera analoga alla Scala.

La prima redazione della lettera di dimissioni, oltre a un linguaggio molto meno cordiale, rivela un'analisi più ampia dello *star-system* e delle modalità produttive peculiari del mondo lirico, sul piano nazionale e internazionale. Già a partire

89. *Ibid.*
90. *Ibid.*
91. Piano di produzione manoscritto da Strehler (versione del 25 novembre 1975), cit.

dal preambolo, lontano dallo stile ingessato della redazione definitiva, Strehler equipara in maniera esplicita i problemi della Scala a quelli di Salisburgo:

> Scrivo a te come amico fraterno ma soprattutto come Sovrintendente della Scala e, dopo aver lungamente meditato in questi giorni e notti sulla situazione ti comunico quanto segue: ho deciso di sospendere le prove del *Macbeth* di Verdi di cui sono il regista a partire da domani. Fino ad oggi ho compiuto interamente, molto di più del mio dovere professionale come meglio so e posso, in una situazione generale che giudico obiettivamente tra le più ingrate che io abbia vissuto nella mia esperienza di teatro in musica. Certamente analoga a quella del *Flauto magico* a Salisburgo, con la differenza che qui il direttore d'orchestra e la Direzione, soprattutto nella tua persona sono solidali ed amichevoli[92].

Prima di analizzare i problemi specifici del *Macbeth*, il regista passa a illustrare le mancanze imputabili alla macchina produttiva della Scala:

> [Ho incontrato] difficoltà di ogni genere, gli ostacoli la cattiva volontà, l'indifferenza, il poco amore, la poca voglia di fare la mancanza di collaborazione effettiva sono ancora superiori. Tutto ciò fa parte di un quadro generale malato, profondamente incivile in un teatro diventato una accozzaglia di odio reciproco, di incompetenza di miope visione dei problemi settoriali senza alcun riscontro artistico senza alcuna ragione di considerarsi, insomma, un teatro e, ancor meno senza aver alcun titolo per aspirare ad essere un teatro nazionale. Io non voglio e non ho il diritto di entrare in merito ad una questione interna generale ma ti dico brevemente ciò che, da uomo di spettacolo sento e ti annoto il mio giudizio complessivo su un organismo che in queste condizioni non può produrre nulla di artistico. Tutto ciò ovviamente con le debite eccezioni. Esistono anche oggi, in questo teatro elementi umani, preparati, pieni di disponibilità, gente con la quale si potrebbe fare teatro. Ma essi sono la minoranza e soprattutto sono messi nella condizione di non potere agire più di tanto[93].

Il lungo passaggio che segue, nel quale sono illustrati in generale i problemi produttivi del teatro lirico, è cancellato con una riga in verticale: sebbene travalichi lo specifico della crisi scaligera – e perciò venga cancellato dalla lettera definitiva a Grassi –, data la sua coerenza col contesto e l'interesse delle tematiche affrontate, diventa un paragrafo fondamentale che è necessario ricollocare all'interno del discorso strehleriano. Da questo punto in avanti la lettera procede infatti come un libero sfogo:

> per parlare della Scala bisognerebbe parlare del Teatro d'opera, del cosiddetto teatro Lirico e non solo in Italia ma nel mondo. In questo consesso, la Scala in quanto proprio Scala nonostante la tradizione, nonostante il peso del tempo che conta, il tempo le sovrastrutture contano, la storia "gloriosa" conta (generalmente conta in senso negativo,

92. Lettera di dimissioni di Giorgio Strehler a Paolo Grassi (prima redazione), cit.
93. *Ibid*.

retrogrado, come fattore arteriosclerotico!) è un teatro lirico che produce, spesso, fatti d'arte, fatti di teatro in musica di grande valore artistico. Gli altri, quasi tutti fanno "prodotti in musica", talvolta meglio talvolta peggio. Producono, sono [...] macchine per fare spettacoli tutti, uno più dell'altro. Più che parlare del *Macbeth* [...] che sto provando [...] mi pare più giusto partire dal teatro in cui non sto provando[94].

E qui l'analisi passa all'intera impostazione del teatro lirico, una modalità produttiva che non può permettere dei risultati artisticamente rilevanti.

I problemi del teatro in musica sono due: o il teatro sempre aperto 365 giorni all'anno, con un certo numero di spettacoli replicati tante volte molte volte, ma come si può, cioè le prime repliche con una certa impostazione di spettacolo (diciamo regia), certi cantanti certi direttori d'orchestra di un certo valore e poi durante il tempo sempre meno regia (si dimentica la regia), sempre nuovi cantanti sempre diversi arrivati all'ultimo momento, due prove con qualche assistente e via, nuovi direttori d'orchestra. Oppure il teatro di produzione d'arte cioè un numero limitato di recite con però quasi gli stessi valori della prima recita. Non un [...] teatro che produce sempre, non un teatro che "fa vedere a tanta gente più che uno spettacolo il nome spettacolo". Per me le soluzioni sono ambedue in parte viziate: l'una è viziata d'attivismo e di un vigliacco o presunto spirito populista che parte dal presupposto che tanto al pubblico va bene più o meno tutto dunque, il popolo escluso che ora partecipa può benissimo vedere il peggio o il meno bene. L'altro ha il pericolo dell'élite, della limitazione [...]. Il giusto sarebbe un teatro che fa produce prodotti artistici di primo livello che li mantiene nel tempo uguali a come sono nati e li fa vedere a decine di migliaia di persone. Il problema vero è qui. Ma non so come si possa fare. C'è la disponibilità dei cantanti alla poesia ma [...] dopo?[95]

L'impossibilità di creare un teatro lirico d'arte non è però imputabile ai soli cantanti, ma anche all'eccessiva burocratizzazione e sindacalizzazione del sistema. Problemi analoghi a quelli riscontrati a Salisburgo.

Io credo che il problema in primo luogo derivi dallo spirito che anima i teatri, oggi eccessivamente burocratizzati e direi anche sindacalizzati. Il teatro è un'arte ‹mestiere›? Certo che il teatro deve avere le sue leggi dure e precise, difendere le sue conquiste sindacali, ma deve anche [avere] flessibilità, improvvisazioni, accensioni, invenzioni, cose straordinarie e non precostituite, che sono il fantastico del teatro e che sono il teatro[96].

Nell'analisi di Strehler, anche il pubblico è responsabile e complice di una produzione inconciliabile con le ragioni di uno spettacolo d'arte, di qualità, in cui le repliche e le riprese siano in grado di proporre uno spettacolo all'altezza della prima:

I cantanti che non dovrebbero essere solo [...] "celebri" e pochi ma [...] anche non celebri, bravi e disponibili. Forse non come alcune vette ma bravi e disponibili ce ne so-

94. *Ibid*.
95. *Ibid*.
96. *Ibid*. Nell'originale, la parola *mestiere* è cancellata con un tratto di penna.

> no tanti. Il pubblico del teatro lirico però pare che abbia ancora oggi fame dei mostri sacri delle voci eccelse o altro. Non so. A me pare che il mondo lirico, nonostante tutto, questo mondo dell'opera vive in una sua falsa prospettiva, in un falso regno in una illusione storica[97].

In un mondo ostile all'arte, in cui la produzione non è in grado di cambiare, la scelta di Strehler di abbandonare le scene liriche diventa una conseguenza inevitabile, non esente da un ostentato narcisismo:

> Personalmente non mi interesserò più di opera lirica che come spettatore o meglio (poiché gli spettacoli lirici sono molto spesso orribili) come ascoltatore e poiché so leggere musica, come lettore della pagina musicale degli spartiti e della mia fantasia[98].

Probabilmente, passato un po' di tempo da questa prima stesura di getto, Strehler torna sui propri passi e riflette sul reale stato del teatro d'opera italiano, un teatro certamente ostile al *teatro d'arte* come inteso dal regista, ma l'unico che può mettergli a disposizione i mezzi produttivi e finanziari per dare vita a spettacoli memorabili per la ricchezza scenografica, l'estensione delle masse e le potenzialità tecniche, tanto che dieci anni più tardi Strehler ricorderà così la produzione del *Macbeth*: «Quando mi sono trovato in condizioni di lavoro del genere, mi sono sentito riconciliato con il teatro lirico»[99]. Un giudizio positivo, che tiene conto del clima di collaborazione presente all'interno della Scala, con Paolo Grassi e Claudio Abbado pronti ad andare incontro alle richieste del regista per la risoluzione dei problemi; un ambiente radicalmente diverso – almeno a livello umano – da quello incontrato a Salisburgo.

97. *Ibid*.

98. *Ibid*. Spesso Strehler parla di sé come di un direttore d'orchestra mancato (tra le molte dichiarazioni: «De Sabata aveva intuito il mio segreto, sapeva che dentro di me mi consideravo un musicista mancato [...]. Un giorno mi fa: "Tu sei uno dei pochi che cura le regìe con le partiture sotto gli occhi. Tu sei fatto per dirigere un'orchestra. Lascia il Piccolo, vieni a lavorare con me e fra tre anni diventi direttore d'orchestra"». *Io, Strehler*, cit., p. 268). A mio avviso però, alla luce delle analisi da me condotte sulle partiture private del regista – in corso di pubblicazione – emerge come le reali capacità di lettura a vista di Strehler fossero molto distanti da quelle di un vero direttore d'orchestra. In particolare lo studio della riduzione per canto e pianoforte dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij (CMT, FGS, busta 104) reca numerose annotazioni autografe tese a semplificare l'esecuzione (scomposizione per mezzo di accenti di passaggi in tempi dispari, indicazioni sulla diteggiatura) e a ricordare la presenza di accidenti in armatura di chiave, anche in tonalità piuttosto agevoli. Il confronto con le guide palcoscenico del *Macbeth* e del *Simon Boccanegra* scaligeri (CMT, FGS, busta 99; Archivio Musicale del Teatro alla Scala) conferma la necessità di ricondurre le reali competenze musicali di Strehler in un'ottica meno celebrativa e più realistica: se è vero che il regista padroneggia il linguaggio musicale ed è solito applicare alle notazioni dinamiche della recitazione una terminologia specifica e affine alla musicologia ("forte, piano, mezzo forte, sforzando"), tali osservazioni sono comunque perfettamente comprensibili anche dai non musicisti. Pertanto, se è corretto riconoscere a Strehler il merito di essere uno dei pochi registi in grado di affrontare con mezzi specifici la drammaturgia musicale – raro esempio nella sua generazione assieme a Luchino Visconti –, paragonare le sue capacità di analisi della partitura e le sue doti di lettore a vista a quelle di un direttore d'orchestra si rivela quantomeno un'esagerazione.

99. *Io, Strehler*, cit., p. 275.

La scelta di continuare a lavorare all'interno di quel mondo comporta però dei sacrifici: nel momento stesso in cui Strehler riscrive la lettera nella sua stesura definitiva, accetta il compromesso con un modo di intendere il teatro che, per quanto rigido rispetto al *teatro d'arte* inteso dal regista, gli offre comunque possibilità produttive impossibili da trovare nella prosa. L'opulenza delle regie degli anni Ottanta è l'espressione più chiara di questo percorso, dove la giustificazione diventa il tentativo di coinvolgere un pubblico nuovo tentando di cambiare il sistema dall'interno. Afferma Strehler solo dieci giorni dopo la scrittura della lettera di dimissioni, quando ormai ha accettato di continuare a collaborare con la Scala:

> Perché Giorgio Strehler si dedica al teatro lirico? Una questione complessa. Sono nato da una famiglia di musicisti e ho amore e conoscenza della musica. Ho bisogno della musica non soltanto come ascoltatore: ho bisogno di applicare il mio mestiere alla musica. A questo punto, l'opera lirica diverrà uno dei modi di fare il mio mestiere stando vicino alla musica. Naturalmente qui si aprono problemi giganteschi, cioè se si può fare l'opera lirica, se è giustificato, se è valido farla. Sono convinto che il mio lavoro serva sia a trasformare lo spettacolo lirico, sia, attraverso lo spettacolo come lo faccio io e altri come me, a trasformare il pubblico del melodramma[100].

Al di là dell'intento educativo, la crisi che nel 1989 lo porterà ad abbandonare definitivamente i teatri d'opera[101] farà maturare in Strehler la coscienza di una necessità di cambiamento radicale del metodo produttivo, che proverà a realizzare nell'estremo tentativo del *Così fan tutte*.

Nel frattempo, però, per tutti gli anni Ottanta il regista si dedica a produzioni *monstre* perfettamente integrate nello *star-system*, principalmente sul palco della Scala. Tra queste, le opulenti regie del *Falstaff* (1980), del *Lohengrin* (1981), del *Don Giovanni* (1987) e del *Fidelio* (1989). Tuttavia, il suo non è un atteggiamento di supina e acritica accettazione, come si evince da una dichiarazione a proposito del *Don Giovanni*:

> A tutt'oggi rimane per me un mistero capire come si possa sondare un capolavoro musicale [...] in soli venti giorni, quando un qualunque Shakespeare assorbe almeno tre mesi della tua vita [...]. Quello che mi spaventa [...] è l'oggettiva difficoltà di fare il regista d'opera, di cercare e trovare tante sintonie diverse in pochi giorni, magari con cantanti che hanno, sul palcoscenico, le ore contate. Si parla di rifondare il lavoro del teatro d'opera, con i suoi costi altissimi in cui però pochi sanno che noi artisti influiamo

100. *Un drammatico amplesso*, intervista di G. del Re in "Il Messaggero", 4 dicembre 1975.

101. Nonostante negli anni Ottanta Strehler sembri trovare un compromesso, a partire dal *Don Giovanni* (1987) il regista vive una nuova crisi. A fine 1987 dedica ai problemi della regia lirica il secondo numero monografico della neonata rivista "Teatro in Europa", cui seguono numerose interviste dove emergono posizioni apertamente critiche nei confronti delle prassi produttive in uso. Nel 1989, durante le prove del *Fidelio*, Strehler giunge alla rottura definitiva con la Scala e col mondo dell'opera *tout court*: il regista abbandona il teatro e la regia viene firmata dall'assistente Henning Brockhaus. Da quel momento Strehler non tornerà più a lavorare negli enti lirici tradizionali.

> solo per il 10% [...]. Che fare? Far scomparire i troppi divi e i divini, livellarsi magari ad un gradino sotto, ma garantire più lavoro, più repliche e più pubblico? La platea farebbe a meno del carisma della star?[102]

Questa intervista dimostra che, a distanza di più di un decennio dalla crisi del *Macbeth*, nulla era cambiato nelle modalità produttive operistiche: pochi giorni di prova, pubblico poco attento e cantanti abituati a replicare la stessa interpretazione per centinaia di volte in regie sempre diverse. Spiega il regista a metà anni Novanta, una volta abbandonato definitivamente quel mondo:

> Le difficoltà e i problemi del teatro lirico mi hanno spinto in questi anni a non fare più regie d'opera visto che è sempre più difficile lavorare nei teatri dato l'eccessivo sfruttamento dei cantanti che viaggiano tra New York e Milano, da Milano ad Amburgo, da Amburgo a Vienna. Non sono mai disponibili per le prove. Cantano troppo, si rovinano la voce e il fisico e quindi le condizioni di oggi sono molto più complesse di vent'anni fa, anche se sembra bizzarro dirlo. Ma da questo punto di vista non si è certo progrediti, al contrario, si è regrediti. Ho deciso di non fare più regie liriche non essendovi più le condizioni ottimali[103].

Se di certo il *teatro d'arte* immaginato da Strehler è inattuabile in un mondo che non garantisce le condizioni minime per realizzarlo, è però anche lo stesso metodo registico a risultare non adattabile alla prassi produttiva dei teatri d'opera: come evidenziato in precedenza, nel momento in cui Strehler costringe le maestranze a sforare gli orari di lavoro o si dimostra poco attento alla gestione del *budget* non si rende conto di agire all'interno di una macchina produttiva finalizzata sì alla creazione di un fatto artistico, ma anche vincolata a una gestione finanziaria di tipo industriale.

Di fronte a un pubblico da educare, sulla cui bontà il regista esprime peraltro parecchie perplessità[104], e a condizioni produttive ostili, Strehler propone, nel suo ultimo anno di vita, un modello rivoluzionario che avrebbe potuto cambiare completamente l'approccio alla produzione degli spettacoli operistici: nel 1997, progettando il *Così fan tutte* che andrà in scena postumo, Strehler pensa a un teatro d'o-

102. *Strehler: "Che mistero il Don Giovanni!"*, intervista di M. Porro, in "Corriere della Sera", 5 maggio 1987.

103. G. Strehler, *Il tempo di una vita*, a cura di F. Pini, De Ferrari & Devega, Genova 2006, p. 77. L'intervista è stata raccolta tra il 1993 e il 1994 in occasione di tre documentari realizzati per la televisione francese ARTE.

104. «Gramsci ‹riconobbe al melodramma notevole importanza nella nostra cultura popolare› [...]. Io ho i miei dubbi, sebbene sia nettamente gramsciano. Dubito della musicalità degli italiani, anzi credo che pochi popoli siano così incoltivati e aculturali sul piano musicale. Non significa nulla che i loggionisti del teatro di Reggio Emilia o di Parma sentano se un do cala o un do cresce. Sì, il ragazzo del fornaio fischiettava *la donna è mobile*, forse qualcuno ancora fischietta quelle quattro arie del *Trovatore* o della *Traviata*, ma ci vuole altro per entrare nel tessuto dell'opera lirica. Se c'è stato un teatro d'élite è stato proprio il teatro d'opera. Quelli che stavano in loggione, poveretti, e non vedevano e non sentivano niente, ancora oggi sono lì». *Un drammatico amplesso*, cit.

pera con un *cast* prevalentemente giovane[105] e stabile, estraneo allo *star-system*, in grado di provare per lungo tempo (circa due mesi) uno spettacolo da portare in scena per molte repliche senza perdere la qualità del debutto[106]. Inoltre, in questa occasione il regista abolisce le distinzioni tra prima e seconda compagnia, arrivando perfino a definire gli interpreti "intercambiabili"[107].

Data però la scomparsa del regista e la mancata prosecuzione di tale modello produttivo da parte dello stesso Piccolo Teatro, risulta difficile esprimere un giudizio sull'esperienza. Il *Così fan tutte* del 1998, pur con tutte le sue contraddizioni, ha rappresentato sicuramente una delle proposte più interessanti del panorama italiano. Tuttavia, non avendo avuto un seguito né da parte dei grandi enti operistici né dallo Stabile milanese, rappresenta anche la sconfitta del metodo produttivo strehleriano di prosa applicato alla lirica.

105. Nel *Così fan tutte* Strehler affianca cantanti debuttanti, come Eteri Gvazava (Fiordiligi), a interpreti molto navigati, quali Alexander Malta (Don Alfonso) e Soraya Chaves (Despina), e altri che diventeranno delle *star* di prima grandezza, tra cui il tenore Jonas Kaufmann (Ferrando). Anche il direttore Ion Marin è tutt'altro che un debuttante, avendo lavorato stabilmente con la Staatsoper di Vienna e avendo all'attivo già diverse incisioni per la Deutsche Grammophon.

106. Senza contare le riprese nei teatri di provincia, solo al Piccolo Teatro *Così fan tutte* viene replicato 32 volte tra la prima del 26 gennaio e il 10 marzo 1998.

107. «Vi vedo per la prima volta tutti insieme; mi sembrate molto disciplinati, molto seri, però già intuisco che fra di voi ci siano dei rapporti fraterni, che sia possibile creare un gruppo. Un gruppo, non prima e seconda compagnia. Semplicemente, necessariamente, prima canteranno alcuni di voi e poi gli altri. L'importante è sapere che ognuno, pur con la sua individualità, è intercambiabile, deve sapere fare le stesse cose. Perché l'idea che sta sotto quel sorriso, quel gesto è identica». G. Strehler, *Diario di lavoro – Appunti delle prove 12-23 dicembre '97*, Archivio online del Piccolo Teatro di Milano, http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/