

## L'INTERVISTA

## Ion Marin «Noi due servitori di Mozart»

LUGANO. Conosceva da tempo Giorgio Strehler, Ion Marin, il trentasettenne direttore d'orchestra rumeno-austriaco che lavorava con Strehler in *Così fan tutte* di Mozart. Lo spettacolo che era stato scelto per inaugurare il Nuovo Piccolo Teatro. Prove entusiasmanti, che sono state registrate, per nostra fortuna. Prove che testimoniano un accordo forte, una grandissima inventiva. Circa quindici giorni di lavoro tesissimo nel quale si era praticamente montato lo spettacolo, che, ovviamente, aveva bisogno ancora di tantissimo lavoro. Racconta Ion Marin, che a Lugano («perché da lui si sprigionava ancora una grande energia» dice) ha voluto riunire accanto a Strehler morto i collaboratori più stretti dello spettacolo: «Ci eravamo conosciuti a Parigi. Poi, un giorno, mi ha telefonato chiedendomi di lavorare con lui a *Così fan tutte* di Mozart. Un incontro che per me è stato miracoloso e che ha voluto dire anche tanto affetto. Pensi che la sera della vigilia di Natale mi aveva lasciato un messaggio di auguri nella segreteria telefonica. Ho risentito la sua voce, tornando a casa, ma lui era già morto».

Marin, come lavorava con Strehler?

«Sono costretto a ripetermi: meravigliosamente. Lui mi diceva "qui mi sto giocando la testa". Lavorava con una ricchezza incredibile, con una tensione grandissima. Fra di noi si era instaurato un rapporto molto stretto, affettuoso. Ci capitava di sederci insieme al piano, qui, nella sua casa di Lugano, per riprendere al pianoforte, semplicemente, le cose sulle quali stavamo lavorando. "Se ci va male - gli dicevo - abbiamo un destino assicurato come two men show". La cosa lo divertiva molto».

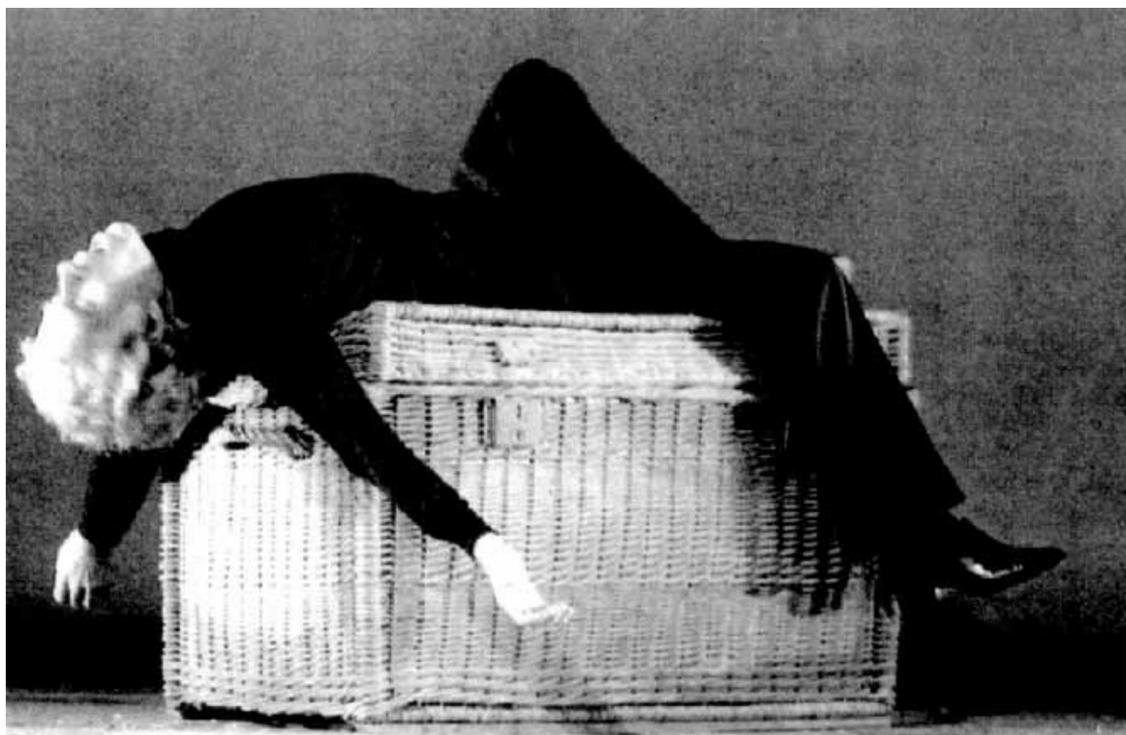
L'incontinenza di Strehler è leggendaria...

«Era generosissimo. Dopo una prova d'orchestra alla quale aveva assistito da competente, perché conosceva benissimo la musica, mi ha abbracciato dicendomi che gli sembravo un musicista incarnato in un regista. Era il suo modo per dirmi che fra noi c'era sintonia. Molto nel lavoro per *Così fan tutte* mi è venuto dalla sua personalità grandiosa, mediatica, coinvolgente, capace di trascinare tutti con il suo entusiasmo. E la sua grandezza non la può toccare nessuno neppure la morte».

Qual era, secondo lei, la sua qualità fondamentale nel lavoro comune?

«La sua presenza. Quelli che sono stati anche solo per poco tempo accanto a Strehler non parleranno mai della sua assenza. Sono convinto che per guidare il mondo bastino dieci saggi: lui era uno di questi, per me. Perché sentiva la severità della sua missione. Oggi è uscito di scena come succedeva a tanti suoi personaggi: se ne andavano, ma lo spettacolo non finiva perché continuava in sala nel cuore della gente. La sua morte inaspettata e drammatica ci dà il senso vero del suo passaggio su questa terra. Un passaggio che ci ha resi più felici e più ricchi».

M.G.G.



# Un rivoluzionario all'Opera

## Una Fiat Topolino sul palco e per la Scala fu scandalo

MILANO. Nella Scala, appena risorta dalle macerie, la paura del nuovo combatteva con l'attrazione del rischio. Strehler era il nuovo e Ghiringhelli, sovrintendente della ricostruzione, gli affidò con qualche preoccupazione la prima *Traviata* nel marzo 1946. Il maestro Serafin e la Carosio garantivano il successo musicale, ma Strehler, al suo esordio sulla scena lirica, fece sensazione.

La sontuosità dello spettacolo, con le scene di Gianni Ratto, tranquillizzò gli abbonati: la rivoluzione, temperata dal divertimento, era rinviata di qualche mese. Per l'esattezza al dicembre, con la frizzante novità dell'*Amore delle Tre Melanconie* di Prokofiev. Uno spettacolo pirotecnico, dove il regista poteva scatenare la sua fantasia formando con Ratto e con la costumista Ebe Colciaghi, un trio di moderni ingegneri contrapposto alla pomposa tradizione di Nicola Benois e di Margherita Wallmann, garanti di un'aulica continuità.

In quegli anni, nella trentina di titoli dei generosi cartelloni scaligeri, c'era posto per tutti. Ghiringhelli, dopo aver prudentemente restituito *La Traviata* al solido trio Frigerio Benois-Wallmann, stava

Uomo di sinistra, spezzò le incrostazioni della scena Da Verdi a Prokofiev a Mozart

per consegnarla a Visconti. Non senza timori aggiuntivi. Appoggiato al bancone dello storico caffè Biffi, sull'angolo della Scala, mi confidava le sue preoccupazioni: «Pensi un po'! Vogliono fare della *Traviata* un dramma sociale!» Infatti, con la Callas che coronava la «follia» lanciando in aria le scarpe, non mancò lo scandalo. Erano gli anni in cui nella *Gita in campagna* di Mario Peregallo, arrivava in palcoscenico una Fiat-topolino, scatenando una tempesta di urli con rischio di pugilati in sala! In questo clima - tra le battaglie del

nuovo contro il vecchio e della destra conservatrice contro la sinistra avveniristica, Strehler, uomo di sinistra, continuava, con tenacia e coerenza, a spezzare le antiche incrostazioni dalla scena, costruendo uno stile personale: un suo realismo, trasfigurato in una cornice di raffinatezza visiva e di sottigliezza psicologica.

La combinazione di calibrata misura e di ricchezza inventiva ottenne - in quegli anni felici in cui la fantasia evitava il manierismo - risultati splendidi, sia nel ringiovanire il repertorio, sia nell'affrontare le sfide del Novecento. Non è certo casuale che appaia con lui la prima rappresentazione italiana della *Lulu* di Alban Berg alla Fenice nel '49 e poi, nella memorabile Biennale veneziana del '55, la rivelazione dell'*Angelo di Fuoco*, il capolavoro di Prokofiev rimasto per un ventennio sui polverosi scaffali di un editore parigino. Chi ha assistito alla rappresentazione, una delle più geniali di Strehler, in coppia con Damiani, non può dimenticare l'incredibile scena della diabolica follia nel convento, sotto un fascio di luce che spalanca il varco al cielo e all'inferno.

Era doveroso che, nel medesimo

1955, spettasse a lui inaugurare la Piccola Scala (un teatro dalla breve vita) con un'opera magistrale di genere opposto: *Il Matrimonio Segreto*, ricreato come un elegantissimo carillon di figurine settecentesche, animate dalla musica di Cimarosa. Un decennio dopo, con la medesima finezza, Strehler miniva un altro capo d'opera, riprodotto più volte da Salisburgo alla Scala a tanti altri teatri: *Il Ratto del Seraglio* di Mozart, con le silhouettes dei personaggi stagliate come ombre cinesi alla ribalta. Ancora un'invenzione basata sulla magia delle luci, impiegate come pennelli per dipingere figure, ambienti, situazioni comiche o drammatiche.

Con rara versatilità, nella prosa e nella lirica, poteva passare dal prediletto Brecht-Weill al Verdi più fosco. *L'Opera da Tre Soldi*, *L'Ascensione e caduta della città di Mahagonny*, la stravinskiana *Storia del Soldato* o il frivolo *Cappello di Paglia di Firenze* di Nino Rota sono soltanto alcuni tra gli «esercizi di stile», amari o scanzonati prodotti da uno spirito libero, tanto agile quanto pungente. Sull'altra sponda basti ricordare soltanto due tappe incancellabili nella storia del teatro musicale: il *Simon Boccanegra* del '71, dove, assieme a Frigerio e Claudio Abbado, Strehler spalancò il tormento del doge genovese sulla sconfinata di-

stesa del mare; il *Macbeth* del '75, con Damiani e Abbado, cupo e feroce, con gli strascichi neri dei protagonisti, aggiranti come draghi sanguinari. Ma forse sarebbe ingiusto dimenticare, a coronamento della stagione abbadiana, il *Lohengrin* cinto di ferro dove lo Strehler «impegnato» schiaccia i piedi a Wagner mostrando, dietro l'epopea del Cavaliere del Cigno, la passione guerrafondaia del tedesco. Un anticipo sul futuro, non senza qualche forzatura, nata però dall'ansia del regista teso a scavare nell'opera d'arte per cavarne il senso nascosto.

Da questo travaglio nascono ancora, con Frigerio e Muti, le ultime realizzazioni mozartiane al Teatro alla Scala: *Le Nozze di Figaro* e *Don Giovanni* immersi in ombre notturne, come un eroe disperato che, sfidando il cielo e l'inferno, marcia verso il suo inesorabile destino. E infine, ancora una volta, dopo la notte il giorno mozartiano: *Così fan tutte* che egli preparava per l'inaugurazione del suo nuovo Piccolo Teatro. Un finale luminoso che la morte gli ha impedito di completare ma che, offerto all'ingrata Milano, rappresenta il giusto suggello di una vita dedicata sino all'ultimo all'ideale: artistico, umano, politico.

Rubens Tedeschi

## Dalla Prima

tale; un angioletto che stava sempre appeso alla parete della sua cameretta tutta bianca con un letto piccolo, da ragazzo; un orsetto che, caricato, batteva il tamburo; un vecchio cavallino di legno a dondolo, che l'aveva seguito anche nell'ufficio del Nuovo Teatro... Giochi, infanzia, radici: ricordate l'armadio dei bambini nel meraviglioso *Giardino dei ciliegi* di Cechov?

Ha sempre tenuto la vita un po' a lato, divorato dalla sua grande passione per il teatro, Giorgio Strehler. Perché tutto, in lui, è stato veramente e, oserei dire, solo, Teatro. Uomo, certo, negli affetti, nei rifiuti, nelle inimicizie. Magari scostante con i potenti, ma adorabile con le persone semplici.

Scoperto e tenuto sotto la scorta burbera e, inaspettatamente, timido. Irresistibile nelle imitazioni, nel raccontare, con tutto se stesso - voce, mani, volto, corpo - i fatti che lo avevano colpito o che lo avevano avuto a protagonista. Soprattutto irresistibile nel raccontare «attraverso» gli attori, in quell'andare e venire, su e giù, dal palcoscenico alla platea, dove stava sempre seduto nella poltrona numero sedici dell'undicesima fila del «vero» Piccolo Teatro, quello di via Rovello, oppure al centro della severa elisse dell'amatissimo Teatro Studio, in quelle parole in libertà, che erano le sue «prove». Tese, palpitanti, severe, innamorate, esigenti, impietose: perché quello che contava era dare carne, catturare in un gesto la terribile leggerezza della vita, il senso di un'azione.

Non cercava la pace nel teatro, Strehler, ma l'arte nella sua assoluta semplicità. E, dunque, le intonazioni, i gesti, le controcene, le urlate, il sottotesto, «rovesciato» sugli attori con una violenza che pareva atterrirli, ma che poteva farli riemergere, nella creazione, più forti e più puri: il modo di «scrivere» di Giorgio Strehler. Forse per questo, lui, che aveva mosso i primi passi da attore, era ritornato a recitare nel *Faust I e II*: un grande viaggio dentro i misteri di Goethe ma anche un'epifania della sua meravigliosa arte teatrale.

Non è un caso, credo, che proprio con il lungo caffettano bianco di *Faust II*, lo abbiamo vestito per il suo ultimo viaggio, il volto sereno, illuminato dai raggi di un tramonto strepitoso come le sue inimitabili luci. E non è un caso che a dirgli addio ci siano stati tanti pianti di donna: l'ultimo segno di una vita passata fra il fruscio delle gonne delle «babe», a spiare, da bambino, le ragazze che si immergevano ridenti ai bagni di Barcola, che appartenevano alla sua famiglia, separati dagli uomini da una corda, fra la dolcezza severa di sua madre, fra le risate argentine e i pianti delle sue amatissime attrici. È giusto che il lungo, fantastico viaggio di Giorgio Strehler nel mondo e nel Teatro si concluda là dove è cominciato: a Trieste, per riposare accanto a sua madre. È proprio finito, Giorgio, il tempo dei giochi. Che la terra ti accolga, come sognava il tuo Faust, nel grembo materno di una «stupendissima immagine di donna». Coraggio, Piccolo Teatro.

[Maria Grazia Gregori]

## Appunti di scena: le prove di «Così fan tutte» di W.A. Mozart «L'Arte, contro il disumano e il male»

GIORGIO STREHLER

SENZA CLAMORE, senza mondanità, semplicemente con uno straordinario raccoglimento, abbiamo incominciato le prove di *Così fan tutte* di A. W. Mozart. Il Teatro risuona ovunque della musica e dello spirito di chi stiamo cercando di interpretare. Stanze vuote, spazi freddi e non finiti, corridoi dove quasi non passa mai nessuno, sono percorsi ora da suoni meravigliosi, voci di umani e di strumenti, ed hanno finalmente una vita, trovano, anche se incompleti, una ragione morale per esistere. Ci siamo - come dire? - barricati sui ponti di questa nave più caldi e più completi e il passiamo le nostre ore di lavoro con uno slancio, un amore

rinnovato. Coloro che interpretano questo capolavoro dell'umano spirito sono tutti giovani; giovani cantanti, giovani musicisti, giovani collaboratori musicali, giovane direttore d'orchestra. E noi vecchi storici del Piccolo ma non «preistorici» continuiamo la nostra missione nel cuore di un progetto nuovo, unico in questo «mondo dello spettacolo» che indica ai pubblici - come non compiacercene? - ma non garantisce qualità, progettualità, ricerca ed idee. Noi da due anni ci battiamo per un «cambiamento» di mentalità, offrendo proposte per un nuovo modo di intendere il Teatro pubblico, un diverso rapporto con la collettività per un ve-

ro «teatro» d'arte. *Così fan tutte* di Mozart aprirà un nuovo Piccolo Teatro che si lega, senza caparbietà, al vecchio Piccolo Teatro. Non è senza senso che solo un corridoio unisca già due Teatri vicini fisicamente e spiritualmente, dove, in uno l'avvenimento teatrale è per molti e cerca di essere il più completo esteticamente e nell'altro crescono gli attori di domani, e si dà una casa, uno spazio a dei teatranti, a coloro che chiedono percorsi diversi. Mozart nasce in mezzo ai giovani e l'atmosfera intorno a questo lavoro non è «multimediativa» con trombe e tamburi ma è parca, a bassa voce in cui si sussurrano e si cantano parole d'amore.

Sono il più giovane dei patriarchi, dicevano in Francia, e parlo con una lunga esperienza ma trovo ben pochi paragoni nel passato, e per quello che sta avvenendo oggi in tante sale sparse che si rimandano i suoni senza disturbarsi a vicenda. Io sto vivendo, stiamo vivendo una esperienza tenerissima anche se piena di severità concettuale, di rigore, di responsabilità. È la gioia, ecco, che pervade il nostro lavoro come mai. Gioia di essere insieme, gioia di unire freschezza e sapienza, teatro e musica, sul filo di ciò che Mozart ci ha dato. Io credo che alcuni geni universali lascino nelle loro opere un carico enorme di energia, di bontà, di felicità an-



Lelli &amp; Masotti

che nel dolore e che queste si comunichino al di là dei secoli ai loro interpreti, se essi aprono il loro cuore liberamente, con abbandono.

E così questa opera in musica che è più di un'opera in musica, nasce in una «felicità spirituale» quasi incredibile. Stiamo lavorando, si ma non è solo lavoro: stia-

mo compiendo immensi atti d'amore e l'amore deve dare felicità. Siamo serenamente felici, sicuri che daremo qualcosa di nuovo, di bello e di buono ai nostri futuri spettatori. Ecco un senso di un Nuovo Teatro d'Arte: la felicità di sentirsi umani. L'Arte contro il disumano e il male e tutto ciò che di basso ad ogni ora ci circonda.

Una scena da «Le nozze di Figaro» e in alto il regista durante una prova