

Giorgio Strehler e la regia lirica

Prof. Paolo Bosisio

Università degli Studi di Milano

Doctor H.C. Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract :

This article analyzes the way in which Giorgio Strehler applied his rigorous artistic principles developed in the dramatic theater in the context of the very particular and imperative needs of the opera theater and how he was able to adapt his method to the multitude of models that the opera proposed by over the centuries and in different geographical and cultural situations.

Key words : *musical theater, opera direction, dramatic theater, Giorgio Strehler*

”Sono sempre stato un direttore d’orchestra mancato e un musicista non mancato come musicista ma come professionista. Io sono un buon musicista dal punto di vista tecnico e sono un buon musicista come ascoltatore, come conoscenza della musica. Forse la mia cultura musicale è più forte della mia cultura letteraria. Conosco forse meglio Mozart di Shakespeare. Questo mi ha permesso e mi permette, per esempio, di fare opere liriche molto bene”.

Così afferma Giorgio Strehler, massimo fra i registi italiani, che ha dedicato una parte importante della sua carriera all’opera lirica, debuttando nel 1947 con un allestimento di *Traviata* alla Scala e proseguendola con una fitta produzione fino a lasciare incompiuta la regia del mozartiano “*Così fan tutte*” con cui avrebbe voluto inaugurare il suo Nuovo Piccolo Teatro, se la morte non lo avesse colto improvvisa nel 1997.

Di lui scrivevo anni fa:

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

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

Dopo il debutto scaligero del 1947, Strehler torna frequentemente al palcoscenico milanese, chiamato per quasi un ventennio a dirigere opere poco frequentate, estranee al grande repertorio

e quindi meno “rischiose” da presentare al sofisticato e assai tradizionalista pubblico degli abbonati in una veste men che consueta.

Sottolineavo anni fa come in quegli anni di intenso apprendistato, Strehler colga

« [...] i limiti connessi con l’esercizio della regia nel teatro musicale, radicalmente diversa da quella drammatica, accennando fra le righe alla magica e complessa alchimia da cui qualche volta soltanto può sortire uno spettacolo importante e centrato. Sorretto da una forte convinzione ideale, che tutti gli conosciamo nella sua attività prevalente di regista e direttore nei teatri di prosa, egli mostra di credere con fermezza nelle potenzialità specifiche di un teatro musicale innervato dalla presenza determinata e determinante di un regista capace di porsi in sintonia con il maestro concertatore per dare vita alla creazione di uno spettacolo in cui l’opera trovi piena realizzazione. »

Negli anni di apprendistato alla Scala Strehler approfondisce la sua conoscenza dell’opera di tradizione (che il suo collega Luchino Visconti aveva avuto la ventura di assorbire fin da bambino in famiglia e nel palchetto di proprietà alla Scala) e comprende l’urgenza di modificare le modalità di allestimento in modo che lo spettacolo non sia la banale messa in scena di una vicenda musicata, bensì il frutto di un attento studio della partitura che consenta di liberarsi delle scorie spesso imbarazzanti della tradizione e di approfondire le psicologie dei personaggi nel pieno rispetto dell’equilibrio tra libretto e musica.

“Interpretare criticamente un testo per metterlo in scena nella sua oggettività” diviene il proposito di Strehler, il medesimo che egli pratica in maniera rigorosa nel differente contesto del teatro drammatico.

Ma come ha potuto adattarsi un metodo registico attento, rigoroso, assoluto come il suo alle particolarissime e inderogabili esigenze del teatro d’opera? E ancora, come ha potuto tale metodo adattarsi alla molteplicità di modelli che l’opera lirica ha proposto nei secoli e in diverse situazioni geografiche e culturali?

Strehler è ben consapevole della vastità e della varietà del repertorio lirico tradizionale, esteso nei secoli e in molti paesi diversi, e della molteplicità degli approcci possibili per ciascuna opera o quantomeno per ciascun modello operistico. La varietà contraddistingue egualmente la tradizione della drammaturgia non musicale, ma non mi sembra peregrino sostenere che all’interno del repertorio operistico le differenze si facciano sentire in maniera più forte in quanto amplificate dalla convivenza di linguaggi diversi e simbiotici. Mi sembra che la distanza che separa uno Shakespeare da un Cecov, per fare solo un esempio, sia meno abissale e meno condizionante l’interprete di quella che separa un Mozart da uno Stravinsky.

In entrambi i campi, comunque, il regista consapevole deve meditare quale atteggiamento assumere nei confronti dell’opera che si accinge ad allestire.

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

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

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

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

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

L'interpretazione dello spirito è la definizione coniata da Strehler per l'ipotesi metodologica che lo convince maggiormente, in quanto radicata nel suo personale "metodo" di lavoro, sperimentato nei decenni sulle scene della prosa. Con "interpretazione dello spirito" si intende lo studio e la reificazione dello "spirito" da cui l'opera è a suo tempo scaturita: ad esso segue un processo personalissimo di revisione e reinterpretazione che si radica nella cultura di ciascun regista e nella sua capacità di lettura della tradizione con l'occhio di un contemporaneo. Dunque non una ripresa più o meno fedele della tradizione rappresentativa dell'opera e non la ricostruzione pseudofilologica di scelte esteriori e estetiche del passato, non l'invenzione gratuita di una veste attuale con la quale ricoprire l'arte fiorita in un'epoca diversa, ma la l'impegnativo azzardo di recuperare la "verità sostanziale", e non semplicemente formale, dell'opera nel tempo, per proporla a un pubblico di oggi, nel pieno rispetto delle intenzioni originarie degli autori.

Quando si trovò a fronteggiare per la prima volta la questione della regia d'opera, Strehler entrava coraggiosamente in un mondo che vedeva lo spettacolo come un'appendice superflua della musica e del canto, rinunciabile o quanto meno minimizzabile. I melomani, a quel tempo, socchiudevano gli occhi per godere appieno della musica e del canto e preferivano concentrarsi sul gesto del direttore di orchestra anziché guardare lo spettacolo offerto sul palcoscenico. E quindi ai suoi esordi di regista d'opera Strehler certo non poteva aspirare a qualcosa come

l'”interpretazione dello spirito”, ma doveva accontentarsi di fare quanto possibile nel giro delle prove brevissime che gli veniva concesso.

Come egli stesso ricorderà, doveva

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

Proposta certamente complessa quella di Strehler che scrive nelle citate note del 1966:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giudicando la tradizione interpretativa di un’opera lirica come uno degli elementi significativi da considerare criticamente ponendola, se necessario, in discussione, Strehler incontra in tale

caratteristica del teatro musicale un ostacolo teorico e pratico di notevole rilievo, ma anche un nuovo stimolo per le sue riflessioni. Nel suo percorso esegetico la tradizione scenica svolge la funzione di un interlocutore con il quale il regista deve confrontarsi, nella ricerca della verità “oggettiva”.

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

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

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

Una nuvola vermiglia gonfia di venia; un polmone ansimante; un’enorme, fluttuante placenta pronta a squarciarsi.

Si può forse meglio comprendere quanto affermato esaminando il processo di elaborazione che ha condotto Strehler e il suo scenografo Ezio Frigerio a definire l’allestimento del verdiano Falstaff alla Scala nel 1980. Come è noto, nelle Allegre comari di Windsor, fonte primaria dell’opera, Shakespeare aveva scelto di non riprodurre filologicamente l’epoca di ambientazione della sua commedia, ma aveva scelto di rappresentare l’idea che egli stesso aveva del Quattrocento. Verdi e il suo librettista Arrigo Boito, non avevano a loro volta voluto riprodurre né l’autentico Quattrocento inglese, né l’immagine che di esso aveva tratteggiato Shakespeare. Il mondo di Boito e Verdi non ignora la storia del passato e la visione che di essa aveva evocato il drammaturgo inglese, ma scaturisce in autonomia, altro rispetto ai precedenti eppure a loro in una certa misura ispirato. Un mondo che nell’ambientazione “lombarda” originalmente voluta da Strehler sembra tradurre visivamente la familiarità di Verdi con la propria terra, senza rinunciare al composito sostrato da cui il capolavoro era germinato.

La concezione tradizionale del protagonista come un grasso e disgustoso buffone, sempre pronto a cicalare e a fingersi un conquistatore si è a tal punto incrostata sulla partitura da cancellarne o

modificarne l'autenticità giungendo a condizionare la scelta dell'interprete, la sua recitazione verbale e mimico-gestuale, sicché potrebbe apparire "sbagliato" e contrario alle intenzioni degli autori mettere in scena un personaggio sofferente, emaciato, nevrotico...

Strehler si domanda:

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

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

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

Liberandosi dai condizionamenti della tradizione, senza per questo ignorarla, considerando attentamente il libretto in ogni sua componente, non solo contenutistica, ma stilistica e formale, approfondendo le psicologie dei personaggi, costruendo intorno a loro un mondo figurativo capace di porsi come una cassa di risonanza del loro sentire, Strehler raggiunge anche nella costituzione dell'impianto scenico, delle luci e dei costumi una più intima e profonda aderenza alla realtà dell'opera (secondo procedimenti non estranei ai suoi capolavori sulla scena drammatica come *Le baruffe chiozzotte*, *Il giardino dei ciliegi* o *Temporale*), approdando sempre a una visione meno contingente, meno datata e quanto più universale possibile.

Non diversamente si può osservare per Don Giovanni, tradizionalmente rappresentato come un vecchio libertino, un uomo avanti negli anni che gioca a fare ancora il ragazzo per non ammettere di essere invecchiato, e passa da un'alcova all'altra per il puro divertimento di enumerare le sue prede, senza nemmeno - forse - davvero possederle. Ma come si concilia la scelta di Mozart di affidare nella prima rappresentazione dell'opera da lui stesso diretta il ruolo del protagonista a un aiutante baritono, l'allora ventunenne Luigi Bassi, se non con un personaggio che deve essere giovane, capace di ridere e divertirsi, affiancandogli come Leporello un suo coetaneo (anche se la data di nascita precisa del basso Felice Ponziani non ci è nota)? Un'osservazione del genere - che, occorre precisare, non rappresenta con assoluta certezza la

“verità oggettiva”, ma ha robuste ragioni a suo sostegno - meriterebbe la prova della scena e certamente Strehler avrebbe voluto averla. Egli avrebbe desiderato “Un Don Giovanni di totale egoistica gioventù”. Ma nel teatro d’opera assai raramente avviene che al regista sia consentita la libertà di scelta che il teatro di regia ha assicurato alle scene della prosa: e in occasione dell’allestimento scaligero del 1987 il Maestro dovette accettare la scelta di un cantante, Thomas Allen, che di anni ne aveva più del doppio di quello voluto a suo tempo da Mozart, e di un Leporello come Claudio Desderi, coetaneo di Allen. Per affrontare il capolavoro mozartiano, Strehler muove dallo studio ampio e approfondito delle sue radici, a partire dall’archetipo storico per passare attraverso le molteplici sue versioni letterarie e drammaturgiche, correlate agli autori che nel tempo si cimentarono con il personaggio del Burlador de Sevilla. Ma soprattutto parte dalla convinzione che

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

Il carattere che scaturisce dal complesso lavoro del regista non ricalca più o meno fedelmente la tradizione scenica dell’opera, ma è in un certo senso il risultato di una serie di apporti e stratificazioni sulla quale ogni autore e ogni personaggio hanno depositato un’impronta più o meno lieve, senza cancellare completamente quelle preesistenti per imporne una valida in assoluto. Ciò appare con assoluta evidenza nella composita scena di Ezio Frigerio in cui i frammenti architettonici utilizzati appartengono a contesti differenti: da Villa Manin a Passariano a un affresco del 1771 di Antonio Visentini, dai monumenti equestri del Bernini all’entroterra delle ville venete.

Così conclude il regista:

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

dell'amore non amore, l'eroismo del rifiuto della trascendenza che però è anche il limite del personaggio Don Giovanni come un mito.

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

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

Scrive Strehler:

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

Boccanegra... Essi sono là e aspettano qualcosa. Qualcosa che talvolta succede. Talvolta si verifica. Su questi casi limite, io continuo a fare opera.

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

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

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