

etiinforma

anno IV • numero 1 • 1999

*mensile d'informazione
dello spettacolo*

SPECIALE GIORGIO STREHLER





Etinforma ricorda Giorgio Strehler

e sceglie la via della riflessione - non formale o celebrativa - di alcuni studiosi e critici che in tempi ed occasioni diverse hanno incontrato la sua ricerca umana ed artistica.

Testimonianze certamente importanti sul piano dell'analisi critica, ma anche su quello personale ed emotivo, un coinvolgimento che il confronto con il lavoro di Strehler sembra rendere inevitabile.

In tutti gli interventi è possibile rintracciare un filo rosso, un'evidenza, artistica e morale, del lavoro del regista che sembra imporsi all'attenzione del critico, non importa quale sia il suo punto di approccio o lo spettacolo di riferimento: la prospettiva internazionale di un uomo europeo, per Banu; l'impegno dell'artista Strehler di fronte all'arroganza del potere, per Quadri; la preferenza per il grande tema del rapporto tra arte e società, secondo Tessari; lo sforzo di fondere le ragioni dell'estetica con quelle della politica, per Ippaso; «il teatro è per lui un modo di essere sempre più nella storia», osserva Macchia, e Lombardo sottolinea che per Strehler il teatro è strumento di conoscenza, in sintonia con Molinari che evidenzia lo sforzo del regista per dare al concetto di realismo un significato essenzialmente conoscitivo.

Anche per Strehler il palcoscenico è il mondo, e

l'artista vive qui e oggi: a partire dall'intimo dialogo con Goldoni, come ricorda Tanant; Strehler mette in scena se stesso, o per meglio dire la sua tensione, il suo "Streben" faustiano verso una verità la cui ricerca è più importante del possesso", precisa Tian commentando *Elvira o la passione teatrale*. E a Poesio il rantolo finale di Firs ne *Il Giardino dei Ciliegi* pare «avere riverberi beckettiani quasi a simboleggiare la grande avventura dell'uomo in quanto uomo, carne umana che passa».

È l'attenzione sofferta al suo tempo, la ricerca appassionata e mai astratta, la «preveggenza culturale», di cui parla Raboni, coniugata con l'esigenza di rendere partecipe un pubblico il più possibile vasto; la passione per la musica - inferiore solo a quella per il teatro - descritta da Gregori, e che gli fa rifiutare gli steccati burocratici delle programmazioni per generi. E infine è l'Europa, quella delle culture, ben più vasta di quella economica o monetaria.

Ricordare, infine, che molti spettacoli strehleriani sono stati presentati dall'Eti in Italia e all'estero, vuol dire porre l'accento sull'universalità del suo teatro, sull'entusiasmo dei molti pubblici che vi hanno assistito, certamente diversi per storia, cultura, lingua, estrazione sociale, ma egualmente coinvolti da un teatro che parlava loro di se stessi.

LA RICERCA IL TEATRO E L'ARTE

di *Giovanna Marinelli*

LO STRUMENTO DELLA POESIA

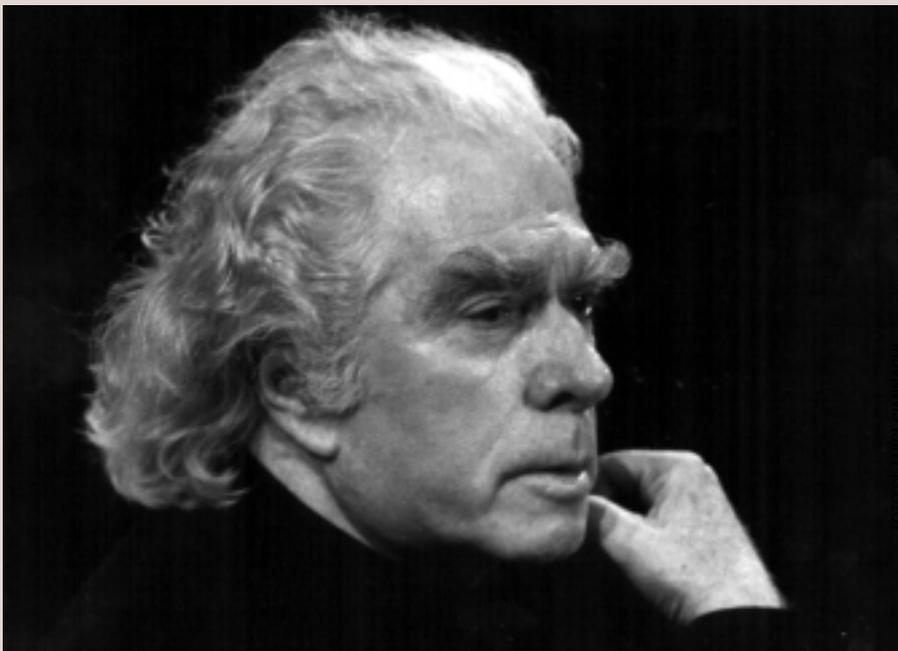
di Giovanni Macchia

Regista di fama mondiale, Giorgio Strehler rappresenta una delle espressioni più alte che la regia, nel suo significato più vasto, abbia raggiunto nella storia del teatro contemporaneo. Dall'*Assassino nella Cattedrale* di Eliot della "Compagnie des Masques" di Ginevra, che fu la sua prima regia importante, al recente *Campiello*, il suo lavoro si è svolto in più di trent'anni di attività continua, martellante, instancabile, prodigiosa, in un processo costante d'affinamento e d'approfondimento del proprio mestiere, che da un primitivo eclettismo battè poi con insistenza su temi profondi.

Il teatro italiano, quando Strehler apparve all'orizzonte, si trovava alquanto indietro rispetto alle grandi esperienze che avevano attraversato, portando vita e morte, luce e tenebre, la scena europea. Il regista, nel nomadismo delle nostre compagnie, era considerato una figura alquanto superflua, ingombrante, inutile o tollerata. Solo l'attore reggeva sulle sue spalle tutto il peso dello spettacolo.

Nel crepuscolo del divismo, Strehler autodidatta, dopo aver fatto l'attore e il critico drammatico, diventò ben presto una personalità di primo

*Pubblichiamo la argomentata
motivazione composta
da Giovanni Macchia
per l'attribuzione
a Giorgio Strehler del Premio
Internazionale Viareggio
del 1975. Il testo di Macchia,
fino ad oggi inedito, traccia
un profilo tuttora attualissimo
del rapporto di Strehler
col teatro del suo tempo
e ricostruisce le linee essenziali
della sua poetica
sottolineandone il rigore
scientifico e il calore umano.*



piano. Egli, con qualche altro, incarnò la bellezza scontrosa, acuta, lucida, onnipresente, totale di una figura cui non eravamo abituati, e trasportò questa sua figura altrove, in altri paesi, come il riflesso, la lezione di quel che era stato il teatro italiano nel mondo in altri tempi, in altri secoli. Diventò un grande regista perché cosciente di quelli che sono i limiti della regia e dello spettacolo, qualcosa che passa, come costruito sull'acqua, e in questa coscienza ritrovò infinite possibilità di realizzazione: non poesia, ma strumento della poesia.

Nulla è più fantastico della precisione, potrebbe dirsi anche per Strehler. Ma una precisione che non ha nulla a che fare con la petulanza e l'ossequio pseudo-filologico con cui, ad esempio, Antoine ricostruiva il palcoscenico francese secentesco e lo illuminava con le candele e metteva il pubblico in scena. La grandezza di un regista sta anzitutto nella sua intelligenza, nella capacità d'affrontare la lettura critica di un testo. È su questa base critica che Strehler sviluppò paradossalmente le sue qualità creative. La pazienza infinita, il calcolo, il mestiere, la tecnica, la scienza, una visione severa, rigorista, quasi giansenistica del teatro, approdano miracolosamente alla libertà dell'invenzione, a ciò che ai lettori più esercitati era sfuggito: la rappresentazione dei valori poetici di un testo. Attraverso lo stile si giunge alla commozione. E questo è reso possibile nel teatro da un profondo gesto d'amore per la vita, da una volontà che il regista esalta di essere e di parlare con gli altri. Una onestà, una severità interiore diventano calore umano, dialettica amorevole.

Tutto è teatro per Strehler. Tutta la sua esperienza brucia sulle tavole, sul vuoto chiaro del palcoscenico. È uno dei pochi registi contemporanei che il cinema non ha toccato. Ma non è il suo amore pure esclusivo, geloso, un appartato e solitario sfogo di esperienze e di esercitazioni, alte quanto si vuole. Egli è lontano dalle facili esteriorità con cui si cerca, per divertire il pubblico, di ammodernare ogni cosa, a cominciare dai costumi; dalle trovate sconvolgenti che egli definisce atti già di per se stessi di disonestà, non inferiori all'ossequio dell'abitudine; dalle sconsiderate esaltazioni dell'attualità, perché si può essere vivi e contemporanei e stimolanti allestendo "in un certo modo" i testi classici, Shakespeare o Goldoni, Cechov o Bertolazzi, Brecht o Pirandello o, nel campo dell'opera musicale, Mozart, il "suo" Mozart. Il teatro è per lui un modo d'essere sempre di più nella storia. Non la storia contro il teatro, ma storia e teatro e mondo e vita insieme, un rapporto dialettico continuo. È questo il senso da dare al titolo del suo libro: *Per un teatro umano*. Un tentativo per rompere la solitudine dell'uomo, perché "tutte le arti, dice Brecht, concorrono ad una sola, la più difficile di tutte: quella di vivere".

La Giuria del Premio Viareggio, unanime, è lieta di assegnare il Premio Internazionale 1975 a Giorgio Strehler.

PREMIER AMOUR

di Franco Quadri

Associo, a torto o a ragione, il mio innamoramento per il teatro agli anni Cinquanta di Giorgio Strehler, ovvero alla sua felicità di affermarsi regista in un paese che conosceva questo ruolo solo da poco, grazie al genio di Luchino Visconti. Ricordo un *Macbeth* cupo visto in una scolastica dove una testa sanguinolenta tenuta sotto braccio faceva ridere l'intera classe... Più tardi, con altra consapevolezza, vedo riemergere Lilla Brignone nei panni di un'arida *Elisabetta* di Bruckner, Laura Adani "vedova scaltra" di stile, la grande Sarah Ferrati che arrossava con uno schiaffo vero le gote di Marina Dolfin nella *Casa di Bernarda Alba*, entrava mirabilmente nel realismo della *Moglie ideale* di Marco Praga, accanto a un sofisticato Romolo Valli, ma si prestava con pari trasporto all'espressionismo della *Vecchia signora* di Dürrenmatt e al simbolismo di una fantastica *Folle de Chaillot*, messa in scena nel '54 con reperti della prima francese e uno sguardo indietro di Strehler ai fantasmi risvegliati da quel testo sacro al maestro Jouvett e quindi ai suoi inizi, gli anni Quaranta eclettici dati gli obblighi di aggiornamento dopo la censura fascista, ma anche per la necessità di riempire di titoli significativi il cartellone di un'istituzione ancora in decollo.

Con gli anni Cinquanta, continuando a perseguire, come credo si sia inteso, un teatro anche d'attori (ed era tempo di grandi attori!), il condirettore Paolo Grassi poteva concedere al suo regista di puntare decisamente su una linea. Significativamente *L'Arlecchino*, ancora imperniato su Marcello Moretti, passava dal secondo allestimento in interni dipinti alla meravigliosa freschezza dell'edizione del primo decennale, dove il carro dei comici era anche scena al centro della scena e gli attori in attesa del loro turno, fuori a spiare, prolungavano la propria azione con ininterrotte controcene, trasferendo l'intrigo nel suo tempo e storicizzando quindi la condizione del comico, mentre demistificavano la maschera che la recitazione esaltava, secondo la riforma del Goldoni. E tale sintonia la ribadiva la superba, nuovissima rilettura della sua *Trilogia della villeggiatura* in una sola serata che aveva suggellato questa stagione di maturità con l'approfondimento illuminante di un'epo-



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

ca, associando addirittura l'avvocato veneziano al dottor Cechov mediante l'applicazione a quest'altra minuta commedia umana, felicemente colorata da Mario Chiari, del suo gusto per le atmosfere e per le distensioni temporali, sull'onda di reali concretezze già colte da Visconti nella *Locandiera*. E dello scrittore russo ecco, in risposta alle *Tre sorelle* viscontiane, un nitido *Giardino dei ciliegi* con Cimara e Carraro accanto alla Ferrati, che terminava, dopo una sinfonia di risate e pianti, col pro-

lungamento infinito dell'epilogo col vecchio servo Firs dimenticato: dodici interminabili minuti, nei quali l'ultraottantenne Aristide Baghetti, che sarebbe morto poco dopo i due mesi di repliche, dopo aver sondato con vana ansia le vie d'uscita, sigillava a una a una le porte-finestre sul giardino, si trascinava sciabattando lentissimo da una poltrona all'altra, provvedeva alle estreme pulizie, prima di sdraiarsi ad attendere una fine che simboleggiava quella imminente della classe di cui era stato oggetto di proprietà.

Era un realismo critico che interpretava la vita prima di imitarla quello di Strehler. Giraudoux a parte, i titoli finora elencati sottintendono l'appartenenza a questa categoria, che avrebbe trovato un centro - e lanciato la ricerca di un repertorio dialettale autoctono, anzi di un filone nazionalpopolare - con la riesumazione di Carlo Bertolazzi dal repertorio milanese d'inizio secolo. Si parla dalla sezione di *El nost Milan* dedicata alla "povera gente" che il regista praticamente reinventa in uno dei suoi capolavori,



Nella pagina precedente Giorgio Strehler e Paolo Grassi nel 1963. In questa pagina una scena di *La morte di Danton*, 1950, con Lia Angelini e Gianni Santuccio



FOTO DI LUIGI CIMMAGHI

trasformando esili figurette in personaggi, recuperando volti e voci d'attori autentici, ritrovando con trepida adesione la corallità di una città scomparsa e le sue immagini, grazie alla ricostruzione accuratissima di Luciano Damiani, lo scenografo del decennio, che inaugura per l'occasione il suo tipico décor senza chiusura sui due lati: determina così l'effetto di un palcoscenico aperto immaginariamente verso l'esterno, che permette un altro respiro per la scatola minuscola del vecchio Piccolo. La linea dialettale verrà portata avanti da più giovani colleghi, a parte l'eccezione scontrosa e potente dell'*Egoista* per un Carraro molieriano, mentre lo spirito crepuscolare che domina quest'intero periodo di Strehler approda nel '59, con un cast stupefacente che riunisce "l'ultima volta" della memorabile Sarah e "la prima" della Valentina in arrivo da Hollywood, alla ricreazione di un'altra "incompiuta": *Platonov e gli altri*, come viene ribattezzato il testo "senza titolo" di Cechov appena ritrovato, per l'autore primo abbozzo di un mondo e per il regista occasione di riscrittura drammaturgica e di superamento dello stanislavskismo, qui coniugato col teatro epico, come il titolo adottato dichiara. L'altro amore del Maestro era infatti già esploso da tre anni con la prima - già più volte invano

annunciata in cartellone - dell'*Opera da tre soldi*. Ma il primo Brecht di Strehler, cui l'autore farà in tempo a concedere in extremis il suo applauso, è parente stretto del *Nost Milan* che di poco lo precede, per il largo spazio concesso al calore descrittivo: le pittoresche maschere dei Peachum, le folcloriche riunioni dei gangster, la clamorosa processione dei mendicanti, l'indimenticabile tango di Carraro e Milly. Anzi, la liberazione vitalistica fa quasi presagire una "via mediterranea allo straniamento", già corretta però nella seconda vicinissima variante della pièce, con Buazzelli al posto di Carotenuto; e viene poi ricondotta a un rarefatto rigore di meccanici movimenti su grigio fondo monocromo nella prima *Anima buona di Sezuan*, con Valentina Fortunato, Marcello Moretti, Paola Borboni e tre fantastiche immaginette di dèi, mentre qualche bravura effettistica segna lo Schweik, come il famoso panzer consegnato all'applauso a scena aperta dall'irrigidirsi improvviso dei suoi soldati ridotti a un carico di morti. Ma è emozionante seguire questo appassionato, ricercato, controverso cammino di scavo per raggiungere un altro tipo di espressione e di comunicazione teatrale, cui corrisponderà per cinquant'anni l'inesauribile esigenza di ritocchi, varianti,

perfezionamenti apportati, con l'animo di un musicista eternamente insoddisfatto sull'*Arlecchino* per dare all'opera eletta della propria vita, pertanto inevitabilmente destinata alla mobilità, un senso sempre rispondente all'evolvere del tempo e del proprio io. Lo stile epico - o la sua ricerca - fa a questo punto così intrinsecamente parte di un modo di sentire il teatro che contagia anche l'approccio a testi altrui, come *I giacobini* di Federico Zardi, kolossal con 52 personaggi e quasi 7 ore di durata sulla Rivoluzione Francese, con Robespierre riabilitato per la reincarnazione di un grandissimo Carraro, come la già citata *Visita della vecchia signora* di Dürrenmatt, come soprattutto *Coriolano*: il poeta di Augusta aveva già riadattato la tragedia scespiriana per una messinscena, ma Strehler preferisce attenersi all'originale per smontarne praticamente il protagonista nella sua ascesa al potere, con la fatica di doverlo poi rimontare, in un'algida cornice estetizzante. Subito dopo, il passaggio attraverso il già citato *Platonov* prepara il momento più programmaticamente teorico dell'intero percorso: lo spettacolo che sposa il didascalismo e la formale purezza di *Leccezione e la regola*, espressa in bianco e nero sotto inequivocabili scritte con la spietatezza di un teorema, e un sentimentale atto unico di Arthur Miller, *Ricordo di due lunedì*, presentato secondo modi che arieggiano il naturalismo, ma stemperato in un'estenuante lentezza e hand-cappato dall'intrinseca debolezza del testo.

Da questa contrapposizione dialettica nasce peraltro *Vita di Galileo*, che nel '63 rappresenta un risultato assoluto per la perfezione stilistica di un rituale di azioni, geometrie, ritmi millimetricamente calcolati, una sinfonia di bianchi e di grigi dove i gesti si misurano con l'allusività delle sezioni architettoniche di Damiani, mentre la recitazione, spaziando da un'esasperazione epica spinta a impensabili rallentamenti al recupero realistico, fonde un'ipotesi di straniamento con il lirismo naturale del regista. Il compiacimento estetico e il ricorso a toni crepuscolari non inficiano un risultato reso anzi perspicuo e più umano dalla sua personalizzazione. Dietro la bellezza abbacinante della composizione, nella magistrale personificazione di Tino Buazzelli si trasfonde la storia di una generazione e il dramma autobiografico della responsabilità dell'intellettuale: per Strehler coincide con una dichiarazione del suo impegno d'artista, pagato non solo allora per l'inevitabile contrasto con l'arroganza del potere, e destinato a essere più volte riproposto nel testamento strappato a Pirandello: l'appropriazione dei Giganti della montagna per rivendicare il proprio diritto alla fantasia.

Il titolo e l'inizio del pezzo sono ripresi dall'omonimo racconto breve di Samuel Beckett, da me tradotto nel 1972 per Einaudi (f. q.)

PARIGI L'ALTRO CENTRO

di Georges Banu

Parigi, parafrasando il bel titolo di una novella di Théophile Gautier, è una crudele e esaltante "machine à gloire". In questa città l'accoglienza diventa avvenimento e il valore di un tale riconoscimento va oltre il semplice successo, creando alla persona a cui è tributato un effetto di ritorno che giunge sino allo stesso paese d'origine. L'eco degli applausi della "machine à gloire" parigina risuona a tal punto da farsi sentire fuori dalla Francia, sino alla città di provenienza e può cambiare un destino. Tra i primi ad averlo capito è stato Paolo Grassi; per questo quando Giorgio

Strehler ha messo in scena a Milano il *Coriolano*, ha invitato un giovane critico emergente, Benard Dort che cominciava a disporre in patria di un ampio credito e la cui concezione del teatro era vicina a quella del Piccolo. La valutazione dello stratega Grassi era corretta, non aveva sbagliato invito. Bisogna rendere omaggio alla sua perspicacia, perché il testo scritto subito dopo da Dort fece scoprire con entusiasmo il Piccolo e Strehler, rivelando alla Francia quello che sarebbe diventato un durevole polo d'attrazione. Dort entusiasta dello spettacolo visto, metteva in azione la "machine à gloire" e suggellava così il felice fidanzamento del Piccolo con Parigi. Più tardi, le tournées confermavano la prima intuizione, ma il matrimonio, celebrato ufficialmente agli inizi degli anni Ottanta, è stato meno felice. Forse i fidanzati erano un poco stanchi del legame che conta-va ormai svariati decenni.

L'intellettuale francese, soprattutto parigino, adora stimare un artista straniero d'eccezione, elaborando un discorso critico particolarmente raffinato che si propone come coscienza teorica dell'opera scoperta. A questo proposito è esemplare l'intensa attività critica sviluppata da Barthes o da Dort dopo la tournée di Brecht a Parigi nel 1954. Su questo avvenimento si è fondato il loro metodo di allora che carambolava favorevolmente sullo stesso prestigio di Brecht a Berlino. Il riconoscimento parigino - è Benno Besson a dirlo - ha fortemente

influenzato le riserve del potere ufficiale della Repubblica Democratica tedesca, dove Strehler si è recato per incontrare Brecht. Così sono state gettate le basi di questo affascinante triangolo della messa in scena che si è disegnato, a partire dagli anni 50, tra Berlino, Milano e Parigi.

Oggi possiamo ricordarlo e soprattutto ammettere che se la passione di Barthes per Brecht è stata di corta durata, quella di Dort si prolunga al di là degli anni 50, grazie soprattutto al lavoro di Strehler su *Galileo*. Un malinteso merita di essere rimosso: non è stato il Brecht del Berliner Ensemble che ha attirato la militanza del critico francese, ma l'altro Brecht, quello proposto dalla versione del Piccolo. Essendo nota l'influenza degli scritti di Dort in quel periodo, possiamo riconoscere di conseguenza l'influenza indiretta di Strehler sulla scena francese.

Un altro esempio conforta questa ipotesi: in Francia il teatro strehleriano ha un'ascendenza anche sul pensiero teatrale o filosofico di Louis Althusser che proprio a partire dall'impressione suscitata da *El nost Milan* ha scritto il bel saggio sul teatro materialista contenuto nel suo fondamentale *Per Marx*. Così il teatro strehleriano ha nutrito e partecipato al dibattito teorico della vita teatrale parigina, dove l'esegesi critica interviene, più che altrove, sui destini della scena e degli artisti.

Dal canto suo Strehler stesso ha ammesso un'influenza diretta dei maestri del teatro francese sulla sua formazione. Nella conferenza del Vieux-Colombier sul teatro d'arte, conferenza che ha preso un tono dolorosamente testamentario confermato appena un mese più tardi, Strehler evocava di nuovo, come aveva fatto spesso, Copeau e Jouvet. Il primo gli appariva come l'immagine dell'intransigenza artistica, l'altro come un pri-



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI



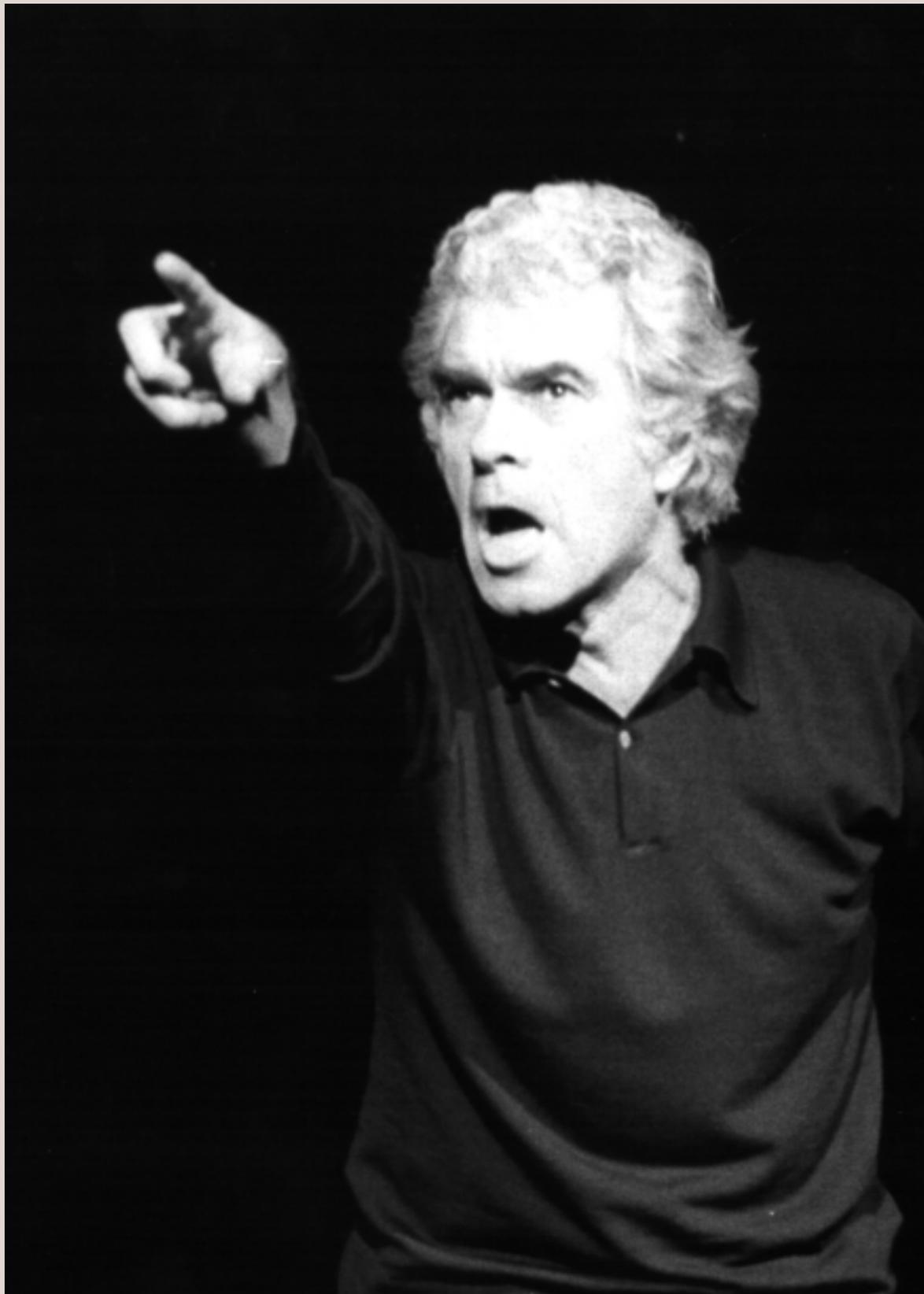


FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

gioniero della scena: due modi di pensare il teatro che il maestro di Milano ha messo sotto la loro cifra. Brecht si è aggiunto dopo a questa doppia influenza, consentendo a Strehler di situarsi all'incrocio tra Parigi e Berlino, e di diventarne il principale mediatore. Con Copeau e Jovet si è consacrato prima ai poteri della scena, per adottare in

seguito il modello dell'impegno brechtiano. Questo spiega senza dubbio l'attrattiva che ha esercitato sugli uomini di teatro francesi, su Patrice Chéreau in particolare. Proprio quest'ultimo, artista riservato, alla morte di Strehler ha detto le cose più profonde, facendo dell'uomo di teatro milanese il primo regista europeo della metà del secolo

che sta per chiudersi. In quello che avrebbe potuto essere un mero discorso di circostanza, possiamo scorgere una confessione che conferma l'influenza, mai smentita, di Strehler sullo stesso Chéreau. Sull'alleanza tra Milano e Parigi, attraverso la mediazione del Piccolo, altri due esempi meno noti attestano la reciproca fecondazione. Il

pensiero di Strehler e Grassi sull'istituzione teatrale portava, agli inizi, l'impronta di Jean Vilar. In seguito tale ascendente passava in second'ordine per effetto della scoperta di Brecht (d'altro canto ritroviamo la stessa evoluzione nel percorso della rivista Théâtre Populaire che sosteneva il Piccolo ed era attentamente letta dai due animatori del teatro milanese).

Se la traccia vilariana restava visibile e identificabile nel programma del Piccolo, a scampo di qualsiasi epigonismo mimetico, essa veniva però rimodellata a tal punto da diventare una variante italiana del "teatro come servizio pubblico" di Jean Vilar.

Il secondo esempio riguarda la relazione, questa volta meno visibile, tra Jacques Lecocq e il Piccolo. Lecocq ha scoperto il lavoro sulla maschera incontrando i maestri italiani e a sua volta è tornato spesso a Milano mantenendo un dialogo aperto che ha segnato sotteraneamente il paesaggio teatrale francese e internazionale. Questo grande pedagogo ha esercitato sul piano della formazione lo stesso effetto che il capolavoro *Arlecchino servitore di due padroni*, periodicamente rivisitato da Strehler, ha prodotto sulla scena. La gloria pubblica dello spettacolo e il solco segreto tracciato dall'insegnamento hanno insieme contribuito alla riabilitazione della maschera, tanto quanto la commedia dell'arte, intesa come fioritura di una teatralità liberata dagli orpelli di un realismo stilizzato. Strehler ha restituito al teatro uno dei suoi strumenti che la scena francese ed europea aveva dimenticato.

Circolazione a doppio senso

Le tournées cicliche del Piccolo hanno fondato e sostenuto la mitologia strehleriana, perché se *Le baruffe chizzotte* o *Il campiello* rivelavano questa umanità goldoniana vista senza il minimo sacrificio della teatralità, anzi esaltandola (come Strehler sapeva fare meglio di tutti), altri capolavori hanno segnato gli spiriti: *I giganti della montagna* e *La grande magia* di De Filippo. Ogni volta si trattava della doppia riflessione sugli esseri umani e sulle risorse nascoste della scena. È il caso del *Giardino dei ciliegi*, di *Re Lear* e della *Tempesta*, che sono apparsi come la grande trilogia biografica di Strehler, perché da nessun'altra parte ha imposto con tanta insistenza la sua presenza di regista. Proprio quando il regista, assimilato a un "maître à penser", subiva costanti aggressioni, Strehler senza esitazioni sviluppava senza riserve la sua arte. Egli assumeva il ruolo di maestro della scena, ma pur non ammettendo nessuna messa in questione teorica della sua funzione, lasciava però emergere i primi segni di disincanto, di prossimo ritiro, di sparizione imminente. Proponeva allora la sua "trilogia degli addii" che incantava una Parigi sedotta più dalla messa in scena che dall'uomo. Allorché il processo al regista prendeva una piega ideologica,

Strehler, in un ultimo sussulto, esaltava la sua arte annunciando l'imminente abbandono della bacchetta, apprendoci come Prospero, e d'altra parte egli stesso si presentava come il doppio del personaggio shakespeariano. Una volta ancora il suo teatro si mescolava, per turbarla, con la riflessione teatrale francese. I suoi spettacoli hanno suscitato a Parigi un effetto teorico incomparabilmente superiore ai suoi scritti e alle esplicite prese di posizione. Cercava troppo il consenso, e a volte rinunciava al rigore del pensiero per un abuso di teatralità personale.

Tuttavia Strehler, che trionfava a Parigi, non restava estraneo ai suoi artisti e ai suoi saggi più raffinati. Anche se fu Grassi all'origine dei primi inviti, non possiamo dimenticare che negli anni Sessanta, sotto gli auspici del Piccolo, Ariane Mnouchkine si imponeva sul piano europeo con il suo celebre *1789* e Patrice Chéreau trovava rifugio in Italia per costruire la sua arte. Più tardi, all'inizio degli anni Ottanta, lo stesso Strehler ha invitato Antoine Vitez e Yannis Kokkos che hanno firmato a Milano una delle loro più belle realizzazioni, *Le triomphe de l'amour*. Allora lo spettacolo ci è apparso per quello che era: la sintesi luminosa dell'Italia e della Francia alle soglie dell'era moderna che i "lumi" del XVIII secolo avevano aperto. Sfortunatamente la collaborazione cominciata con un tale successo non ha avuto seguito.

Dal canto suo Strehler, in nome della passione per il teatro d'arte francese, di cui si presentava come l'erede, ha messo in scena, in occasione dell'inaugurazione della sala Fossati, l'adattamento di Brigitte Jacques delle lezioni di Juvet sul *Dom Juan*. Il maestro di Milano si è abbandonato allora a uno dei più affascinanti esercizi di teatro: recitare il suo maestro di Parigi. Milano e Parigi dialogavano, e Strehler serviva da intermediario. Il teatro è il mondo, la celebre frase di Petronio citata da Shakespeare sul frontespizio del Globe, Strehler l'ha ritrovata in se stesso. Nel paese dello scetticismo di Montaigne e dei dubbi cartesiani egli ha portato un'incrollabile fiducia nella scena intesa come esperienza di vita, almeno nella misura in cui essa raggiunge la perfezione artistica. Sì, Strehler ha riconciliato Parigi con un teatro d'arte dove umanità e perfezione si sposano, e, nello stesso tempo, si è nutrito del contesto culturale della capitale francese: la città, e non un artista in particolare, l'ha segnato. Per lui la circolazione tra Milano e Parigi è stata a doppio senso, mai a senso unico.

Un sogno incompiuto

Dell'istituzione Strehler ha sognato l'utopia. L'ha immaginata, lui un artista egocentrico, come una comunità riunita intorno a un maestro, per potere legittimamente usare non il plurale majestatis, ma l'altro noi, quello delle famiglie d'arte. Nel suo ultimo discorso al Vieux-Colombier ha ribadito ancora una volta l'amore che accomuna il lavoro degli attori e degli artigiani al compimento della scena. L'utopia strehleriana, come tutto quello che ha fatto, portano il sigillo del XVIII° secolo. Secolo che è stato per lui tanto quello della speranza, quanto quello della malinconia. Strehler sapeva che la sua utopia non poteva realizzarsi, ma lavorava abitato dal suo spirito.

Di questo si è nutrita la sua relazione privilegiata con Jack Lang, anche lui spirito utopico per eccellenza: la stessa spinta ha animato il loro incontro. Incontro tra un uomo politico sedotto dall'arte e un artista innamorato della politica. Questa complessità condivisa ha permesso loro di elaborare quella che all'inizio degli anni Ottanta è stata una delle più belle utopie dell'istituzione: il Teatro d'Europa.

Strehler ha posato le fondamenta e ha annunciato il suo programma mirato a federare le culture teatrali europee, attraverso scambi tra gli attori, sia nel campo della formazione che della produzione, e con la creazione di progetti comuni. Sostenitore di un Europa della cultura, Strehler ha presentato questo teatro come la sua utopia. Siamo stati in tanti a credergli. Il rispetto per l'artista non ci ha permesso di dubitare del direttore. A Milano ha aggiunto Parigi come centro istituzionale, e così il matrimonio con la Francia è avvenuto sotto lo sguardo benevolo di un ministro sedotto.

Il direttore non è stato all'altezza dell'artista. Poteva esserlo? Ben presto l'utopia dell'Odéon Teatro d'Europa si è rivelata illusoria. I progetti sono diventati promesse non mantenute. Per fortuna le tournées del Piccolo, invitate a Parigi, ci hanno fatto dimenticare la debolezza di questa casa, pensata come una speranza della cultura contro la finanza. Noi sapevamo Strehler scettico riguardo l'istituzione in generale, ma troppo rapidamente, questi timori sono stati confermati. Il Teatro d'Europa non ha vissuto e, sin dall'inizio, non ha fatto che sopravvivere ai bei sogni iniziali. Il matrimonio istituzionale non ha confermato il fidanzamento artistico. Il Teatro d'Europa è la storia di un delusione. Strehler, con l'aiuto di Parigi di cui aveva compreso gli ingranaggi politici, ha convertito la prima crisi in una soluzione di ricambio, creando la rete dei Teatri d'Europa. La sua unione si presenta oggi come un polo teatrale attivo. Forse la flessibilità di questa struttura meno identificabile, più malleabile e incerta, conveniva meglio alla natura esaltata e visionaria dell'ultimo Strehler, l'uomo dai mille progetti.



Lavorare a Parigi

A Parigi Strehler ha sbagliato degli spettacoli, soprattutto l'inaugurazione del Théâtre Musical du Châtelet con *Fidelio* e *L'opera da tre soldi*. Di fronte agli scandali, agli artisti che abbandonavano la scena, alle prove all'insegna della mondanità con una sala colma di gente, egli non è riuscito a superare le difficoltà e ha firmato delle regie che hanno confermato il disastroso clima di lavoro. Queste sconfitte non hanno però avuto gravi ripercussioni: la sua aura non è stata scalfita. A teatro, contrariamente ad altre arti, i fallimenti dei grandi artisti si cancellano presto, e alla fine restano nella memoria vivente degli spettatori solo le cose riuscite. Vantaggi e svantaggi di questa "festa dell'istante".

Parliamo dunque dei successi. Prima di tutto della *Trilogia della villeggiatura* con gli attori della Comédie Française. In questo Goldoni checovizzato, Strehler è riuscito a declinare, con una particolare precisione musicale, il movimento che conduce dalla febbre "italianizzata" della partenza, alla melanconica scampagnata nell'ora del crepuscolo sino all'arrivo della notte. Notte non solamente dei villeggianti che fanno ritorno, ma anche notte della vita. Essa si sdoppiava secondo una logica cara a Strehler che, da sempre, ha cercato di mescolare il quotidiano con la dimensione simbolica della parabola. Questo spettacolo trasformava gli attori francesi e alcuni si rivelavano in una luce diversa e sconosciuta. Di Pierre Dux e Jacques Seyres, prigionieri di una recitazione manierata, Strehler faceva degli interpreti mozartiani di un'opera sullo scorrere dell'esistenza con tutto quello che questo comporta come oblio di sé e riconciliazione con gli altri. Era spettacolo sulla felicità di stare insieme! I personaggi sulla scena e noi in sala. Questa *Villeggiatura* ci invitava a consentire lo scorrere del tempo.

Altra vittoria parigina di Strehler è stato lo spettacolo insuperabile che ha aperto l'era di Rolf Liebermann all'Opéra di Parigi, *Le nozze di Figaro*. Non l'ho visto a Versailles, come Dort, ma al Palais Garnier con Antoine Vitez. Siamo usciti muti d'ammirazione. Accanto a me un artista taceva e anch'io: avevamo incontrato la perfezione!

Queste *Nozze* erano veramente quelle del teatro e dell'opera, di un reale trasfigurato dalla convenzione, dell'arte sbocciata sull'altare della vita. Lo spettacolo di Strehler ci rivelava una pienezza leggera. Queste *Nozze* hanno lasciato su di me la traccia indelebile della felicità d'essere a Teatro prima che si dissoci in lirico e drammatico. Questa sintesi primaria Strehler riusciva a ritrovarla per il tempo di una notte mozartiana. Ci ha anche riconciliato con Beaumarchais. *Nozze* dell'unità dell'Europa tanto sospirata dal maestro di Milano.

Lo spettacolo di apertura del Teatro d'Europa rimanda invece ad un ricordo deludente. Lavorando a Parigi Strehler ha cercato, un'altra volta, un testo il cui cuore fosse il teatro: non poteva parlare che grazie a questo intermediario. Ma mettendo in scena *L'illusion Comique* di Corneille, abbandona il suo Settecento, avventurandosi in un altro territorio e, mentre Damiani toccava la leggerezza, Frigerio diventava sontuoso. Dopo "la trilogia degli addii", Strehler si misurava con la retorica della fine, e dunque con l'enfasi e la teatralizzazione monumentale che questo comportava. È cominciata a Parigi la trilogia testamentaria e ha proseguito alla Scala e al Piccolo: *L'illusion*, *Don Giovanni* e *Faust*.

Strehler non era un uomo con un solo centro attorno al quale si poteva disegnare il cerchio perfetto della sua arte. Ha sempre sentito la necessità di un "altro centro" che gli permettesse il dinamismo dell'ellisse. Il secondo centro è stato Parigi. La sua arte, le sue stesse strategie, si sono basate su questo movimento, fondate su un centro primo di creazione, e su un secondo di gloria e potere. Solamente tenendoli presenti tutti e due si può correttamente tracciare il percorso di Strehler. Accanto a Milano ha fatto di Parigi, sin dai suoi inizi, l'altro centro.

(Traduzione dal francese di Guido Di Palma)



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

STREHLER E LA TEMPESTA

di Agostino Lombardo

«Non cesseremo di esplorare / E alla fine dell'esplorazione / Saremo al punto di partenza / Sapremo il luogo per la prima volta». Così T. S. Eliot nei *Quattro Quartetti*; e son parole che paiono singolarmente indicate per affrontare il discorso su quella rappresentazione della *Tempesta* con cui, nel 1978, Strehler torna all'opera che trent'anni prima aveva visto, insieme al *Riccardo II*, cominciare il suo itinerario shakespeariano. Una rappresentazione, va subito detto, sulla quale non è facile per chi scrive riferire, e ciò perché, avendo tradotto il testo per Strehler e con Strehler (vedilo ora nei "Grandi Libri" di Garzanti, Milano 1984), egli è troppo coinvolto, intellettualmente ed emotivamente, in quella che è stata per lui una straordinaria avventura per potersene adeguatamente distaccare. Questa personale esperienza

può essere, tuttavia, un utile strumento per individuare, per così dire dall'interno, alcuni aspetti dell'arte strehleriana, e un metodo di lavoro che è di per sé una lezione.

Metodo che, nel caso di Shakespeare, muove proprio dalla traduzione («Nel caso di un testo in lingua straniera - scrive in un saggio lo stesso Strehler - la prima operazione critica non può non essere quella della traduzione... I due atti costituiscono o dovrebbero costituire una unità profonda»), per poi passare, anche attraverso il dibattito col traduttore (come nel caso di chi scrive e, ancora prima, di Cesare Vico Lodovici, Salvatore Quasimodo, Luigi Lunari e Angelo Dall'Agia, ad una "esplorazione" del testo cui si debbono gli straordinari risultati dello spettacolo (che, messo in scena nel 1978, ha poi inaugurato, nel 1983, il Théâtre de



l'Europe ed è stato rappresentato con enorme successo, nel 1984, in Italia e negli Stati Uniti). E ciò anche se il lavoro si svolgeva in un periodo denso, in Italia e in Europa, di cupe ombre: "La *Tempesta* nasce - leggiamo nel programma - in un momento che a me sembra abbia i connotati dell'apocalisse... La storia è arrivata puntualmente dentro i muri chiusi di un teatro, in cui una piccola collettività stava lavorando sulle parole di un grande poeta per inventare sogni". Non "sogni gratuiti", aggiunge però Strehler, e invece alla base della sua *Tempesta* c'è anche la volontà di compiere "un gesto attivo di rifiuto del nulla, un tentativo violento di opporsi a questo dissolvimento della ragione". E il gesto era tanto più significativo e pregnante in quanto compiuto attraverso un'opera di estrema difficoltà e complessità, di una densità di significati che poteva ben giustificare lo sgomento espresso da Strehler nella prima lettera (agosto 1977) a chi scrive: «Dove sono, io, per ora? Quasi nel vuoto. Con un tale cumulo di interrogativi, di perplessità di fondo, davanti ad un testo che mi appare sempre più insondabile... Tutta la sua realtà oltrepassa non solo le mie forze, i miei mezzi, ma proprio, (vorrei non dirlo!) "il teatro"».

Rappresentata per la prima volta a Corte nell'estate del 1611 e poi nell'inverno del 1612-13, *La Tempesta* era certo destinata non tanto al pubblico popolare del Globe quanto e soprattutto a quello aristocratico del teatro di corte o "privato": di qui l'insistita allusività intellettuale e culturale del linguaggio: l'uso dei masques e delle "macchine" teatrali; l'impiego raffinato della musica - elementi, tutti, intesi a mettere in scena una favola elegante e fastosa, che celebrasse l'amore e i suoi riti. E tuttavia sotto questo livello altri motivi fervono e premono, e la vicenda di Prospero consente a Shakespeare di affrontare alcuni dei nodi cruciali della situazione del primo Seicento. Prospero è padre ma anche Duca, e ciò fa sì che attraverso di lui il drammaturgo rifletta sul problema del governo e del governante; Prospero è mago e scienziato; Prospero è colonizzatore. E Prospero è anche teatrante, come il Cotrone di Pirandello, drammaturgo, regista: la sua azione magica s'identifica con l'allestimento di spettacoli teatrali: è lui a "inventare" la tempesta, è lui a scrivere il copione secondo il quale si muovono i vari personaggi, è lui a "produrre" i masques che scandiscono l'opera. L'isola, allora, se è la natura, il mondo, l'America da poco scoperta,

l'Inghilterra, è anche il teatro, il palcoscenico (ed è, potremmo dire, il testo teatrale).

Tutto questo Strehler riesce - con le luci e i movimenti, i suoni e i silenzi, le parole e i gesti, con tutti gli strumenti di un mezzo teatrale maneggiato ormai con suprema padronanza e romantica ironia e leggerezza - a estrarre dal testo e a comunicare al pubblico, componendo un "oggetto", un'immagine assolutamente unitaria e compatta (così come lo è la lineare isola disegnata da Luciano Damiani) che mostra però le sue varie stratificazioni; presentando uno spettacolo che, nella sua linearità e insieme molteplicità e polivalenza, risulta anche in una concreta, plastica immagine della creazione poetica. E ciò avviene, io credo, perché il regista fa del teatro il perno, il centro dello spettacolo. Di qui la "spettacolarità", appunto, di molte scene - e anzitutto di quella iniziale, grandissimo Coup de Théâtre, con la tempesta quasi tangibilmente messa in scena, con la platea che sembra sommersa dalle onde, le luci, i suoni, le urla, gli schianti da cui spettatori e attori sono travolti come da un autentico, apocalittico uragano. O di quella finale, con il teatro di Prospero che va materialmente in pezzi per poi prodigiosamente ricomporsi e rinascere, così come ogni giorno nasce e muore e rinasce la rappresentazione teatrale. Di qui l'uso continuo di oggetti del teatro; la funzione "autorale" e registica che Prospero - un grande Tino Carraro - assume, peraltro intrecciandola agli altri lineamenti del suo poliedrico volto; la trasformazione di Stefano e Trinculo (come nella *Tempesta* del 1948, messa in scena nel giardino di Boboli) in personaggi della Commedia dell'Arte. Di qui, soprattutto, la stupenda invenzione, stupendamente realizzata da Giulia Lazzarini (ancora un Ariel-donna, come nella prima *Tempesta*; e ancora una donna, come Ottavia Piccolo nel *Lear* del 1972, che diventa emblema del teatro), di un Ariel quale lievissimo spirito che percorre con inarivabile, ambigua grazia la terra e il cielo, identificandosi appunto con la vita - sospesa tra realtà e finzione - del teatro, con la sua inafferrabilità, e mutevolezza, e immortale precarietà.

Il fatto è che come in Shakespeare la qualità metateatrale trova nella *Tempesta* la sua massima espressione, lo stesso avviene in Strehler che, fedelmente interpretando il suo autore, ritrova e approfondisce le disposizioni che vivevano già nelle sue prime rappresentazioni shakespeariane. Con la differenza, rispetto a quelle e in particolare alla prima *Tempesta*, che

alla libertà e al gioco della fantasia si accompagna ora la visione del teatro acquistata soprattutto attraverso l'esperienza del *Lear* del 1972: del teatro, cioè, come strumento conoscitivo.

Un "cammino di conoscenza", come Strehler scrive, è veramente quest'opera - un'opera che vorrei definire baconiana e che solo attraverso l'esperienza raggiunge una qualche conclusione. La quale è ben lontana da quella inizialmente suggerita dall'occasione celebrativa. La sola verità certa è quella della umana fragilità, il solo futuro certo quello della solitudine di Calibano (grande immagine dello spettacolo strehleriano, vigorosamente resa prima da Michele Placido poi da Massimo Foschi) nell'isola di cui non comprenderà più il linguaggio che la civiltà gli ha sottratto - e quello di Prospero, avviato verso una Milano dove "un pensiero su tre / sarà per la mia morte". Se lo spettacolo è un supremo esempio di teatro come gioco, come favola, come inesauribile creatività, esso è anche un cammino di conoscenza dei personaggi, e cioè di uomini appartenenti a quella crisi epocale, di passaggio dal Medio Evo all'Età Moderna, che era già espressa dal *Lear*. Ma anche del pubblico, di chi allo spettacolo assiste e che nella fine delle utopie rinascimentali e delle false certezze, nella scoperta del contrasto tra la realtà e l'illusione (l'isola che all'utopista Gonzalo appariva "meravigliosa" gli appare, alla conclusione del percorso, "una terra maledetta"), non vede solo la rappresentazione di un preciso momento di storia della cultura e della società ma il destino dell'uomo, la condizione umana.

E cammino di Strehler sia attraverso il testo - per comprenderlo, penetrarlo, possederlo e comunicarne agli altri i significati - sia attraverso il teatro. Come per Shakespeare il palcoscenico non è solo metafora del mondo, ma è il mondo, sì che il metateatro perde ogni carattere virtuosistico o narcisistico per diventare strumento di una ricerca esistenziale, altrettanto, attraverso Shakespeare, avviene per Strehler. Mettendo in scena la *Tempesta* («nodo, cuore imperituro della teatralità europea») al culmine della sua «lunga indagine su Shakespeare», nel pieno della sua maturità di uomo e di artista, Strehler (e qui è la forza, e il fascino, del suo spettacolo) ha visto, lucidamente e appassionatamente, che anche per lui il palcoscenico è il mondo, e che indagare sul teatro, sui suoi strumenti, sulla sua essenza, sul basilare conflitto che lo sostanzia e dilania tra realtà e illusione, significa indagare sull'uomo, cercare gli assoluti.

FOTO DI LUIGI CIMINAGHI



La Tempesta, 1978,
nella foto
Giulia Lazzatini

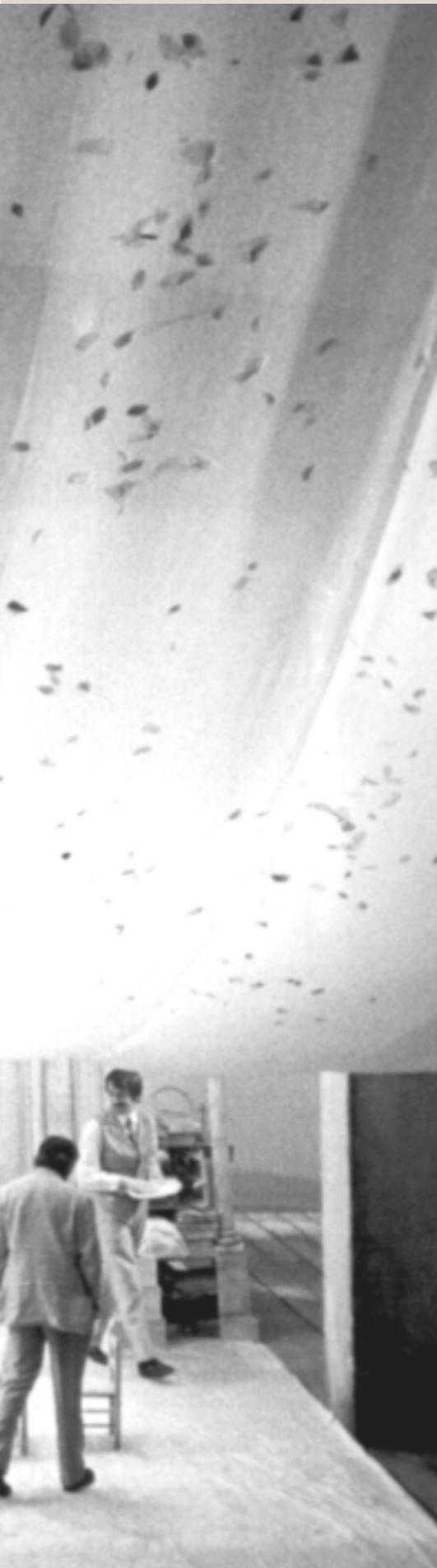


I CILIEGI DI GECHOV

di Paolo Emilio Poesio



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI



Il giardino dei ciliegi,
di Anton Cechov, 1973/4
scene e costumi
di Luciano Damiani

Dei tre testi di Cechov che Giorgio Strehler realizzò per il Piccolo Teatro di Milano (*Il gabbiano*, *Il giardino dei ciliegi*, *Platonov e gli altri*) solo *Il giardino dei ciliegi* ebbe due edizioni: la prima (13 gennaio 1955) con Sarah Ferrati, Luigi Cimara, Valentina Fortunato, Tino Carraro, Giancarlo Sbragia, Aristide Baghetti, confermò un tratto caratteristico delle regie di Strehler, arrivare cioè all'emozione attraverso una ricerca quasi filologica delle ragioni storiche e culturali del testo. La seconda edizione (22 maggio 1974) giunse alle scene diciannove anni più tardi: i motivi per i quali Strehler era tornato sui suoi passi a tanta distanza di tempo erano da ricercare nella sua teoria delle tre scatole cechoviane, la prima delle quali contiene il racconto, la trama il cui interesse sta nel far vedere come vivono i personaggi, dove e perché. La seconda scatola è quella dell'avventura vista totalmente sotto l'angolatura della storia, che è lo scopo del racconto perché qui interessa soprattutto il muoversi delle classi sociali in rapporto dialettico fra di loro, il mutamento dei caratteri e delle cose. La terza scatola, infine, è la scatola della vita, la scatola dell'avventura umana in cui i personaggi sono visti ancora nella verità di un racconto, ancora nella realtà di una storia "politica", ma anche in una dimensione quasi metafisica. "La vita diventa una grande parafrasi poetica da cui non sono esenti il racconto e la storia stessa, ma che è tutta contenuta nella grande avventura dell'uomo in quanto uomo, carne umana che passa".

Date queste premesse era chiaro che Strehler intendeva aprire tutte insieme queste simboliche scatole e affrontare una lettura globale del *Giardino dei ciliegi* distantissima dalla precedente. In effetti chi si recò a teatro quella sera di maggio del 1974 rievocando mentalmente l'edizione di tanti anni prima rimase sorpreso e forse anche confuso. Quella che si apriva agli occhi degli spettatori era una sinfonia letteralmente in bianco. Bianche in scena le pareti della vasta stanza, bianco il declivio su cui al secondo atto si compiva un'insolita composizione da *déjeuner sur l'herbe*, bianchi gli abiti femminili e maschili, in una scala di sfumature sottili, quasi impercettibili, che andavano dal bianco-rosa al bianco-ghiaccio rendendo così più perentorio il contrasto con gli abiti neri della servitù. Sopra tutto questo immacolato universo, un immenso velario si stendeva, appeso dall'arcoscenico al fondo della platea, candido

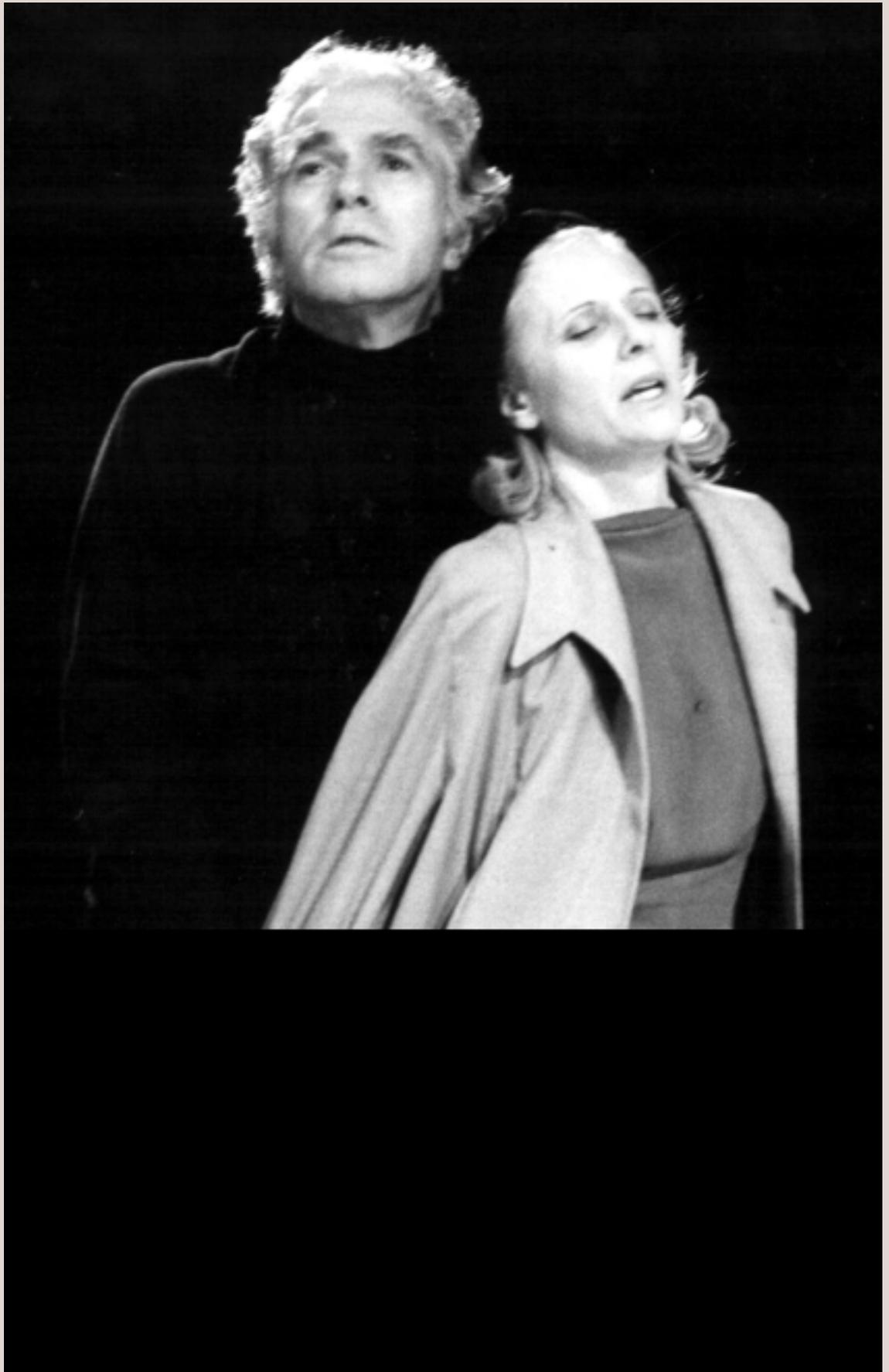
anch'esso come un tenero cielo, lirica immagine delle chiome dei ciliegi in fiore ed aerea postilla all'azione scenica. Palpiti sottili di vento facevano gonfiare ed afflosciare, impennare e ondeggiare questa magica nube facendone piovere stanche foglie staccatesi da immemorabili rami. Così Strehler da un lato risolveva la dibattuta questione di come rappresentare (senza rappresentarli) i ciliegi fioriti e dall'altro superava ogni rischio di residuo naturalismo, dal momento che tuffava in un clima quasi onirico il ritorno di Ljubov e di Gajev nella vecchia casa troppo a lungo disertata e proprio in quella "stanza dei bambini" nella quale Cechov ambientò, non a caso, il primo atto della sua grande commedia. Un ritorno, ma anche un viaggio nella memoria, nel passato remoto di un'infanzia i cui segni struggenti si individuavano nei piccoli banchi di scuola, nel grande armadio traboccante di balocchi e di polvere, di perduto felicità e di amari fantasmi.

In questo clima quasi astratto di atmosfere sospese entro le quali le parole si facevano suono fra il sussurro sonnolento e la corallità giocosa, in una disperata ansia del presente e del futuro, l'irriducibile follia di Ljubov, sperperatrice indomita di denaro e di sentimenti, l'abulia di Gajev, il sanguigno vitalismo del nuovo ricco Lopachin, la sorda ostinata fedeltà del decrepito Firs, le fallaci speranze d'amore delle giovinette, la fiduciosa attesa di un tempo migliore da parte del profetico Trofimov, tutto concorrevano a comporre in questa regia senza precedenti non solo una somma di emozioni profonde ma una partecipazione totale dello spettatore in un clima nel quale si intrecciavano la memoria e la presente realtà, il grottesco e il candore del sogno, l'irreparabile trascorrere del tempo e l'avvicinarsi della conclusione non necessariamente catartica. Strehler aveva davvero aperto contemporaneamente le tre emblematiche scatole traendone un così equilibrato universo da costringerlo a far parlare in russo il fugace viandante del secondo atto per sottolinearne la natura di corpus alienum rispetto a quella società al tramonto.

Tutto, d'altronde, valse quella sera a creare un momento di universale poesia: dalle splendide invenzioni sceniche di Luciano Damiani, dalle musiche di Fiorenzo Carpi (con quell'indimenticabile valzerino del terzo atto), alla grande scelta degli interpreti, Valentina Cortese aerea volubile palpitante e patetica nella sua incapacità di fare i conti con la realtà, Gianni Santuccio impassibile Gajev, Franco Graziosi vittorioso Lopachin, Giulia Lazzarini dolcissima Varia, la felicemente esordiente Monica Guerritore, Piero Sammaturo come Trofimov e via elencando. Su tutti prevalse la sovrana presenza di Renzo Ricci, l'umile Firs il cui rantolo finale parve avere riverberi beckettiani quasi a simboleggiare "la grande avventura dell'uomo in quanto uomo, carne umana che passa".



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI



Giorgio Strehler
e Giulia Lazzarini
in *Elvira o la passione*
Teatrale 1985/6

LA VOCAZIONE ESTREMA

di Renzo Tian

In mezzo secolo di spettacoli strehleriani, un piccolo ma nitido e non dimenticabile "coup de coeur": uno di quegli innamoramenti improvvisi che il teatro dispensa con mano avara ai suoi spettatori. Confessione, parabola, immagine allegorica: tutto questo era *Elvira o la passione teatrale*, visto a Milano nel 1986, nel giorno inaugurale del teatro Studio del Piccolo Teatro. Per misteriosi sentieri alcune lezioni sul *Don Giovanni* di Molière tenute al conservatorio di Parigi da Louis Jouvet nel 1940, passando attraverso un adattamento teatrale di Brigitte Jacques erano giunte nelle mani di Strehler che ne aveva tratto uno spettacolo-testimonianza nel quale si metteva a nudo, con tutta la tensione di una vera storia drammatica, il percorso impervio e segreto attraverso il quale gli sforzi affiancati di un attore e di un maestro possono condurre al cuore nascosto di un personaggio messo in situazione. Mostrare nella finzione del palcoscenico un regista o un maestro che guida un attore verso un obiettivo può essere un normale episodio di metateatro. E spesso questi episodi hanno il semplice scopo di trasformare lo spettatore in "voyeur", di dargli licenza di spiare dal buco della serratura i "segreti" del teatro.

Nulla di tutto questo in *Elvira*. Ricordo che nella locandina non compariva la parola "regia": sotto al titolo figurava la dizione "rappresentazione di Giorgio Strehler". Dizione ambigua, che forse conteneva una duplice

allusione: che non si trattava di uno spettacolo nel senso corrente, e che Strehler sotterraneamente metteva in scena se stesso, o per meglio dire la sua tensione, il suo "Streben" faustiano verso una verità la cui ricerca era più importante del possesso. La domanda di accesso poteva essere questa: esiste una, e una soltanto, possibile interpretazione di un personaggio messo in situazione? La logica dell'ovvietà ci porterebbe a rispondere di no. Ma fermiamoci a riflettere, lungo il percorso di *Elvira*. Esiste certamente una ricerca della "verità" che un personaggio o una situazione contengono, che procede come se quella verità fosse l'unica, nel momento in cui la ricerca si svolge sul palcoscenico. Il campo di questa ricerca è simile a un cono rovesciato: dall'orlo largo dell'imbuto l'attore e la sua guida si avventurano in una discesa che ha per traguardo il restringimento finale, dove il senso è univoco. Ma quel traguardo è raggiungibile solo scartando le soluzioni facili, perforando la superficie apparente del testo, rischiando a ogni passo errori e smarrimenti, tenendo l'occhio fermo a quel "vero" teatrale che si raggiunge, non senza ferite e naufragi, quando si varca il punto più stretto dell'imbuto.

La sena del *Don Giovanni* molieriano (atto IV, scena VI) nella quale Jouvet spingeva, nel '40, a cimentarsi la giovane Claudia, alla superficie del testo aveva l'aspetto di una tirata moralistica: nella sua ultima apparizione Elvira, moglie tradita e umiliata, sembrava invocare una resipiscenza del peccatore e impetrare in suo favore il perdono divino. Scendendo verso il fondo stretto del cono, il maestro e l'attrice giungevano invece a sperimentare come in realtà quella fosse una grande scena d'amore, e come la chiave che apriva e scioglieva il personaggio di Elvira dalla sua rigidità, fosse quella di una "tenerezza infinita", un sentimento irrefrenabile che rendeva Elvira protagonista e al tempo stesso apriva una imprevista prospettiva mistico-religiosa nel dramma del libertino.

Così lo spettacolo, col suo procedere incalzante di indagine, mostrava la sua duplice motivazione. Da un lato, il difficile cammino dell'attrice verso il "vero" teatrale mostrava quale potesse essere la solitudine e la sofferenza dell'attore (per usare le parole di Jouvet) per giungere al cuore del personaggio; dall'altro esso offriva una confessione-rappresentazione che Strehler inscenava fondendo la propria immagine con quella di Jouvet e accomunandosi a lui nell'ansia, nel fervore, nella solitudine della scena.

Quella stessa solitudine nella quale Giulia Lazzarini, confinata nel cono di luce azzurrina del "suo" riflettore, giungeva finalmente alla folgorante rivelazione, a se stessa ed agli altri, della verità lungamente cercata. Al ter-

mine di un percorso emozionante come un'avventura di esplorazione e nitido come la visualizzazione di un flusso di coscienza, la metafora del teatro come luogo di verità si congiungeva con la parabola del viaggio di discesa-ascesi dell'attore che ne rivelava tutta la fragilità e la forza.

Elvira, oggi, non è uno degli spettacoli strehleriani di culto. La mitografia del regista si affida spesso all'aneddotica fiorita intorno alle prove in palcoscenico. Ma se oggi cerchiamo un ritratto veritiero, disegnato in profondità, di uno Strehler interiore, allora dobbiamo tornare a quelle immagini dove, nel maestro che traccia per sé e per l'attrice lo stretto sentiero dell'interpretazione di Molière, sentiamo anche il timore e il tremore che accompagnano maestro e allievo nel percorso di conoscenza che si snoda sulla scena, quello che Aragon chiamava il "mentire vero".

Quel ritratto-confessione in azione che è l'*Elvira*, Strehler lo ha completato con una lettera ideale indirizzata al suo antico maestro Jouvet. Gli dice: "Solo adesso, nella angoscia estrema, nella nausea estrema, nel rifiuto estremo del teatro, non potendolo rifiutare perché più forte di me, più forte di tutto, adesso so che cos'è non la 'passione teatrale' (quella era così facile, così calda, così immemore e felice), ma la "vocazione teatrale". Che è pietra e sangue. Proprio adesso che è tanto tardi so che questa vocazione mi possiede tutto e che *prima* mi ha messo solo *alla prova*. Forse anche quella di oggi è solo una prova. Ma, se prova è, essa è estrema. È l'ultima".



Giorgio Strehler



L'ANIMA BUONA DEL SEZUAN

di Cesare Molinari



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

Se si parla del rapporto fra il testo drammatico e una sua messa in scena si ricorre spesso al concetto di “fedeltà”, tanto incerto e banale quanto a volte utile per definire, se non altro, le coordinate entro le quali un determinato spettacolo è stato concepito.

Nel caso di Brecht il termine può avere un duplice referente: da una parte il testo appunto, ma dall'altra anche quella messa in scena esemplare il cui sviluppo Brecht intese illustrare nei Modellbücher, serie di fotografie che fissano i punti nodali delle sue regie. Dopo la morte di Brecht, la pratica dei Modellbücher non venne abbandonata dal Berliner Ensemble, anche se forse con un semplice intento di documentazione.

Quando, nel 1981, Giorgio Strehler si accinse a mettere in scena per la terza volta *L'anima buona del Sezuan*, certo conosceva il modello di regia proposto da Benno Besson che, evidentemente seguendo le indicazioni del Maestro, aveva allestito quel testo al Berliner nel 1957. Di esso Strehler accolse l'elemento più strutturalmente evidente e capace di condizionare l'impianto coreografico dello spettacolo, mettendo al centro dell'azione la casetta-tabaccheria di Shen-te, concepita come una sorta di luogo deputato medievale, privo della quarta parete, e via via assediato o occupato con un inverosimile affollamento dai poveri parassiti che la buona ragazza cercava di assistere.

La casetta rimane il punto di riferimento simbolico e fisico, pur nei suoi non infrequenti cambiamenti di posizione, governati da un sapiente uso del girevole, e anche di significato: nelle ultime scene si trasforma nell'ufficio di Shui-ta. E lo rimane perfino quando è assente, come nella scena dell'incontro fra Shen-te e Yang-Su, una scena di ombre e di riflessi, romantica nel significato più pregnante del termine in quanto la vastità dello spazio senza confini, che è tale proprio perché il punto di riferimento è stato tolto, la vastità, verrebbe voglia di dire, del cielo e del mare, è quella del sogno, del desiderio e della nostalgia dell'infinito.

E nello spettacolo di Strehler questa scena d'amore acquista un valore assolutamente centrale, anche in questo caso per via negativa, in quanto cioè l'amore stesso verrà negato dal nuovo, più feroce irrompere della realtà.

La realtà? Quasi tutti i commentatori sono d'accordo nel considerare *L'anima buona* come una favola dolcissima, se pur triste. Per la verità qualcuno, come Andreas Kriegenburg, che ne ha diretto un'edizione alla Volksbühne di Berlino, ha voluto negare la dimensione favolistica, per dare del testo una lettura esclusivamente terrena - con risultati del resto assolutamente eccellenti.

Ma Strehler non ha inteso sottrarsi alla sfida, tutta brechtiana peraltro, di dare al concetto di realismo un significato essenzialmente conoscitivo e, soprattutto, di coniugare la quasi mistica delicatezza della favola con la violenza senza scampo della tragedia. Una tragedia che in

qualche misura riprende gli elementi strutturali di quella classica in quanto il gruppo dei “poveri” si costituisce a tratti come un vero coro. Ma si tratta di un coro in controcanto, poiché il suo ruolo non è più quello del simpatetico commentatore, ma al contrario di oggetto e di oppositore dell'azione dei protagonisti. Il ruolo epico del commentatore-narratore è affidato già nel testo all'acquiolo Wang, che nella regia di Strehler assume la primaria funzione di impostare e mantenere la tonalità favolistica del racconto. Renato De Carmine, magnifico interprete, assume fin dal principio toni e atteggiamenti tra femminili e infantili, timidi e dolcemente modulati, che riesce a conservare anche nei momenti in cui viene duramente coinvolto nella violenza dell'azione drammatica, e ciò basta a far sì che tutta la storia venga percepita come una favola appunto, una favola che si racconta ai bambini, dolce e serena, anche se non potrà mancare degli spunti paurosi in cui erano maestri i fratelli Grimm.

Ma proprio nell'aver introdotto fisicamente e scenicamente la dimensione fantastica e mostruosa della paura con una misura che, in sé, potrebbe sembrare anche eccessiva, ma che in realtà è funzione diretta della trasformazione della buona Shen-te nel malvagio cugino Shui-ta.

Il cugino “cattivo” di Shen-te non è, come succedeva nella regia di Benno Besson e in quella di Kriegenburg, semplicemente Shen-te travestita da uomo, come gangster o come duro capitalista. È un mostro terrificante e misterioso, ombra minacciosa e artigliata, direttamente ispirata alle deformate immagini della cinematografia espressionista, e in particolare dal vampiro Nosferatu. Un mostro dilatato, che protende i suoi artigli e a tratti quasi in essi si risolve.

Ma questo mostro è e rimane Shen-te, con tutta la sua bontà, la sua dolcezza e, soprattutto, il suo amore tradito. E Shen-te è incinta. Indimenticabile il momento in cui la feroce silhouette si abbatte stremata e distrutta sulla sedia, esibendo la nuova deformazione del suo ventre doloroso, una deformazione che stavolta riporta il mostro alla sua sostanza di umana fragilità.

Shui-ta, nella visione di Strehler-Jonasson, non è il doppio di Shen-te, né il suo strumento di sopravvivenza. Shui-ta è la tragedia di Shen-te, ma è anche la tragedia dell'umanità, di cui quel mostro che incombe sopra di noi, ma che è anche in noi stessi sembra costituire l'unica via di salvezza.

In questo Strehler non si può certamente dire sia stato “fedele” al testo di Brecht, che ha trascorso, senza contraddirlo: la sua lettura, come tutte le grandi interpretazioni, non è semplice esegesi, ma piuttosto arricchimento dell'opera letteraria, e opera scenica di autonomo valore realizzato attraverso il confronto con uno dei più significativi lavori di un autore che oggi, per tanti motivi, si tende a dimenticare, e di cui il solo Strehler ha coerentemente cercato di mantener viva la memoria e, soprattutto, l'efficacia.

Andrea Jonasson, 1980, protagonista di *L'anima buona del Sezuan*



STREHLER E I GIGANTI

di Roberto Tessari

A proposito della sua ultima edizione del capolavoro incompiuto di Pirandello, Strehler scriveva: «Questo finale che manca è per me il punto più emozionante dei *Giganti della montagna*. Questo silenzio. Immaginatevi una stanza enorme in cui ci siano tutti i personaggi del teatro di Pirandello con le loro parole ed i loro gesti, e in un angolo questi personaggi dei “giganti”, i comici, con Ilse, il Conte, Cromo, tutti insomma, e che non possano concludere la loro storia con una parola, perché Pirandello non è riuscito a scriverla». L'enorme stanza, ovviamente, è il luogo simbolico di un'Arte del Teatro maturata sino al pieno compiersi delle sue potenzialità. Ma cosa è quel suo angolo di assoluto silenzio? Non solo, come sembra suggerire la lettera del passo citato, il patetico ripostiglio dove giace un'opera non portata a termine. Bensì, anche e soprattutto, il misterioso cono d'ombra da cui promana il muto appello alla vita artistica d'un immaginario teatrale ancora informe: in attesa dell'atto demiurgico (del “verbo” che, concludendo, instaura) tipico d'una creatività forse attribuibile solo al grande drammaturgo, o forse praticabile anche da un regista-autore... Non a caso, il segno forte per eccellenza delle tre versioni strehleriane dei *Giganti* (1947, 1966, 1993) si evidenzia nella scelta di portare sulla scena - e nei termini propri di uno specifico dello spettacolo in grado di fare a meno della parola - giochi d'ombre e azioni mimiche concepiti per ricreare agli occhi del pubblico il probabile finale dell'opera, quale risulta dalla memoria di Stefano Landi relativa all'ultimo “piano di lavoro” immaginato da Pirandello. O, meglio: non l'intero sviluppo delle peripezie conosciute dalla troupe di Ilse nei suoi incontra-scontri con servi e padroni della terra dei Giganti, ma soltanto il tragico agone conclusivo (l'allestimento della *Favola del figlio cambiato*, le reazioni negative del pubblico; l'uccisione di Ilse fatta a pezzi dalla folla imbestialita; la mesta fuga dei superstiti con il cadavere della donna). E si tratta di scelte quantomai significative, poiché indicano come il regista - subentrando con accorata e meditata pietas all'autore

- privilegi in assoluto due grandi motivi: i rapporti tra Arte e Società; la perturbante e terribile sacralità della vera Poesia, che può imporre ai suoi adepti un'ascesi spinta sino ai limiti della compiuta negazione della vita.

Nel 1947, Strehler fa cadere l'accento della sua “parola” destinata a concludere il mito inconcluso sull'immagine dell'attrice morta, lentamente trascinata dai compagni sull'eterna “carretta di Tespi” del teatro: attraverso la platea, tra il pubblico. Quasi a indicare, sì, l'inevitabile destino di capro espiatorio cui soggiace l'autentico artista; ma anche la speranza d'una comunione di pathos che unisca - nel culto della Poesia - vittima sacrificale e società. Nel 1966, con una scelta destinata a far clamore, decide di separare il cadavere della protagonista dalla carretta, che viene lasciata sul palco, e che viene schiantata e stritolata dalla lenta e inesorabile discesa del sipario di ferro. Sono mutati i tempi: l'ordine tecnocratico dei “giganti” sta imponendo il suo integralismo: il profilarsi della Contestazione ne è solo una conferma. Occorre gridare forte che il teatro può davvero morire. Nel contempo, per quanto riguarda il resto dello spettacolo, molti segni concorrono a esaltare (più che la figura di Ilse) il ruolo d'un Cotrone inteso non quale “mago” della fantasia drammaturgica, ma in quanto immagine-simbolo del regista-creatore appartatosi dalla storia: forse per un tentativo di salvaguardia in extremis della poesia scenica.

La versione del 1993, in apparenza, non sembra introdurre varianti di alto rilievo. Il finale ripercorre e unifica - quasi volesse “citarle” in chiave di pacata ri-evocazione - tutti i grandi motivi essenziali dei primi due allestimenti. Ma è proprio il fatto di tornare a contemplarli, insieme, da una prospettiva che non è più quella né della speranza vibrante né della denuncia polemica ad attribuire loro una tonalità diversa. Come dice il sottotitolo delle Note strehleriane al programma di sala: “I Giganti vincono sempre. I Giganti perdono sempre”. Non si tratta, però, di diventare indifferenti alla storia: sono i poteri che determinano i decorsi storici a far sì che l'Arte - in ogni tempo - sia il luogo dove si manifesta l'assoluta differenza tra Uomo e “Gigante”. Il Cotrone dell'ultimo spettacolo è flagrante immagine d'una ormai pacata identificazione tra Pirandello e Strehler: puro poeta della magia scenica, che paga il suo privilegio con l'amaro prezzo d'essersi separato per sempre dalla vita. Ilse e i suoi compagni si configurano, con altrettanta pacatezza, quali simboli dell'altro volto della poesia: la sua impura necessità di andare sempre verso la vita. Il regista, al pari del drammaturgo, si limita ad essere sollecito “accompagnatore” di persone e personaggi nel viaggio verso il Mistero: “Un moto del sentimento ci ha spinto a quest'ultima rappresentazione, a questo ultimo viaggio silenzioso con lo spirito, a non lasciare dei personaggi verso il nulla, [...] per sempre soli. Non quasi spettacolo, ma gesto d'amore, così com'era possibile farlo”.



I giganti della montagna,
nell'edizione 1996/7,
scene di Ezio Frigerio,
costumi di Ezio Frigerio
ed Enrico Job



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI



EL NOST MILAN IL LINGUAGGIO DELLA POESIA

di Giovanni Raboni

Da intellettuale di razza, Strehler aveva un forte senso dell'attualità culturale, di ciò che può funzionare, e soprattutto "servire", in una determinata temperie o congiuntura storica. Ma da vero artista - anzi da vero poeta, come non avrebbe mai definito se stesso ma come amava definire gli scrittori, non importa se in versi o in prosa, che più gli stavano a cuore - l'attualità non si limitava a coglierla con tempestività o con un soffio d'anticipo: la preveniva, la evocava, la "inventava". Il caso di *El nost Milan*, il testo (1893) di Carlo Bertolazzi messo in scena al Piccolo Teatro in due diverse edizioni (la prima nella stagione 1955-56, con varie riprese in anni successivi, la seconda nella stagione 1979-80) è, da questo punto di vista, addirittura esemplare.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito in Italia ad uno strepitoso revival della letteratura in dialetto, sia a livello critico-filologico, grazie a studiosi di primissimo piano come Dante Isella, Pier Vincenzo Mengaldo, Cesare Segre e altri, sia a livello propriamente creativo, con l'emergere di autori di rilievo assoluto come il milanese (d'adozione) Franco Loi, il romagnolo Raffaello Baldini e parecchi altri (anzi, visto che i grandi ritorni d'interesse non mancano mai di trasformarsi, presto o tardi, in mode, sarei tentato di dire: fin troppi).

Ebbene, all'altezza del primo allestimento strehleriano di *El nost Milan*, di tutto questo non esistevano che pochi e sparsi (e largamente ignorati e sottovalutati) preannunci: il padrino, molto dall'alto e molto selettivo, di Gianfranco Contini, la primissima raccolta friulana di Pier Paolo Pasolini, l'antologia di poeti dialettali curata dallo stesso Pasolini in collaborazione con Mario Dell'Arco e accolta da Attilio Bertolucci nella "Fenice" di Guanda. Per il resto, niente: vale a dire, in sostanza, il perdurare per inerzia dell'ostracismo o quanto meno del tentativo di minimizzazione (nel senso letterale del termine: gli autori non "in lingua", per grandi che fossero, venivano automaticamente relegati tra i "minori") imposti a



suo tempo dal velleitario centralismo fascista e di fatto non ancora dissolti, non ancora neutralizzati a dispetto di quei primi dieci anni di democrazia e di neorealismo (forse anche perché la democrazia aveva altro cui pensare e il neorealismo, a parte la mirabile eccezione di *Paisà*, fu in realtà, nei suoi sviluppi concreti, prevalentemente romanocentrico e dunque, paradossalmente, ancora una volta "centralista"). Per leggere le poesie di quello che non è soltanto il più grande poeta in dialetto milanese dopo il grandissimo Carlo Porta, ma anche uno dei maggiori poeti italiani di questo secolo, vale a dire Delio Tessa, bisognava passarsi di mano in mano come una reliquia una copia dell'uni-

ca edizione dell'unico libro da lui stampato in vita, *L'è el di di mort, aлегher!*, risalente al 1932 e ovviamente introvabile (la prima ristampa l'avrebbe fatta, benemerito come sempre, Vanni Scheiwiller nel 1960); e anche con lo stesso Porta non è che le cose risultassero poi molto più agevoli, la fondamentale edizione critica di Isella essendo ancora, non foss'altro che per ragioni generazionali, di là da venire, e alcuni dei testi portiani più emozionanti, compreso un capolavoro come *La Ninetta del Verzée*, circolando ancora in forma pressoché clandestina perché ritenuti "osceni"...

In una parola, tutto ciò che sulla (e a partire dalla) letteratura in dialetto sarebbe cominciato



a succedere di lì a qualche anno con effetti progressivi, a cerchi concentrici sempre più larghi (ossia, fra l'altro, con un formidabile impulso non soltanto alla produzione letteraria dialettale in senso stretto, ma anche a ogni possibile forma di complessità plurilinguistica, di contaminazione macheronico-espressionistica e via discorrendo, non esclusi i risultati più credibili di Dario Fo e sino alla lingua radicalmente inaudita dell'ultimo e penultimo Testori), allora, all'altezza di quel remoto '55, era davvero e totalmente *in mente Dei*, e non ci voleva meno d'un rabdomante - o, appunto, d'un poeta - per intuirlo e insieme per farlo entrare in carreggiata, per contribuire a metterlo in moto.

Insomma, accanto e oserei dire persino a prescindere dall'esito strettamente espressivo dello spettacolo (che pure fu di grande impatto e proprio, a mio modo di sentire, a causa di quella capacità di risolvere il pathos e il bozzettismo del testo di Bertolazzi in "melodramma epico" che la maggior parte della critica francese - ma non uno spettatore d'eccezione come il filosofo Louis Althusser - avrebbe poi con particolare stolidità, in occasione d'una tournée parigina, rimproverata al regista), furono e rimangono memorabili, in prospettiva, il suo significato e oserei dire la sua preveggenza d'ordine culturale: nettamente più avvertibili, si noti - e la cosa va sottolineata come ulteriore prova d'una sta-

tura d'artista (e d'intellettuale) che trascende qualsiasi settorialità -, sullo sfondo d'una storia generale della sensibilità estetica che su quello specifico della pratica teatrale. A uscire, dall'esperienza "dialettale" di Strehler, modificato e potentemente vivificato non fu tanto, voglio dire, il linguaggio del palcoscenico, sul quale agirono certamente più a fondo, prima e dopo, altre sue creazioni, dalla *Trilogia della villeggiatura* al *Galileo* o ai *Giganti della montagna* o all'*Illusion comique*, quanto il linguaggio tout court, il linguaggio (come a lui sarebbe piaciuto dire) "della poesia", e davvero non credo sia possibile avanzare, parlando d'uno spettacolo, ipotesi più grandiosa e inattesa.



L'AMICO GOLDONI

di Myriam Tanant



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

Nelle note di regia per *Il Campiello*, Strehler dice di avere scelto questo testo per necessità, perché dopo Cechov, Brecht e Shakespeare doveva fare, per ragioni economiche, uno spettacolo semplice, senza cambiamenti di scena, e nondimeno scrive: «[...] I grandi poeti del teatro, con i loro grandi testi, si fanno scegliere esercitando una resistenza misteriosa alla quale noi interpreti diamo delle giustificazioni logiche perché non vogliamo ammettere l'idea di essere scelti». Se questa è la realtà della scelta, allora bisogna ammettere che i testi scelti offrono delle immagini o delle costanti strutturali e poeti-

che che, in qualche modo, facilitano il transfert dell'artista. Se il legame che unisce *l'Arlecchino servitore di due padroni*, *La trilogia della villeggiatura*, *Le baruffe chiozzotte* e *Il Campiello* passa per una traiettoria metaforica del suo itinerario teatrale, una delle costanti che vi si trovano sembra essere la visione periferica di Venezia. Questa costante ha per corollario i temi della fragilità, e della rottura. [...] Strehler infatti accorda un'attenzione tutta particolare al tema della partenza che diventa nella maggior parte delle messe in scena un momento chiave. [...] In questo modo i testi goldoniani appaiono come se fossero, tra le commedie del vene-

ziano, quelli che lasciano più largo spazio alla scrittura scenico-poetica di Strehler. Nel contesto della poetica di Goldoni questa scrittura va verso l'esaltazione della dialettica Mondo/Teatro attraverso un gioco sottile, al livello scenografico, d'opposizione tra parti costruite (cioè reali) e parti dipinte che alludono alla pittura veneziana del XVIII secolo. Infatti a volte il rapporto tra gli elementi dipinti e la realtà acquista una dimensione simbolica, come nella *Trilogia della villeggiatura*: il fuoco dipinto nel caminetto della prima parte, diventa un fuoco reale nella terza. Questo fuoco ha una connotazione simbolica ambivalente, nella misura in cui



allude al freddo ma anche alla passione nascosta che cova nel cuore dei protagonisti. Se la *Villeggiatura* è associata al fuoco, *Le baruffe chiozzotte* lo sono all'aria: un colpo di vento accompagna l'apertura del sipario, questa raffica, nella concezione di Strehler, e un respiro nello spazio, un'allusione all'autunno (sulla scena cadono delle foglie morte) e un segno del pericolo che i pescatori possono correre. *Il Campiello* invece è associato all'acqua: una pozzanghera d'acqua vera nella neve finta occupa il centro della scena. Di questa pozza, da alcuni intesa come la metonimia dei canali di Venezia, ha anche la funzione di specchio intorno al quale i personaggi organizzano i

loro giochi, uno specchio nostalgico sul quale danzano delle barchette di carta abbandonate e che produce inoltre una rottura nell'uniformità che la neve conferisce allo spazio scenico. [...] La presenza dei 4 elementi naturali crea un legame tra le differenti messe in scene goldoniane, e insieme a certe costanti, certe immagini poetiche, certi accenti di questi quattro testi ha fatto in modo che Strehler sia stato scelto da loro piuttosto che da altri, e tuttavia bisogna riconoscere che il regista non ha mai cercato di rendere uniforme la sua visione di Goldoni. Al contrario ha messo in evidenza le particolarità del drammaturgo veneziano per

svelarne le differenti sfaccettature e per esaltarne le zone d'ombra, ma anche una certa luminosità della scrittura e mettere in rilievo l'evoluzione di questo autore molto più complesso di quello che normalmente si crede. È per questo che ciascuno spettacolo ricavato dall'opera di Goldoni deve essere considerato come un caso particolare nella produzione di Strehler.

da: Myriam Tanant, Strehler e Goldoni: le miroir e la métaphore tratto dal volume miscelaneo della collana del CNRF "Les Voix de la création théâtrale" dedicato all'opera di Strehler. Per gentile concessione dell'Autrice.



IL CALIGOLA OVVERO LA FILOSOFIA DELLA RIVOLTA

di Katia Ippaso

Aveva appena venticinque anni, Giorgio Strehler, quando, attento sismografo della sua epoca, delle più avanzate trame letterarie della contemporaneità, affrontava *Caligola*. La sera del 5 gennaio del 1946, al Teatro della Pergola di Firenze andava in scena il dramma di Camus che, pur avendo otto anni di vita alle spalle (ma la prima rappresentazione francese è del 1945), giungeva come una assoluta novità da accerchiare, intuire e nominare. "La Nazione del Popolo" aveva inviato un poeta-critico d'eccezione, Eugenio Montale, per dare rag-

guagli sulla serata, e in particolar modo sull'opera, ai più sconosciuti. La tensione intellettuale si riversava infatti sul testo, su questa ennesima variazione di un "teatro a porte chiuse" verso il quale gli scrittori italiani erano in confessata sudditanza: «Il teatro francese si muove (a dire il vero, per noi che ne dipendiamo in modo quasi passivo, non è mai stato fermo)» (su "La Nazione del Popolo" del 6/1/46). L'attenzione del recensore, e non solo di Montale, si concentrò così sul discorso letterario. Allora il nome di Strehler diceva ancora poco, come dimostra quell'aggettivo "giovane" preposto al termine "regista". Non sfuggirono, però, anche al critico non specializzato, la cura e la potenza della confezione scenica in grado di far passare i passaggi dialettici più sfumati del testo, nonché la scelta efficace degli attori. A parte, il caso di Paolo Grassi, che di lì a poco avrebbe fondato insieme a Strehler il Piccolo Teatro di Milano, la cui storia è basata innanzitutto su una lunga amicizia, quella di due uomini che, poco più che ventenni, si incontrarono e fecero un lungo tratto di strada insieme. L'esperienza dell'uno era orientata verso l'impresariato, l'altro aveva studiato da attore, ma si erano alimentati degli stessi libri,

cedente, con Claude Maritz nel ruolo del protagonista, ma la versione italiana si attirò le maggiori attenzioni, tanto da passare quasi come un debutto. Anche in virtù dell'adesione sentimentale di Renzo Ricci, impegnato a restituire le corde aspre del personaggio camusiano, quel suo desiderio stringente di luna, l'assillo poetico di chi sa che "gli uomini muoiono e non sono felici" destinato a convertirsi in intelligenza criminale e alla fine suicida. L'attore fiorentino, che nel '46 aveva già trent'anni di attività teatrale alle spalle - avendo debuttato diciassettenne nella Compagnia Borelli-Piperno - dimostrò una tale apertura e concentrazione nei confronti dello spettacolo da fargli guadagnare gran parte del successo, come dichiarò Strehler qualche tempo dopo: «Il *Caligola* fu per me un'esperienza sconvolgente, anche accreditata dal totale entusiasmo di Ricci per il mio lavoro».

Se Celso Salvini, dalle colonne de "Il Dramma", registrava «la bella e ricca potenza drammatica» dell'attore che «dava risalto alla malinconia iniziale e all'amarezza cruda del personaggio» (Celso Salvini, in "Il Dramma", 15/1/46), Paolo Grassi ne esaltava l'intonazione anti-accademica: «Ricci, in gran forma, ha aderito, secondo noi, perfettamente al ruolo di Caligola, di cui ha reso con inesausta autorialità e con capillare sensibilità l'illimitata molteplicità di sentimenti» (Paolo Grassi, cit.).

E tutti sottolinearono la potenza espressiva, lo scavo psicologico, di alcune scene, come quella tra Caligola e Scipione nel secondo atto quando, per contrastare la falsa coscienza dei senatori, per rompere la membrana fasulla dei loro pensieri astratti, attorcigliati su bilanci e tattiche diplomatiche, l'imperatore tira fuori tutto "il nero", spargendolo sui loro figli e sui loro padri, e trovando adepti proprio tra gli orfani, come Scipione, toccato anche lui dall'assoluto. Ritagliando per sé il ruolo del giovane poeta, Strehler insufflava di tragedia e lirica un'opera che aveva voluto tragica e lirica, dove le "felici invenzioni sceniche" non smarginavano mai dal tessuto connettivo del testo, che gli dettava quella "semplicità", quella "nitidezza di stile", quell'armonia di composizione" (Celso Salvini, cit.).

Attento come era a fondere le ragioni dell'estetica con quelle della politica, il giovane regista che di lì ad un anno avrebbe fondato il Piccolo già creava le basi della sua poetica, realizzando con chiarezza di visione e interpretazione il dramma firmato dall'autore de *Lo straniero*, che traslocava su un personaggio storico le inquietudini e le tensioni di purezza di un contaminato presente. Essendo quella "della rivolta" («Non tanto, "Io mi rivoltito, dunque sono" quanto "Io mi rivoltito, dunque siamo" chiariva Camus) una filosofia viva, annodata a doppio vincolo, come lo era quella strehleriana, alle ferite della storia contemporanea e alle questioni della vita pubblica.

FOTO DI BOSIO



Renzo Ricci:
secondo Paolo Grassi
l'attore fiorentino
aderì perfettamente
al ruolo di Caligola

delle stesse idee politiche e artistiche. Non poteva, quindi, Grassi, non riconoscere, in qualità di recensore, «l'alta interpretazione critica» del regista «pari per intelligenza al testo» (in: "Avanti!" del 6/2/46).

Caligola, in un certo modo, segnava il debutto nella regia di Strehler, fatta eccezione per due tritici pirandelliani (*L'uomo dal fiore in bocca*, *All'Uscita*, *Sogno ma forse no*, e poi *L'imbecille*, *L'uomo dal fiore in bocca*, *La patente*) datati 1943 e *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, del 1945. In verità, lo spettacolo era già stato presentato a Ginevra l'anno pre-

STREHLER E LA REGIA LIRICA

di Maria Grazia Gregori

Con un po' di civetteria ma con un fondo di verità Giorgio Strehler diceva che la passione per il teatro gli aveva impedito di diventare un direttore d'orchestra come sarebbe stato nei suoi cromosomi, perlomeno da parte della famiglia visto che il nonno era stato un valente cornista e un lungimirante impresario del teatro Verdi di Trieste e che la madre Alberta era conosciuta come un'apprezzata violinista. Del suo orecchio e della sua predisposizione musicale, del resto, raccontava anche la madre ricordando che, fin da piccolo, sapeva riconoscere immediatamente i compositori sui quali lei si esercitava al violino nella stanza accanto alla sua cameretta di bambino.

Questa propensione alla musica, unita a una cultura musicale veramente fuori dal comune per un uomo di teatro, ha fatto di lui un compagno di strada non facile per i direttori d'orchestra, spesso famosissimi, con i quali si è trovato a collaborare. È stato l'amore per la musica, unito al desiderio mai confessato, di riuscire a realizzare un teatro totale, magari dirigendo attraverso interposta persona con un direttore scelto da lui, a spingerlo all'operazione forse più difficile ma anche più coraggiosa di tutta la sua vita di teatrante al quale

non è mai mancato lo slancio progettuale: la messa in scena di *Così fan tutte* di Mozart come un debito non più rinviabile nei confronti del "fratello Wolfgang". L'addio alle scene e alla vita da parte di un regista che - l'aveva intuito, ce lo testimonia Sandro Bolchi, molti anni addietro l'infalibile Victor De Sabata - era "uno da Mozart".

Il vero debutto di una carriera inimitabile che conta 44 regie liriche, dopo la "prova generale" di una *Giovanna d'Arco al rogo* di Honegger non avviene, però, sotto il segno del divino salisburghese, ma sotto l'ala di Verdi, alla Scala, con una *Traviata* (1947) destinata a far discutere. Perché se la sontuosità delle scene di Gianni Ratto tranquillizzava i benpensanti, la regia del ventiseienne Strehler non rinuncia alla zampata iconoclasta del sigaro dato da fumare, in scena, a Tito Gobbi-Germont. Anni dopo, lo stesso regista ripenserà a quella soluzione come nata da un bisogno di verità, di naturalismo necessario sulle scene dell'opera del dopoguerra. «Oggi invece - dice nel 1978 - la verosimiglianza dei personaggi la cerchiamo nella loro verità come la partitura ci insegna con i suoi ritmi drammaturgici e psicologici dettati dalla musica. È questione di psicologia non solo



FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

Giorgio Strehler







Le nozze di Figaro,
Teatro alla Scala, 1981.
Nella pagina
successiva una scena
de *Il flauto magico*,
1974, Salisburgo

FOTO DI LUIGI CIMINAGHI

dentro al personaggio nella vicenda ma anche nel rapporto fra autore e pubblico».

Ora, riflettendo sul corpus delle regie liriche strehleriane quasi interamente - salvo la sulfurea parentesi salisburghese e qualche importante spettacolo a Venezia, Firenze e Parigi - messe in scena per la Scala si possono riconoscere delle costanti. Innanzi tutto Verdi e Mozart mentre solo tangenzialmente con il *Lohengrin* (in realtà sogna di fare *Parsifal* che ama) tocca il continente Wagner al quale peraltro pesta i piedi facendo vedere dietro la mistica del *Cavaliere del cigno* l'ineludibile spirito guerrafondaio del grande musicista tedesco. E se pure mette in scena opere di Cimarosa, di Paisiello (ma non la *Nina pazza per amore* che pensa di fare con Riccardo Muti nel 2000), di Donizetti, di Strauss e perfino di Mascagni (*Cavalleria rusticana*), accanto ai due pilastri, ai due compositori guida, l'altro punto di riferimento per la regia lirica strehleriana è la musica moderna e contemporanea, soprattutto nei primi, tumultuosi anni. Un interesse molto più vivo di quanto non sia quello per la drammaturgia del suo tempo in teatro. Ecco allora Debussy accanto a Malipiero, Stravinskij a Dessau, a Prokofiev. Da ricordare almeno le due edizioni di *L'amore delle tre melarance*: la prima nel 1947 con una regia pirotecnica, d'avanguardia, che fa scalpore; la seconda nel 1974 in chiave mejercholdiana biomeccanica nelle strepitose scene costruttiviste di Luciano Damiani. Come resta negli annali degli scandali scaligeri la regia per *La collina* di Mario Peregallo dove appare in scena nientemeno che una Fiat Topolino. Ed è ancora Strehler a firmare la "prima volta" della *Lulu* di Berg in Italia (Fenice di Venezia, 1949) mentre per un Prokofiev dimenticato *L'angelo di fuoco*, sempre con scene di Damiani alla Biennale di





Venezia del 1955, crea l'inconfondibile scena della diabolica follia nel convento sotto un arco di luce che spalanca il varco al cielo e all'inferno. La regia lirica, dunque, ci pone di fronte a un inaspettato Strehler sperimentale che cerca strade nuove nel rispetto della musica, in presa diretta con il mondo di oggi e con le avanguardie storiche del Novecento. Ma il confronto con la grande tradizione, con quelli che potremmo chiamare i classici del melodramma è come un fiume sotterraneo pronto a riaffiorare nell'ammirazione per la grandezza di Verdi e per la tenerezza smemorata, la sensualità lieve, l'inquietà incapacità d'amore che gli si rivela nelle grandi opere mozartiane. È sintomatico, del resto, che dopo l'andata in scena, nel 1963, del mirabile *Vita di Galileo*, forse il punto più alto della sua ricerca su Brecht, Strehler incontra Mozart per la prima volta con *Il ratto del seraglio* a Salisburgo (1965). E' qui che inventa un gioco senza respiro, con le silhouette dei personaggi stagliate come ombre cinesi alla ribalta. Un universo fiabesco in movimento evocato attraverso i chiaroscuri di un libro meraviglioso, nel quale immergersi. Due mondi diversissimi dialogano dunque fra di loro da palcoscenico a palcoscenico, mentre all'orizzonte stanno per nascere *Le baruffe chiozzotte* di Goldoni: il segno di un eclettismo creativo che non è debolezza ma, al contrario, uno dei punti di forza del magistero registico di Strehler.

Nel nome di Giuseppe Verdi Strehler compie un vero e proprio itinerario dalla *Traviata* al *Falstaff* padano (1980) messo in scena, dopo aver acquistato con il Prospero della *Tempesta* di Shakespeare la coscienza che la maturità è tutto. Ma fra i due estremi ci sono quelle che giustamente sono considerate come due pietre

miliari nell'approccio registico all'opera di Verdi: *Simon Boccanegra* (1974) con le scene Ezio Frigerio e il ferrigno *Macbeth* con le scene di Luciano Damiani, entrambi con la direzione di Claudio Abbado. Nella prima opera Strehler spalanca il tormento del doge genovese sulla sconfinata distesa di un mare abitato da vele appena mosse dal vento, mentre nel *Macbeth* cupo, barbarico e rossastro del 1975 cita i film dell'amatissimo Ejzenstejn, negli strascichi neri dei protagonisti che si muovono per la scena come draghi sanguinari. Dopo questa immersione nel grande meccanismo della storia e negli abissi degli animi dei personaggi, *Falstaff* è l'apparentemente tranquillo porto della vecchiaia, del gioco della vita fine a se stesso, della burla, del rimpianto di una giovinezza che non c'è più. L'itinerario mozartiano di Strehler segue un tragitto più linearmente necessario. Strehler infatti firma tutte le opere maggiori del salisburghese con il rimpianto, mai sopito, per quello che considera un suo scacco: l'andata in scena a Salisburgo di un *Flauto magico* che segna la sua rottura con von Karajan per insuperabili divergenze nel modo di vedere l'opera. Di Mozart, tuttavia, accanto alla magnificenza del *Ratto* più e più volte proposto, ci restano alcuni gioielli tutti nati dalla collaborazione con Frigerio e con Riccardo Muti: dalle *Nozze di Figaro* del 1981 (ma c'era stata anche un'edizione a Versailles con Georg Solti), in cui, nella scena di un abbagliante color crema, i cambiamenti sociali vanno di pari passo con l'intrecciarsi degli intrighi, come un minuetto dalle perfette geometrie, alle cupe tenebre mortuarie del *Don Giovanni*, inquieto, disperato eroe della notte che, sfidando il cielo e l'inferno, marcia verso il suo inesorabile destino. Sempre tenendo presente,

però, che pure se fa il dramma Mozart "non avverte nessuno e tutto sembra scorrere lieve. Anche se dentro c'è l'abisso la musica resta "facile", "chiara" e il suo travaglio, la sua felicità, stanno dentro la sua musica come nascosti nel profondo di una partitura che si svolge quasi frivola all'apparenza".

Verdi come Shakespeare e Mozart come Goldoni? Forse, ma è indubbio che questi due grandi ritornino nel lavoro strehleriano nei momenti di svolta o di crisi. E se con Mozart è andato vicino alla realizzazione del suo sogno grazie a *Così fan tutte* pensato per inaugurare il Nuovo Teatro atteso per diciotto anni, con prove esaltanti e feroci per determinazione durate poco più di dieci giorni come se presagisse che il tempo non gli sarebbe bastato e avesse l'ansia di lasciare, perlomeno, il segno della sua presenza, del suo furore creativo, per *Aida* di Verdi, un'Aida intima, cupa e disperata fra sabbia e dolore, che sembra germinare dalla terra per poi esserne ringhiottita non ci sarà possibilità di realizzazione. Mettere in scena un'opera - ha detto - è un lavoro molto complesso e per un regista è più facile lavorare con gli attori che hanno problemi di parola che sul canto. Il che ci fa capire come i suoi spettacoli lirici nascano sempre da riflessioni ponderate e da un lungo e serio lavoro di meditazione per approdare a una visione meno contingente, meno datata e il più universale possibile. Forse è stato per volere di quelli che Strehler ha sempre chiamato gli dei del teatro se il suo straordinario cammino di regista lirico si è interrotto nel giorno incantato di *Così fan tutte* con quel cielo estivo, quella luna che occhieggia fra gli alberi ombreggiati dalla luce, nel luccicare della superficie del mare, fra i giochi dell'amore e del caso.

EDITORIALE

La ricerca il teatro e l'arte
di Giovanna Marinelli

GIORGIO STREHLER

Lo strumento della poesia di Giovanni Macchia
Pemier amour di Franco Quadri
Parigi l'altro centro di Georges Banu
Strehler e la Tempesta di Agostino Lombardo
I ciliegi di Cechov di Paolo Emilio Poesio
La vocazione estrema di Renzo Tian
L'anima buona del Sezuan di Cesare Molinari
Strehler e i Giganti di Roberto Tessari
El nost Milan: il linguaggio della poesia di Giovanni Raboni
L'amico Goldoni di Myriam Tanant
Il Caligola ovvero la filosofia della rivolta di Katia Ippaso
Strehler e la regia lirica di Maria Grazia Gregori

INSERTO

Le quattro città del teatro d'arte di Giorgio Strehler

etiinforma

**MENSILE DI INFORMAZIONE
DELLO SPETTACOLO**
anno IV • numero 1

DIRETTORE RESPONSABILE
Renzo Tian

VICEDIRETTORE
Andrea Porcheddu

COMITATO DI REDAZIONE
Giovanna Marinelli
Ilaria Fabbri
Ninni Cutaia
Donatella Ferrante
Katia Ippaso

**COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO
REDAZIONALE E MARKETING**
Angela Cuto

COLLABORAZIONE ALLA REDAZIONE
Giuseppe Commentucci

UFFICIO STAMPA
Andreina Sirolesi

FOTO DI COPERTINA
Luigi Ciminaghi

PROGETTO GRAFICO
Fausta Orecchio

IMPAGINAZIONE
Silvana Amato, Sara Verdone

STAMPA

Futura Grafica

FINITO DI STAMPARE
Gennaio '99

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

Georges Banu, Guido di Palma, Maria Grazia Gregori, Katia Ippaso
Agostino Lombardo, Giovanni Macchia, Cesare Molinari, Paolo Emilio Poesio
Franco Quadri, Giovanni Raboni, Myriam Tanant, Roberto Tessari, Renzo Tian

ETINFORMA, DIREZIONE E REDAZIONE

Eti • via in Arcione 98, 00187 Roma
tel. 06.69.95.11 fax 06.67.97.443

PER LA VOSTRA PUBBLICITÀ SU ETINFORMA
ETI • Ufficio Promozione tel. 06.69.95.12.34/82