

## ***Giorgio Strehler e il mantello delle magie*** **DI DANILO RUOCCO**

Giorgio Olimpio Guglielmo Strehler è nato a Barcola, vicino Trieste, il 14 agosto del 1921, da Bruno Strehler (Trieste 1896 — Vienna 1924), industriale e impresario teatrale e da Alberta Lovrič, in arte Albertina Ferrari (Zara 1900 — Milano 1986, figlia dell'impresario teatrale Olimpio Lovrič), famosa violinista, e fondatrice, nel 1932, del Trio di Milano. Il legame che unì il piccolo Giorgio alla madre fu di tale intensità che il Maestro ha deciso di riposarle accanto in eterno.

È Strehler stesso a rievocare la madre, con queste parole:

Mi ha educato nella dolcezza, non ricordo di aver mai ricevuto uno schiaffo. Invece è stata molto severa in un altro senso, con l'esempio. [...] posso proprio dire che mia madre mi ha insegnato tutto quello che conta, mi ha dato la misura delle poche cose vere [...]<sup>1</sup>

Non stupisce, allora, che Giorgio Strehler, cresciuto sulle tavole dei palcoscenici al seguito proprio della madre, sognasse, fin dalla più tenera età, di dedicare la sua vita allo spettacolo, immaginandosi direttore d'orchestra. Una carriera, quella del direttore d'orchestra, che, nella mente del Maestro, non era troppo distante da quella del regista. Infatti egli spiega che «Il regista e il direttore d'orchestra forse più dell'attore o del musicista solitario hanno una propensione per il "tutto", guardano più il tutto»<sup>2</sup>, intendendo per "tutto" il

---

<sup>1</sup> GIANCARLO STAMPALIA, *Strehler dirige. Le fasi di un allestimento e l'impulso musicale nel teatro*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 245.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 24.

complesso degli elementi che entra in gioco al fine di creare uno spettacolo unitario e finito pur essendo opera di un gruppo di artisti: «Il mio istinto è un istinto collettivo, è un istinto che ha bisogno di fare arte con altri»<sup>3</sup> dichiara ancora Giorgio Strehler.

Trasferitosi, nel 1928, con la madre a Milano (suo padre, dopo aver contratto il tifo, era deceduto quattro anni prima), s'iscrive, nel 1938, all'Accademia dei Filodrammatici, dalla quale esce diplomato, con la medaglia d'oro per la recitazione, nel 1940. Risale agli anni di Accademia la sua amicizia con Paolo Grassi.

Terminata l'Accademia con onore, dunque, Strehler inizia a girare l'Italia impegnato come attore in diverse compagnie di giro. È solo nel 1943, a Novara, che firma le sue prime regie, non rinunciando, però a recitare. Sempre nel '43 si sposa in prime nozze con Rosita Lupi (pseudonimo di Rosa Lupo-Stanghellini) e viene condannato a morte in contumacia in quanto aderisce al movimento della Resistenza al Fascismo: ripara in Svizzera dove è internato nel campo di Mürren. Torna in Italia soltanto nel luglio del 1945 e intraprende la carriera di critico teatrale per il giornale «Milano sera». È dell'anno seguente la firma della sua prima regia lirica per il Teatro alla Scala di Milano, mentre nel 1947, con Paolo Grassi, fonda il Piccolo Teatro di Milano, primo teatro stabile a gestione pubblica d'Italia. La stagione inaugurale si conclude con l'allestimento dell'*Arlecchino, servitore di*

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 36.

*due padrone* di Carlo Goldoni, uno spettacolo che Strehler riprenderà più volte nel corso della sua lunga e proficua carriera, dando ad esso differenti cifre stilistiche. Vale, quindi, la pena soffermarsi su alcune delle diverse edizioni dello spettacolo strehleriano che danno conto, più in generale, dei mutamenti di stile che, nel corso degli anni, si sono presentati nell'opera del regista.

Nel mettere in scena per la prima volta il lavoro goldoniano, Strehler si rifà ai meccanismi propri della Commedia dell'Arte, ovvero, tenta di ricreare il più possibile le tecniche dell'Improvvisa. A differenza, però, di quanto succedeva ai comici dell'arte, gli attori del Piccolo Teatro sono sollecitati dal regista a improvvisare solo nel momento creativo delle prove, mentre, una volta trovato il giusto ritmo e i lazzi adeguati, lo spettacolo deve essere riprodotto dagli attori in modo identico sera per sera.

Ciò significa che, a parziale differenza di quanto accadeva nel corso delle recite dei comici dell'arte, *l'Arlecchino* di Strehler è uno spettacolo definito nei più piccoli dettagli e sempre uguale a se stesso nelle repliche, ma che la sua genesi risulta da una sinergia creativa in cui la parola dell'autore non risulta più forte di quella del regista e dei singoli attori.<sup>4</sup>

A Marcello Moretti, primo interprete di Arlecchino, viene chiesta una mobilità e una gestualità per lui non abituali e a tutto lo spettacolo viene imposto un ritmo recitativo sostenuto, per approdare a un tipo di spettacolo fortemente stilizzato, ma lontano dal ballettismo con cui

---

<sup>4</sup> PAOLO BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993, p. 71.

si era soliti – prima di Strehler – realizzare gli spettacoli goldoniani sulle nostre scene.

Se è vero che *l'Arlecchino* della seconda edizione del 1952 viene letto alla luce delle esperienze condotte dal regista sulla drammaturgia di Brecht, è altrettanto vero che esso, sostanzialmente, non ne è stravolto nei risultati e nell'impostazione raggiunti nella prima edizione.

È, invece, con la terza edizione, presentata a Edimburgo nel 1956, che Strehler approda a una diversa interpretazione del testo. Non è forse un caso che tale edizione arrivi dopo che Luchino Visconti ha presentato nel 1952 la sua regia della *Locandiera*, tutta sotto il segno del realismo e che Strehler stesso abbia realizzato, nel 1954, la prima edizione della *Trilogia della villeggiatura*.

Con l'edizione del 1956 Strehler trasforma *l'Arlecchino* in uno spettacolo di teatro nel teatro, mostrando una compagnia di attori girovaghi mentre porta in palcoscenico il testo di Goldoni. Ecco, allora, che il pubblico vede contemporaneamente sia gli attori impegnati a riprodurre il testo, sia gli attori che fingono di essere "fuori scena" e, dunque, fuori dal personaggio della *pièce*, ma dentro il personaggio dell'attore che lavora. L'intento di Strehler è quello di mostrare e «illuminare il complesso e ambiguo rapporto esistente tra la vita quotidiana e la vita artistica dei comici dell'arte»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 77.

Prima di proseguire con la veloce carrellata sulle edizioni dell'*Arlecchino*, va specificato come l'elemento metateatrale (ovvero del teatro che guarda al teatro) fosse una precisa cifra stilistica di Strehler che, nel corso degli anni, ha messo in scena opere dichiaratamente metateatrali come, per citarne solo alcune, *Questa sera si recita a soggetto* e *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello ed *Elvira, o la passione teatrale* da Jovet (nel quale era anche interprete).

Vi sono, poi, state le messinscene di testi che metateatrali non sono, ma che il regista ha risolto proprio con "il teatro nel teatro": è il caso, ad esempio, oltre che dell'*Arlecchino servitore di due padroni*, del *Re Lear* di Shakespeare (ambientato in un circo) o dell'*Opera da tre soldi* di Brecht e del *Faust* di Goethe nei quali v'era un preciso rimando a diversi generi teatrali.

Infine, vi sono quei testi messi in scena dal Maestro nei quali uno dei protagonisti è sempre un mago, un mago—regista: si tratta di spettacoli memorabili come la *Tempesta* di Shakespeare, *I giganti della montagna* di Pirandello, *L'illusion* di Corneille e *La grande magia* di Eduardo De Filippo. Ed è proprio pensando all'allestimento strehleriano della *Tempesta* di Shakespeare che si è scelto di fare riferimento al "mantello delle magie" nel titolo di questo discorso dedicato al Maestro: è un modo intenzionalmente non irriverente per paragonare il genio creativo di Strehler alla magia bianca di Prospero

che, nel I Atto de *La Tempesta*, deponeva, spontaneamente, il suo *magic garment*. Il Maestro il mantello delle magie lo ha portato con sé durante il suo ultimo viaggio verso la destinazione eterna, cominciato a Lugano il 26 dicembre del 1997.

Ma tornando alle edizioni dell'*Arlecchino*, va ricordato come alla morte di Marcello Moretti, il ruolo del protagonista venne affidato a colui che fino a quel momento ne era stato il sostituto: Ferruccio Soleri.

Il nuovo Arlecchino <del 1963> appare immediatamente diverso dal precedente, caratterizzato da tonalità più acute nella voce e da un atteggiamento oscillante tra furbesca giocosità e ingenuità infantile, laddove il personaggio, nell'interpretazione di Moretti, era contraddistinto da una balordaggine plebea e sempliciotta, accompagnata da una gestualità volutamente goffa e da una vocalità di gravi risonanze.<sup>6</sup>

La quinta edizione dello spettacolo il regista la presenta a Parigi nel 1977. Tale nuova messinscena si caratterizza subito per la sua semplicità: il Maestro, infatti, toglie dal palcoscenico il contorno di rovine che faceva da cornice all'azione scenica dei comici dell'arte delle edizioni precedenti; toglie il carrozzone dei comici e la pedana: resta un circolo di luce nel quale gli attori entrano per impadronirsi della scena e catturare l'attenzione del pubblico. Una povertà di mezzi che si fa metafora del non riconoscimento da parte del Potere del ruolo importante della cultura teatrale (e della cultura in genere) all'interno del processo di costruzione dell'Uomo nuovo, del Cittadino.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 78-79.

Questa nuova edizione dell'opera goldoniana mostrava ancora una volta come al centro del lavoro di Strehler vi fosse lo spettatore-individuo. Era a lui che egli si rivolgeva, non solo per ricevere l'applauso che mai è mancato al calar di sipario, ma perché lo spettatore era, per le ragioni del suo fare teatro, l'elemento fondamentale: era colui cui «raccontare» (il verbo è suo). Proprio con il Teatro, infatti, dal Maestro considerato un vero e proprio Servizio Pubblico, l'individuo—spettatore si faceva "comunità", si rivelava a se stesso, accettando o criticando la scheggia di vita mostratagli, ora con i mezzi del "realismo", ora con quelli del teatro epico di Brecht.

Si termina la carrellata sull'*Arlecchino* con un accenno all'edizione "dell'Addio". In essa le figure degli attori si trasformano in *silhouettes* bidimensionali all'interno di un'atmosfera onirica, lontana dal realismo e dalla ricostruzione storica. Dopo l'edizione "dell'Addio", il Maestro tornerà al testo di Goldoni con un cast completamente rinnovato e affidato agli attori usciti dalla Scuola di Teatro del Piccolo Teatro da lui diretta dal 1987.

Si è ora nominata una parola quanto mai strehleriana: "atmosfera". L'atmosfera era il risultato finale del suo "metodo del togliere", del "levare" tutto ciò che egli non riteneva fosse visivamente essenziale, necessario, semplice. Raggiungeva, in questo modo, risultati d'una purezza commovente, nella quale lo spettatore riconosceva l'importanza d'un dettaglio, la bellezza d'una scelta stilistica.

Proprio attraverso l'atmosfera, Strehler restituiva il senso intimo di un testo. Infatti, per lui, era "il copione" ad essere l'elemento di maggior importanza fra quelli che concorrevano alla creazione di un suo spettacolo. Egli s'impegnava, quindi, a «raccontarlo», senza mai sovrapporsi ad esso. Il regista Lamberto Puggelli ricorda che nei confronti del testo Strehler ha avuto un atteggiamento «umile, di ascolto e ricezione» ponendosi al servizio dell'autore. E, per quel che riguarda il metodo con cui il Maestro giungeva alla creazione dello spettacolo, Puggelli afferma:

[...] Strehler tende a una radicale semplificazione per pervenire all'essenza maggiormente espressiva eliminando ogni orpello e aggiunta. Egli, allora, non comincia a lavorare già avendo – per così dire – lo spettacolo del tutto chiaro nella mente: al contrario, esso prende vita a poco a poco sul palcoscenico, provando, tentando, insistendo in una ricerca di qualche cosa che, finché non viene trovato, non si sa ancora cosa sia [...] Il suo vero banco di prova, dunque, non è il lavoro a tavolino, ma quello fatto in palcoscenico dove lo spettacolo vivo prende via via corpo. Egli, pertanto, a partire dal palcoscenico, verifica ciò che funziona e ciò che va scartato, e il lavoro preliminare "teorico" che solitamente compie per allestire una messinscena, svolto con grande forza analitica, viene ben presto sostituito da quello che si svolge sulle tavole del palcoscenico.<sup>7</sup>

E, facendo un paragone tra i metodi creativi di Luchino Visconti e Giorgio Strehler, lo storico del teatro Luigi Allegri afferma:

Visconti e Strehler sono i due grandi inventori della regia italiana, benché assolutamente diversi. Il primo aggiunge segni, il secondo li toglie, al fine di costruire un'identità visiva dello spettacolo equivalente alle intenzioni del testo.

Strehler non è mai stato un eversore, neanche stilisticamente, e al contempo non si è mai posto come naturalista. Ha sempre

---

<sup>7</sup> LAMBERTO PUGGELLI in FEDERICA MAZZOCCHI E ALBERTO BENTOGGIO A CURA DI, *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 264-265.

interpretato il suo ruolo di regista quale ruolo di costruttore di senso, di facitore di senso, ritenendo che lavorare come regista significhi costruire un senso non antagonista ma aggiuntivo, complementare, qualche volta dialettico, rispetto al senso del testo.<sup>8</sup>

Puggelli, nel brano citato, afferma che non erano tanto le prove a tavolino, quanto quelle in piedi a sollecitare la creatività del Maestro. Ecco, allora, spiegata l'esigenza sentita da Strehler di andare alle prove in piedi con la scenografia già definita ma non definitiva e, dunque, pronta ad essere modificata all'occorrenza, i costumi finiti ed indossati dagli attori, le luci pronte, il tutto, proprio al fine di creare l'atmosfera. In tal modo, egli aiutava i suoi attori a raggiungere uno stato creativo: da loro il regista si aspettava degli stimoli, delle intuizioni sul personaggio, dei gesti, espressioni ed intonazioni che egli, alla fine, selezionava e rendeva "decisivi". Strehler, quindi, più che imporre, ai propri attori, un tipo di recitazione "preconfezionata", collaborava con loro per costruire un'interpretazione "giusta". Tale modo di procedere non era semplice e spiazzava gli attori che lavoravano con lui per la prima volta.

[...] infatti, Strehler, mentre l'attore pronuncia le battute gli parla sopra, lo incita, gli dà il ritmo, scandisce il tempo, sussurra. L'attore deve, allora, non soltanto recitare, ma stare attentissimo a Strehler, [...] È una fatica enorme lavorare così, naturalmente! Perché obbliga a sdoppiarsi: essere del tutto presenti e vigili e, al contempo, creativi.

Ricordi di Giulia Lazzarini che continua, aggiungendo:

---

<sup>8</sup> LUIGI ALLEGRI, *Il magistero registico di Giorgio Strehler*, in *Ibidem*, pp. 24-25.

«Strehler, però, fino all'andata in scena, non ti abbandona mai: [...] ti infonde una tale forza che ti senti su un'ala – un'ala d'aquila – e voli, raggiungendo vette tali che ti sembra che il tuo cuore scoppi, [...].<sup>9</sup>

Impresa insensata e disperata sarebbe ricordare qui tutti gli spettacoli firmati da Giorgio Strehler. Meglio soffermarsi ora su un altro aspetto fondamentale dello stile del Maestro, ovvero il "realismo poetico" e accennare a qualche spettacolo.

Il realismo poetico non è facilmente definibile. Esso è un realismo del vissuto, del ricordo. Un realismo che non ri-crea fedelmente l'ambiente, ma, in qualche modo, lo evoca al modo "poetico" e selettivo tipico della memoria che è «capace di sfumare i contorni, smorzare le tinte, accrescere la suggestione e l'efficacia della rappresentazione, senza per questo tradire in alcun modo il rispetto della realtà»<sup>10</sup>.

Una forma di realismo che, ad esempio, consente al Maestro, in modo assolutamente geniale, di allestire nel 1980 la scena de *Il Temporale* di August Strindberg, mostrando contemporaneamente allo spettatore gli interni e l'esterno della casa del protagonista. Le scene di Frigerio (bellissime come bellissimi erano i costumi della Squarciapino e memorabili le musiche di Carpi), infatti, erano sicuramente uno dei segni forti della regia di Strehler (recentemente

---

<sup>9</sup> GIULIA LAZZARINI in *Ibidem*, p. 280.

<sup>10</sup> PAOLO BOSISIO, *Giorgio Strehler e la nuova stagione scenica del teatro goldoniano*, in AAVV, *Giorgio Strehler e il suo teatro, parte II. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 124.

riproposta sostanzialmente identica da Enrico D'Amato): scene lineari ed evocative, in grado di unire il passato al presente e, come detto, visualizzare contemporaneamente gli esterni e gli interni (costruendo uno spazio scenico su tre livelli).

Nel *Temporale* di Strindberg per la regia di Strehler il passato e il presente convivevano per mezzo di uno stratagemma semplice ma di sicuro effetto: gli attori venivano costantemente riflessi dalla scenografia, come dire che le loro due immagini, quella presente (data dalla loro corporeità) e quella di loro nel ricordo (data dall'immagine riflessa nella scena), esistevano contemporaneamente. Il regista, insomma, visualizzava le parole che Strindberg fa pronunciare al protagonista: ovvero il fatto che lui ama il ricordo della propria moglie e della loro bambina, piuttosto che il loro essere attuale. Il protagonista, infatti, è un vecchio che dichiara costantemente di amare la pace che la vecchiaia gli dona e che vive di ricordi, avendo ormai da anni rinunciato alla vita presente. *Egli, insomma, si specchia nel passato* sembra dire costantemente la regia di Strehler.

Ma a dispetto di tale dichiarazione di amore per la tranquillità, sul Signore incombe il temporale: un temporale reale e metaforico. E quando il temporale scoppia, al Piccolo quello vero si realizzava con acqua vera e quello metaforico con l'esplosione di una recitazione caricata (da composta qual era) che non esitava a far salire l'attore

protagonista su una sedia e, poi, sul tavolo da gioco. Passato il temporale, cadevano le ultime gocce e la vita continuava a trascorrere lenta.

Molti sono gli spettacoli su cui varrebbe spendere qualche parola, prima di chiudere questa relazione su uno dei più grandi registi teatrali del Novecento. Non si può, ad esempio, non dire nulla sul *Giardino dei ciliegi* di Čechov (edizione del 1974) e sul candido sipario-velario opera di Luciano Damiani che accoglieva e avvolgeva gli spettatori in platea. Un segno scenico che avvertiva immediatamente che il regista, nel rimettere in scena l'opera di Čechov si era definitivamente staccato dalla visione realistica e documentaria che lo aveva guidato nella prima messinscena del testo datata 1954. Tutto, ora, sembra avvertire quel sipario-velario, sarà, invece, letto sotto la lente di ingrandimento della poesia, una lente capace di rivelare e svelare l'intima psicologia del personaggi.

Ma pare davvero impossibile tracciare un profilo del Maestro senza nominare la messinscena dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht. Una regia che puntava sul teatro nel teatro, apparentemente allontanandosi notevolmente dalle intenzioni dell'autore, in quanto non mostrava direttamente la storia di un gruppo di straccioni criminali, ma portava alla ribalta un gruppo di borghesi benestanti che recitava la storia descritta nell'*Opera da tre soldi*. Una creazione registica che, non solo portò lo spettacolo a un clamoroso successo di

pubblico, ma che indusse Brecht a dichiarare che Strehler aveva fatto ri-nascere *L'Opera da tre soldi*. E a proposito dell'opera di Brecht va doverosamente specificato che

Non è [...] il solo progetto politico [...] di Brecht a interessare Strehler e il Piccolo. A contare è il suo progetto scenico, il suo essere poeta di scena [...] E la dialettica che ne deriva non è solo di idee, che rischiano di essere inefficaci sul piano artistico, ma nasce da autentiche situazioni drammatiche e, quindi, dai personaggi colti nella loro umana verità. [...] <L'adesione di Strehler al progetto scenico di Brecht conduce il regista a> una versione geniale, italiana della recitazione epica. Strehler è, infatti, il primo regista, dopo anni che sulle scene hanno significato una forte adesione al naturalismo, in cui primeggiava Visconti, a inserire nella battuta detta dall'attore grandi pause staccate dalla consequenzialità dei significati, fasce di silenzio che a un esame superficiale possono apparire immotivate. In realtà esse tendono a isolare determinate parole chiave, a sottolinearle [...]<sup>11</sup>

Prima di terminare questo ricordo di Giorgio Strehler, pare doveroso ricordare i nomi degli attori che con lui hanno dato vita a un'irripetibile stagione teatrale. Ai già citati Marcello Moretti e Ferruccio Soleri, vanno almeno aggiunti i nomi di Lilla Brignone, Gianni Santuccio, Tino Carraro, Sarah Ferrati, Valentina Cortese, Valentina Fortunato, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Renato De Carmine, Giancarlo Dettori, Mariangela Melato, Pamela Villoresi, Massimo Ranieri e Andrea Jonasson (signora Strehler dal 1981).

---

<sup>11</sup> MARIA GRAZIA GREGORI A CURA DI, *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo Arte, 1997, p. 128.