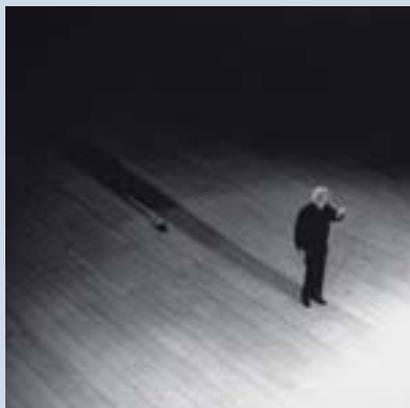


GIORGIO STREHLER

L'arte di fare teatro fra intuizione e ragione

testi di Alberto Bentoglio, Marco Blaser e Claudio Magris  
introduzione di Rita Levi Montalcini





*«Il teatro è l'attiva riflessione dell'uomo su se stesso»: una riflessione questa che un maestro, un regista quale Giorgio Strehler ha saputo conciliare al meglio con la sua vita. È riuscito, infatti, a contrapporre la vita alla scena, dove tutte le libertà sono possibili. La sua imponente produzione artistica è la testimonianza di una crescita culturale che vede unito il teatro italiano a quello della scena europea.*

*La sua attività di cinquanta anni lo ha visto impegnato alla direzione del "Piccolo" di Milano da lui fondato nel 1947 con Paolo Grassi. Strehler è riuscito a sviluppare un lavoro teatrale legato al realismo poetico attraverso le opere di grandi autori, quali Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, Bertolazzi, Cechov. Ha percorso non soltanto la strada del teatro con l'apporto di regista anche all'opera lirica, ma la sua conoscenza della musica ha fatto eccellere la sua "abilità" nell'aver saputo "svecchiare" le arretrate tradizioni teatrali creando l'epifania di un metodo teatrale del tutto nuovo, offrendo agli spettatori di ogni estrazione sociale la proiezione di un caleidoscopio fantastico del mondo dell'arte, della poesia e della musica.*

*Parole e musica hanno diretto la vita di Giorgio Strehler così come egli stesso ha diretto la musica e il teatro.*

Rita Levi Montalcini

A pagina 1:  
Ritratto di Giorgio  
Strehler nel 1974.

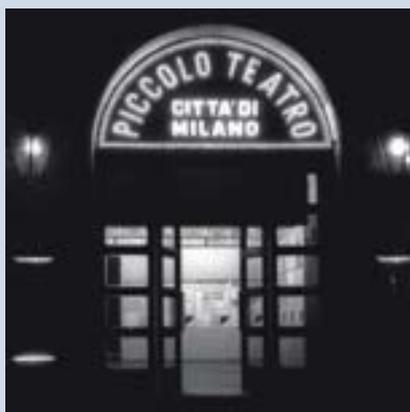
A sinistra:  
Una scena del *Faust*.  
*Frammenti parte prima*  
(1988-89) con Strehler  
nel ruolo di protagonista.

In questa pagina:  
Strehler sul palcoscenico  
per l'*Elvira, o la passione*  
*teatrale* di Louis Jouvet  
(1985-86).



## Giorgio Strehler: un altissimo mestiere di teatro

di Alberto Bentoglio\*



*La cosa più importante, credetemi, è che il teatro esista sempre, che si sviluppi e che il pubblico lo ami.  
Noi artisti siamo soltanto lo strumento della poesia del teatro.*

*Giorgio Strehler*

A sinistra:  
Strehler legge Montale  
(1981).

In questa pagina:  
L'ingresso del Piccolo Teatro  
(Teatro Grassi), in via Rovello  
a Milano.

Se è risaputo che la notte di Natale del 1997 Giorgio Strehler terminò la sua esistenza in Svizzera, nella bella casa adagiata sul golfo di Lugano, forse non è altrettanto noto il fatto che proprio in Svizzera, e precisamente a Ginevra, nel 1944, egli scoprì la sua vocazione artistica, decidendo che quella del regista sarebbe stata la sua laica missione. «Fu come ricevere un'investitura dalle circostanze», ricorda il Maestro. «In parte, quell'investitura me la presi da solo. Penso al momento in cui, alla "Comédie" di Ginevra, si trattò di regolare le luci per il dramma di Eliot. Un lavoro che non avevo mai fatto. Ma lo feci [...] con una sicurezza che non poteva venirmi dalla pratica. Inventavo, per così dire, una tecnica che nessuno mi aveva insegnato. Fu come un segno in un certo senso». Proprio la libera città di Ginevra gli aveva offerto tutti gli strumenti per affinarsi culturalmente, farsi conoscere e, infine, diventare protagonista. «In quel clima di totale apertura che stimolava allo studio e al lavoro – testimonia Giovanni Pini<sup>1</sup> che condivise con lui quel periodo – erano emersi i valori artistici di Strehler e accanto a quelli i valori umani come la nostra amicizia che, da tempo, era puro affetto».

Ma andiamo per ordine. È il 14 agosto 1921 quando Bruno Strehler (di origini viennesi, ma nato a Trieste nel 1896) riceve l'annuncio che la giovane moglie Alberta Lovri lo ha reso padre di un maschietto, Giorgio Olimpio Guglielmo, nato a Barcola, un tratto incantevole del lungomare di Trieste. Per il povero Bruno, tuttavia, le gioie familiari sono brevi: tre anni dopo una febbre tifoidea lo strappa alla vita e all'affetto dell'unico figlio. Nonostante la perdita del padre, Strehler trascorre in serenità infanzia e adolescenza, dapprima a Trieste, poi, dal 1928, a Milano dove compie studi regolari presso il Convitto nazionale Pietro Longone fino alla maturità classica, inserendosi nella vita di una città che, in seguito, egli riconoscerà sempre come sua patria di adozione.<sup>2</sup> Il teatro diventa parte significativa della sua vita intorno al 1938, quando, dopo avere assiduamente frequentato le sale teatrali cittadine (in particolare l'Odeon di cui anima la *claque*), si iscrive all'Accademia dei Filodrammatici dove segue con successo i corsi di recitazione

(diplomandosi nel 1940) e stringe amicizia con il giovane, ma già organizzativamente attivo, Paolo Grassi. Negli anni immediatamente successivi, la professione di attore lo porta a percorrere l'Italia intera, recitando in compagnie di tradizione e in gruppi di teatro sperimentale all'interno dei quali – durante il servizio militare – ha occasione di mettere in scena qualche spettacolo, rendendosi presto conto dello stato di arretratezza in cui versa il teatro italiano.

Dopo l'8 settembre 1943, Giorgio Strehler, sottotenente di fanteria, è richiamato alle armi, ma, ostile al regime fascista, non aderisce alla Repubblica di Salò e si unisce ai gruppi resistenziali. Riconosciuto quale militante socialista, attivo antifascista e condannato a morte in contumacia, il giovane attore-partigiano (che, nel frattempo, ha sposato Rosita Lupi) è esortato dal Comitato di Liberazione Nazionale a riparare in Svizzera. Qui, in un primo tempo, è accolto nel campo di internamento per militari di Mürren, un soleggiato villaggio di fronte all'Eiger, Mönch e Jungfrau nell'Oberland bernese e, successivamente, nella dotta Ginevra, ricca di storia, di cultura e in quel difficile periodo, importante centro di raccolta di fuorusciti e sede dei campi educativi universitari. Qui, fra gli esuli, incontra e frequenta esponenti di spicco del mondo politico e culturale italiano, quali Luigi Einaudi, Amintore Fanfani, il



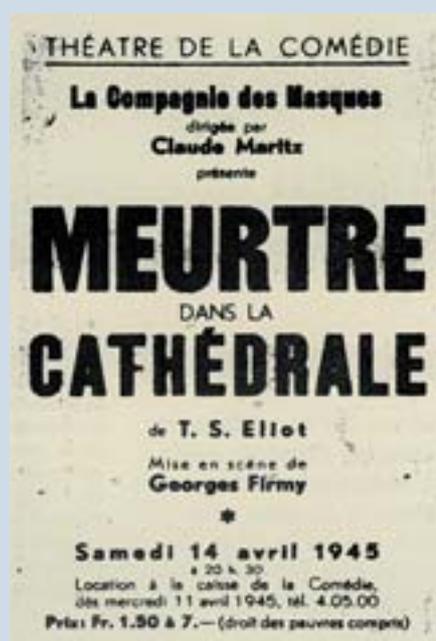
Il piccolo Giorgio Strehler a Barcola, suo paese natale.

La locandina della prima opera messa in scena da Strehler a Ginevra, il 14 aprile 1945, con lo pseudonimo di Georges Firmy.

regista Dino Risi, il commediografo Franco Brusati, il latinista Concetto Marchesi. E proprio a Ginevra, Strehler ha modo di coltivare la sua irrefrenabile passione per il teatro. Ricorda ancora l'amico Pini che in quell'anno fu suo compagno di stanza: «In camera, nel tempo libero, non faceva che manovrare nel teatrino [che si era costruito] i suoi pupazzi fatti con la mollica di pane: Strehler, in quei momenti, veniva preso da una gioia tutta particolare, da un'incontenibile frenesia, quella della creazione, e... parlava, parlava in continuazione. Aveva in mente un tipo di teatro nuovo, più aperto che "appena torno in Italia - e mi guardava con occhi di sfida - vedrai se non lo realizzerò"».

Ma, soprattutto, il futuro grande regista ha la possibilità di lavorare con la sua prima compagnia teatrale: «Il momento decisivo per me come uomo di teatro e come regista - ricorda il Maestro - fu durante l'emigrazione in Svizzera, dove fondai, con altri "fuoriusciti", la Compagnie des Masques. Prima, durante i pochi anni trascorsi come "attore promettente" girando l'Italia, come gli antichi comici con la carretta, con alcune compagnie viaggianti, erano cresciute in me, di giorno in giorno più forti, le insoddisfazioni interne. Era questo che io volevo fare nella vita? Continuare a "recitare", più o meno bene, dei testi che non mi interessavano? Diventare più o meno bravo o celebre in quel teatro? O volevo altro? Il dilemma era alle porte. Credo che proprio in questi anni sia nata in me la necessità di "fare teatro" non più come attore soltanto, ma come animatore, come riformatore, come direttore, insomma come regista, incominciassi per forza a pensare più al teatro che a farlo, a immaginare come si potesse farlo, proprio per l'impossibilità pratica di realizzarlo e anche a ripensare il mio passato e a vederlo a distanza».

E, infatti, nell'aprile 1945, l'esule Strehler dirige, con lo pseudonimo di Georges Firmy (cognome della nonna materna), sulle scene del prestigioso Théâtre de la Comédie di Ginevra, *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Eliot. «Ricordo che entrai in una platea vuota per fare le luci del lavoro di Eliot senza, praticamente, averne mai fatte, e mi comportai con una sicurezza e una "conoscenza" del "mestiere" che non pote-



vano venire dalla pratica. Era questo un segno? Non so. Da allora continuai». Durante il soggiorno ginevrino, Strehler - come altri intellettuali italiani fra i quali il già ricordato Luigi Einaudi - trascorre molto del suo tempo nelle ben fornite biblioteche della città a studiare i classici del teatro, a trovare testi di autori nuovi e a scovare quei drammaturghi "politici" che l'isolamento cui il Fascismo aveva condannato l'Italia anche sotto il profilo culturale non gli aveva permesso di conoscere. Albert Camus è la sua ultima scoperta: così, all'allestimento di Eliot accolto con grande calore dal pubblico ginevrino, Strehler fa seguire la "prima mondiale" di *Caligola* di Camus. E poi *Piccola città*, dell'americano Thornton Wilder. Ma proprio mentre si sta impegnando per mettere in scena quest'ultimo testo, il Comitato di Liberazione Nazionale lo richiama a Milano. Rientrato nella sua città di adozione, egli si rende presto conto che la guerra ha smembrato le forze giovani e che, per procedere alla riforma del teatro italiano, si deve ora mostrare di essere in grado di tenere le redini dei più vari movimenti della cultura, della tecnica, del costume e si deve farlo, sul piano concreto, attraverso la ricomposizione di un equilibrio e di una nuova unità da cui scaturiscano un ordine e una struttura. In stretta sinergia con l'amico ritrovato Paolo Grassi, Strehler dirige una propria compagnia teatrale, organizza eventi culturali e spettacolari per la celebrazione della

pace e si impegna nella campagna elettorale della primavera 1946 per il socialista Antonio Greppi che è riconfermato sindaco. Pochi mesi prima della riapertura della ricostruita Scala, Strehler mette in scena, il 19 marzo 1946 al Teatro Lirico, l'oratorio drammatico *Giovanna d'Arco al rogo*, composto dal musicista svizzero Arthur Honegger, inaugurando con questo allestimento una lunga e fruttuosa attività sul palcoscenico del teatro musicale.

Nel febbraio 1947 attività politica, idea artistica e proposta organizzativa si fondono per dare vita alla creatura più significativa dell'attività di Strehler, ma anche all'elemento di svolta e inevitabile confronto per tutto il teatro. Nasce, infatti, il Piccolo Teatro della città di Milano, primo teatro stabile a gestione pubblica italiano, destinato a inaugurare anche in Italia la prassi di un teatro pubblico e sovvenzionato che in altri paesi europei era già allora una realtà consolidata. Sfruttando un momento propizio della storia culturale milanese quale è l'epoca fervida della ricostruzione, Strehler e Grassi riescono a ottenere un piccolo finanziamento comunale e, soprattutto, una sede: il teatro di via Rovello, vecchia sala cinematografica, ora ribattezzata con un nome scelto in omaggio al Malij Teatr di Mosca (la celebre "piccola" sala moscovita contrapposta al "grande" Bolscoj). La sala è, infatti, piuttosto piccola, in cattive condizioni, il palcoscenico poco spazioso e poco attrezzato, ma è, comunque, un inizio. «Giorgio te la senti di fare un teatro stabile qui, in questo luogo?», domanda Grassi a Strehler che non risponde subito. «Lasciami

pensare fino a stasera». E se ne resta lì, solo, per quattro ore a riflettere. Poi chiama al telefono l'amico Paolo: «Se tu te la senti, io me la sento».

Il nuovo teatro a gestione municipale è retto da un Consiglio d'Amministrazione politicamente pluralista che ricorda quello dell'Assemblea Costituente. Il 21 gennaio 1947, la giunta di Milano, presieduta da Antonio Greppi, approva la proposta di utilizzare per spettacoli teatrali il locale annesso al Palazzo del Broletto e nomina la commissione artistica: Mario Apollonio, docente presso l'Università Cattolica di Milano, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi. Gli intenti programmatici dell'ente sono affidati a una lettera aperta, firmata dai quattro "commissari" e pubblicata sul numero di gennaio-marzo 1947 del "Politecnico" di Elio Vittorini, che, in quel periodo, rappresenta una frontiera anti-conformista e indipendente dal potere politico. In essa gli estensori trattano argomenti che costituiscono la premessa alla poetica del "Piccolo" e dello stesso Strehler: un "teatro d'arte per tutti", di contro a un teatro come "rito mondano" o come "astratto omaggio alla cultura" o ancora di contro a un teatro di svago. Un teatro che sia il «luogo dove una comunità liberamente riunita si rivela a se stessa, luogo in cui una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere». Strehler, e Grassi con lui, scelgono, quindi, di non essere subalterni alle ragioni dei partiti e al ricatto del mercato, ricercando la concretezza, l'eticità, l'impegno morale che rappresentano l'eredità storica della cultura lombarda e



Giorgio Strehler (terzo da sinistra) con Paolo Grassi (primo a sinistra) e i tecnici dell'Excelsior in una foto di gruppo del 1946.

Strehler nel 1950 durante le prove del *Riccardo III* di Shakespeare.



milanese. E, ancora, si prefiggono di rifiutare i condizionamenti caratteristici del tradizionale spettacolo di intrattenimento, sempre disposto a piegare le scelte di programmazione alle esigenze del botteghino, per aspirare a un teatro moderno di grande qualità, nato da scelte consapevoli di poetica e da un lavoro di allestimento prolungato e approfondito. Ma, nello stesso tempo, un teatro progettato per essere “popolare”, ossia inteso ad aprirsi alla fruizione di un grande pubblico, e, in particolare, di quelle fasce di popolazione che per età, censo e livello culturale ne sono tradizionalmente escluse.

Il 14 maggio 1947, dopo dodici giorni di prove, il venticinquenne Strehler inaugura il Piccolo Teatro con *L'albergo dei poveri* di Maksim Gorkij. E da quella ormai storica data la sua vita va a coincidere (a parte una breve parentesi dal 1968 al 1971) con quella dell'istituzione milanese, che diventa la sua prima e più amata casa. Nel ventennio che corre dal 1947 al 1967, la vita di Strehler trascorre principalmente sul palcoscenico del Piccolo Teatro (e, dal 1963, su quello più ampio del Teatro Lirico, da quella data destinato a ospitare alcune produzioni del “Piccolo”) a provare e riprovare decine e decine di spettacoli. Unica distrazione – se tale possiamo definirla – l'allestimento di molte opere liriche sulle tavole dell'ormai rinato palcoscenico scaligero. Così, allo scoccare del suo trentesimo compleanno, nell'agosto 1951, Strehler ha già fatto la regia di 52 testi teatrali e 16 opere liriche (spa-

ziando da Sofocle a Sartre, da Cimarosa a Berg) e nel 1967 la compagnia del “Piccolo” può vantarsi di avere presentato più di 4300 recite di spettacoli firmati dal Maestro in 142 località italiane e in 116 città straniere dell'Europa dell'Est e dell'Ovest, degli Stati Uniti, del Canada, del Sudamerica e del Nord Africa.

Ma l'attività di Strehler non si esaurisce nel solo, seppure impegnativo e primario, operato di regista: in questi anni emergono con continuità alcuni fra i profondi interessi che spingono l'artista a vivere sempre attivamente il mondo dello spettacolo in tutte le sue molteplici componenti. Il 1951 coincide, ad esempio, con la fondazione della milanese Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro (l'attuale Scuola “Paolo Grassi”), dove, per alcuni anni, Strehler insegna recitazione (una passione, quella pedagogica, che lo accompagnerà per tutta la vita). Al 1957 risale la stesura – a quattro mani con Grassi – di un primo progetto legislativo di interesse nazionale, destinato a formulare una normativa organica per il teatro di prosa, cui fa seguito, nel 1964, il manifesto *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*, lucida analisi della situazione del Piccolo Teatro nei suoi primi 15 anni di vita. E, ancora, agli anni Sessanta risalgono molti progetti destinati al cinema, al teatro musicale, all'editoria, alcuni realizzati, altri rimasti dimenticati in un cassetto.

I vent'anni del Piccolo Teatro, che si celebrano il 14 maggio 1967, sono per Strehler occasione di bilancio. Nella vita privata una nuova, bellissima compagna ha fatto la sua comparsa: è Valentina Cortese, straordinaria attrice e donna affascinante che per lungo tempo sarà vicina al Maestro. Nella vita professionale se, da un lato, Strehler può ritenersi orgoglioso del lavoro artistico compiuto, d'altro lato, non può non avvertire un senso di disagio profondo nei confronti delle strutture politiche e amministrative italiane, dalle quali egli si aspetta invano un impegno concreto per offrire stabilità effettiva al teatro da lui fondato. Forse anche per tali ragioni, il regista avvia un radicale ripensamento del proprio ruolo di uomo di teatro all'interno di una struttura pubblica stabile, ripensamento che non è, tuttavia, ascrivibile solamente a sfiducia nei confronti del sistema teatrale. Bisogna



ricordare che verso la fine degli anni Sessanta, segnata da profonde contestazioni che investono anche, seppure non principalmente, il teatro, la figura del regista e l'egemonia che essa ha instaurato, comparando con tanta energia sulle scene italiane dal secondo dopoguerra, divengono, infatti, oggetto di accese discussioni. Il termine "regista" diviene sinonimo di "despota della scena" e la sua stessa figura professionale diviene oggetto di critica da parte di gruppi e figure emergenti che rifiutano la centralità di una personalità demiurgica nella creazione dell'evento teatrale e sono, invece, più favorevoli a esigenze collettivistiche. Giorgio Strehler, nel luglio 1968, sceglie così la via più diretta (e anche più vistosa) delle dimissioni, abbandonando il suo Piccolo Teatro nelle mani di Paolo Grassi. Tale gesto è, dunque, motivato dal disagio che il già acclamato regista prova entro un contesto di diffidenza nei confronti del lavoro di chi, come lui, ha di fatto consentito la nascita di un teatro profondamente rinnovato anche in Italia, e da un'esigenza sincera di ridiscendere in trincea per portare un contributo personale in un momento di profondo ripensamento culturale e politico. Eppure, probabilmente, tale distacco trova una motivazione non trascurabile anche nelle divergenze di opinione che, con crescente frequenza, lo contrappongono all'amico Grassi il quale con lui condivide la direzione del "Piccolo". Infatti, da quello storico 1947, il rapporto con Grassi si è andato via via modificando e, pur mantenendo come base una schietta amicizia, sembra forse essere giunto a un momento cruciale. Nell'autunno 1968, mentre a Parigi gli studenti "contestatori" invadono l'Odéon, tempio della scena francese, il Maestro abbandona, dunque, il suo teatro di via Rovello. Consapevole di lasciare un vuoto incolmabile, non essendo ipotizzabile una sua sostituzione a nessun livello, il regista non esita a coinvolgere nella propria nuova avventura un nutrito drappello di attori e fedeli collaboratori con i quali in questo momento critico e delicato si trasferisce a Roma per fondare il Gruppo Teatro e Azione, una struttura a base cooperativistica, il cui nome riflette in modo evidente la volontà del regista di rigenerarsi in un bagno di attività, nel fuoco della contestazione politica e culturale.

Ma gli occhi di Strehler non cessano di essere rivolti alla sua Milano e, quando Paolo Grassi lascia nel 1972 il "Piccolo" per assumere la carica di sovrintendente del Teatro alla Scala, il regista conclude prontamente l'avventura teatrale del Gruppo Teatro e Azione per tornare, ora come direttore unico, al "Piccolo", destinato a regnarvi da incontrastato monarca. Il gruppo originario di artisti, tecnici e musicisti che accompagna Strehler nella straordinaria avventura del "Piccolo" si ricompatta intorno al Maestro, aprendosi a nuovi importanti contributi tecnici e artistici, fra i quali basti ricordare quello di Andrea Jonasson, che Strehler sposerà a Milano nel 1981. Anche a questi ottimi collaboratori si devono gli altissimi risultati d'arte conseguiti in questo periodo dal regista, il quale trova con ciascuno di essi una via speciale di dialogo e scambio, un modo per stimolarsi reciprocamente a dare di più, per compiere insieme il percorso sempre arduo che separa la prima lettura al tavolino di un testo dalla sua compiuta realizzazione in uno spettacolo che, nel grande teatro di regia, è opera d'arte autonoma e pienamente indipendente.

Per Strehler, infatti, il regista non può e non deve essere un solitario "illustratore", né un corretto *metteur en scène*. Lungi dal limitarsi a un commento illustrativo del testo, il regista deve assegnare all'andamento dello spettacolo un doppio percorso di leggibilità: il primo, più esteriore, ricostruisce il testo, non solo rispettandone la partitura e offrendone una verosimile traduzione scenica, ma storicizzandolo, ossia facendone il veicolo per comprendere la cultura e la civiltà che in esso si esprimono. Il secondo, più profondo, a volte addirittura nascosto, è costituito dal nesso che il regista deve sapere cogliere tra il testo e l'attualità, soprattutto in termini socio-culturali. E sul palcoscenico tale percorso prende forma proprio attraverso gli interventi del regista il quale satura gli spazi lasciati aperti dall'autore del testo, mettendo a frutto la propria creatività critica e la propria capacità compositiva. Ma in tutto ciò il regista si deve mantenere sempre coerente con la scelta di rispettare in maniera assoluta il testo d'autore per fornirne nello spettacolo un'interpretazione personale e meditata

Salvo Randone in una scena de *L'albergo dei poveri* di Maksim Gorkij (1947), rappresentazione con la quale fu inaugurato il Piccolo Teatro di Milano.

che, senza ricorrere a manipolazioni, divagazioni o adattamenti, si ponga come una nuova e spesso originale opera d'arte. "L'atto artistico" nasce, dunque, per Strehler da una conoscenza del reale che, tuttavia, deve necessariamente essere abbinata a qualche cosa che non si sa – o non si vuole – spiegare. Deve essere un riassunto poetico e emozionante ma reale, in cui il regista presenta tutto ciò che sa o presume di sapere in un'atmosfera magica di "realismo poetico". Utilizzata da Strehler proprio nel 1975, in occasione dell'allestimento del *Campiello* di Carlo Goldoni, tale definizione sembra bene individuare la personale cifra di lettura impiegata dal regista il quale coniuga la realtà presente nel testo con una poesia che ne smorza le tinte e contemporaneamente ne accresca l'efficacia. Per Strehler la realtà nel suo insieme è spesso misera, mortificante e, quindi, "brutta". Tuttavia, essa è poetica o almeno "poetizzabile" in alcuni suoi particolari che possono, a prima vista, apparire insignificanti, o quasi, ma che sono capaci di accogliere significati nascosti. Realismo del "poetizzabile", spesso al di fuori e al di sopra delle vere esigenze della vicenda, che è riletta dal regista attraverso il filtro della poesia: un filtro capace di sfumare i contorni, accrescere la suggestione e l'efficacia della rappresentazione. Dunque, un "fare teatro" quello di Strehler che mette sì in scena direttamente la realtà – anche dove essa è brutta – impegnandosi però a renderla più "poetica", attraverso l'astrazione della "grande poesia della scena", di volta in volta realizzata sui versanti della rimembranza o dell'evocazione fantastica.

Quando il "Piccolo" festeggia il suo trentesimo anno di attività, nel 1977, Strehler calcola di avere lavorato con circa 3000 artisti,

fra attori, cantanti, musicisti, scenografi, costumisti, e altri. Un piccolo universo. E il suo impegno non è stato rivolto alla sola scena del teatro in prosa. A Strehler spetta, infatti, anche il merito – ormai universalmente riconosciuto – di avere esportato per primo sulle scene del teatro d'opera in Italia la serietà, il metodo, la concezione totalizzante, la ricchezza creativa che hanno fatto di lui uno fra i maggiori registi di tutto il mondo. Grazie ai suoi spettacoli la regia si è ormai affermata, infatti, quale elemento indispensabile alla realizzazione dell'opera lirica, ponendo in primo piano la necessità di un apparato scenografico non più generico ma originale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandoni la convenzionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connetta e integri omogeneamente i differenti elementi compositivi dello spettacolo. A tale indefesso e straordinario impegno artistico nel teatro di prosa e nell'opera lirica, il regista non esita a coniugare un impegno civile e politico che diviene via via più importante. Eletto come esponente del Gruppo socialista, egli partecipa come deputato ai lavori del parlamento di Strasburgo (subentrando a Bettino Craxi) dal settembre 1983 al luglio 1984, battendosi per un'Europa "umana" capace di parlare agli uomini di oggi e di perseguire l'obiettivo di un teatro d'arte, elevato nei contenuti e pensato per porsi al servizio della collettività, in aperta polemica con la commercializzazione del prodotto culturale, un'Europa degli uomini e delle comunità, delle idee e della cultura. «L'interesse dell'Europa è al tempo stesso un'avventura socio economica, che richiede lavori e sacrifici comuni e costa alcuni prezzi coraggiosi e cari, ma che è anche una grande avventura spirituale. L'unica vera possibile Europa così necessaria per la risoluzione di alcuni problemi di fondo del nostro domani prossimo, non ipotetico ma vicino, non passa solo attraverso i confini degli accordi sulle cose», afferma Strehler. «Sono convinto che sia necessario far scoprire alla gente dell'Europa nelle singole nazioni, nei singoli paesi e città, la profonda unità dell'uomo europeo perché nato da una cultura comune, radicata nel cuore stesso dell'Europa,



Il logo del Piccolo Teatro all'epoca della sua istituzione.

Un momento delle prove di *Io, Bertolt Brecht* (1966-67).

diventata comune anche attraverso scambi di guerre omicide, ma che non ha scambiato solo sangue. Non ci siamo solo ammazzati noi europei, ci siamo dati vita, idee, sentimenti, identità, legami, un'unità che oggi è ancora caratterizzata e lo sarà a lungo da segni di lingue, abitudini, costumi differenti, ma non opposti».<sup>3</sup>

Nel 1987 Strehler dà le dimissioni dal Partito Socialista e si candida quale indipendente nelle liste elettorali del Partito Comunista. Eletto senatore della Repubblica nella X Legislatura (1987-1992), il regista esprime



principalmente il suo impegno politico redigendo una non più dilazionabile legge organica per il teatro di prosa che, tuttavia, non riesce a essere discussa e votata nel corso della legislatura. Contemporaneamente, attività artistica e poetica teatrale di Strehler valicano i confini nazionali per manifestare appieno la loro vocazione europea, poiché «Noi crediamo nell'Europa – dichiara il Maestro in più occasioni – ma vogliamo una realtà europea che non sia solo quella del profitto ad ogni costo o del disperato consumismo, della difesa di un concetto avaro della proprietà. Noi vogliamo un'Europa della gente che lavora e che produce, produce cose ma anche cultura, oggetti e anche sogni. Pensiamo all'Europa che ricerchi non solo il piccolo interesse quotidiano ma che ricerchi un diverso suono di questa vita che è una sola per tutti noi e che è così breve». Se, infatti, da un lato, il regista nel corso degli anni Settanta e Ottanta firma allestimenti in prosa e in musica in importanti teatri stranieri (Salisburgo, Vienna, Amburgo, Parigi), d'altro lato, nel 1983 realizza un progetto di un teatro europeo che, grazie allo sforzo

congiunto del Ministro della Cultura francese Jack Lang e del Presidente della Repubblica François Mitterrand, si concretizza il 16 giugno 1983, quando nasce ufficialmente il Théâtre de l'Europe. Si tratta di un'istituzione finalizzata a stimolare un dialogo tra uomini di teatro e pubblico europeo, per creare un sistema di coproduzione e distribuzione teatrale nei diversi paesi dell'Europa, attraverso un organismo che disponga di un proprio *budget* annuo e di una propria sede, il Théâtre National de l'Odéon a Parigi. Strehler ne è nominato direttore per il primo triennio: a lui è affidato il compito di selezionare i nuovi spettacoli e programmare le coproduzioni. Alla volontà di Jack Lang si deve in gran parte ascrivere anche la nomina di Strehler, avvenuta nell'ottobre 1989, a Presidente dell'Union des Théâtres de l'Europe, ente finalizzato al coordinamento di molti fra i più rilevanti teatri nazionali europei, per diversi aspetti in sintonia con le linee programmatiche elaborate proprio dal "Piccolo" di Milano.

E ancora, nel 1987 Strehler inaugura, all'interno del Piccolo Teatro, una nuova scuola di teatro (il primo corso è significativamente intitolato a uno fra i suoi maestri, Jacques Copeau), improntata ai più attuali criteri pedagogici e fornita di infrastrutture di notevole rilievo, oggi considerata fra le più importanti del mondo. Il regista, da sempre interessato – come si è detto – alla formazione degli attori, può così coronare il sogno di dirigere una scuola intimamente legata alla tradizione del "Piccolo". Proprio nell'ambito dei corsi della scuola di teatro si colloca anche il lungo studio condotto da Strehler sul capolavoro di Johann Wolfgang Goethe e sfociato, per un totale di otto ore, nei due spettacoli presentati al Teatro Studio *Faust. Frammenti parte prima* e *Frammenti parte seconda*, rispettivamente nel 1989 e nel 1991, che lo vedono tornare a calcare il palcoscenico per interpretare il ruolo del protagonista.

Gli anni Novanta ci mostrano, inoltre, un fino ad allora inedito Giorgio Strehler regista-manager il quale, con straordinaria chiarezza e lungimiranza, si impegna a definire, nelle sue vesti di direttore del Piccolo Teatro, i rischi e i benefici connessi all'applicazione al teatro - e più in generale

all'arte – del modello di gestione proposto dal marketing culturale. In particolare, egli pone l'accento sul pericolo di una semplicistica quanto preoccupante riduzione dell'arte a un prodotto, oscillante tra i due poli della legge di mercato: la domanda e l'offerta. Secondo Strehler, l'arte è «un soggetto con una sua vita profonda e radici molto ramificate. Essa è un'offerta, autonomamente generata, alla intera umanità. E le domande alle quali risponde sono anch'esse profonde e fondamentali, e per questo troppo spesso nascoste e ottuse, oggi, da una miriade di bisogni immediati e superficiali». Decifrare queste domande, dar loro voce e peso, renderle consapevoli di sé, è ardua impresa che solo può essere

ca di comprensione del mondo, delle forze che vi agiscono e del loro funzionamento». Dunque, la rivendicazione dell'autonomia di un teatro d'arte – che sembra idealmente ricollegare il Maestro alle riflessioni che avevano dato origine al Piccolo Teatro cinquanta anni prima – ed il conseguente rifiuto di un adeguamento passivo alle esigenze del pubblico sono per Strehler i soli strumenti in grado di arginare il rischio di decadimento culturale insito nella omologazione del “fare arte” alle leggi del mercato: «La domanda e l'offerta costituiscono un anello di *feed-back* che può tramutarsi in un ciclo perverso di abbassamento del livello culturale ad effetto valanga, e di riduzione del gusto agli orrori dell'intrattenimento seriale.



eseguita attraverso la stretta collaborazione tra i dinamici esperti degli strumenti aziendali di indagine e gli «ostinati custodi dell'autentica creazione artistica». Pur lungi dal considerare il teatro e le istituzioni culturali come luoghi di conservazione statica del passato, «in passiva attesa del desiderio d'istruzione dei cittadini», Strehler rivendica con coraggio l'autonomia della creazione artistica dalle logiche di mercato. Per tale ragione egli preferisce «parlare, invece che di “prodotto”, di “opera d'arte”, che “operi” sul profilo dello spettatore, disperso fra tante clamorose offerte, modificandolo, ristabilendone i valori culturali, allargando i suoi orizzonti, tracciando, con i programmi offerti, le tappe della creatività umana, e sviluppando la sua capacità criti-

È un fenomeno a cui stiamo assistendo da tempo, al quale è stato dato il nome di “omologazione” e che contrastiamo con tutte le nostre, poche, forze». Ma il teatro non deve «sottostare passivamente alle esigenze drogate di eventi spettacolari, consumabili e rinnovabili»; al contrario, esso deve essere, oggi più che mai, capace di «risvegliare la coscienza critica dell'individuo e della collettività alla quale appartiene».

Negli ultimi anni la vita di Strehler è purtroppo segnata da un doloroso corpo a corpo con l'amministrazione civica di Milano, che lo induce a compiere gesti clamorosi, mettendone in discussione senza riserve il ruolo all'interno del Piccolo Teatro e ignorandone la statura somma. Mentre tutto il mondo attribuisce a Strehler premi,

lauree e onorificenze massime, la giunta milanese ne accoglie con arroganza le dimissioni, proponendone un forzato prepensionamento. Tardivamente ottenuta la nuova sede del Piccolo Teatro, Strehler non ha modo di inaugurarla. Il Maestro muore il 25 dicembre 1997, all'età di settantasei anni, nel corso delle prove dell'opera *Così fan tutte* dell'amato Mozart. A proposito della regia lirica, aveva avuto occasione di dire: «Non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d'oggi».<sup>4</sup>

\* Professore di Discipline dello spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

<sup>1</sup> Le citazioni sono tratte dal bell'articolo di Giovanni PINI, *Quando un giovane internato italiano stupì tutta Ginevra per il suo grande talento*, estratto dal "Notiziario della Banca Popolare di Sondrio", n. 76 (aprile 1998), p. 2-5.

<sup>2</sup> Per quanto riguarda la famiglia e l'infanzia di Strehler, segnalo il ricco catalogo della mostra *Strehler privato: carattere affetti passioni*, a cura di Roberto Canziani, Trieste, Comune di Trieste, 2007.

<sup>3</sup> Mi limito in questa sede a segnalare il recente Giorgio STREHLER, *Nessuno e incolpevole: scritti politici e civili*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Melampo, 2007, e il contributo di Mariagabriella CAMBIAGHI, *L'avventura del teatro d'Europa*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997, p. 101-109. Si vedano inoltre le molte pagine di Strehler ora pubblicate online a cura del Piccolo Teatro sul sito [www.strehler.org](http://www.strehler.org), nella sezione Testi - Scritti politici.

<sup>4</sup> Impossibile in questa sede dare conto, anche solo parzialmente, degli scritti di Giorgio Strehler e della vastissima bibliografia critica a lui dedicata. Rimando quindi al già citato sito [www.strehler.org](http://www.strehler.org), a cura del Piccolo Teatro e costantemente aggiornato, e alla nota bibliografica contenuta nel mio *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2002, p. 195-198.



## Lugano: un'oasi di riflessione per Giorgio Strehler

Con i ricordi di Terry d'Alfonso raccolti da Marco Blaser \*



A sinistra:  
Strehler nella sua villa di Portofino  
nell'agosto 1969.

In questa pagina:  
Giorgio Strehler nel *Faust*.  
*Frammenti parte seconda* (1990-91).

«Caro Blaser stai bene?». È Giorgio Strehler. Il cellulare è gracchiante e la sua voce è sul nervoso. «Sono a Lugano e devo incontrarmi con Terry d'Alfonso. Vorrei sentirla ma ho perso il suo numero. Mi togli dall'impiccio?». Solitamente incontro Strehler in autunno, a Campione d'Italia per le sedute della giuria della "Maschera d'Argento", il prestigioso riconoscimento per i protagonisti dello spettacolo patrocinato dal Presidente della Repubblica Italiana. Strehler ne fu presidente per parecchi anni. L'amichevole telefonata rientrava in questi rapporti che si consolidarono a Milano in occasione di un banchetto, organizzato dalla Winterthur Assicurazioni, in onore di Michael Gorbaciov. Casualmente affiancati all'estremità di un lunghissimo tavolo reale ci trovammo a un punto d'osservazione invidiabile. Da lì annotammo, con spirito goliardico, le innumerevoli gaffes di cui, via via, si resero responsabili gli invitati della "Milano-bene" ignoranti di *bon ton*. Quella sera il nostro calepino dei *gossip* si gonfiò di appunti assai divertenti. Fu uno degli ultimi incontri estemporanei che ebbi con Strehler. Il prestigioso regista di origine triestina, fondatore con Paolo Grassi del Piccolo Teatro di Milano, stava attraversando un periodo assai difficile nei rapporti con la giunta leghista del sindaco Formentini. Quella sera, quando mi telefonò, si era rintanato a Lugano per vedere Terry d'Alfonso. Annotò quindi con cura il numero del cellulare di Terry che lavorava già da parecchio tempo alla TSI. La regista e sceneggiatrice italo-americana aveva realizzato diversi programmi di impronta culturale fra i quali due ritratti dedicati a Strehler, sia come protagonista dello spettacolo, sia come uomo.

Com'è avvenuto, Terry d'Alfonso, il suo incontro con Giorgio Strehler?

«Ero iscritta alla Facoltà di Lettere all'Università di New York quando ho conosciuto Strehler durante la trasferta americana della Compagnia del Piccolo Teatro di Milano. Ho assistito a una replica del suo spettacolo *Arlecchino servitore di due padroni* e ne sono rimasta profondamente impressionata. In seguito sono venuta in Italia per un periodo di studio al "Piccolo" con Strehler e ne sono diventata regista assistente».

Terry è rimasta professionalmente legata a Strehler sia pure in maniera saltuaria. È lui a influenzare maggiormente le sue regie.

In campo teatrale Terry si è distinta nell'allestimento di testi pirandelliani noti o meno noti. Ha pure ottenuto diversi importanti riconoscimenti tra i quali il Premio Pirandello per la regia de *La favola del figlio cambiato* con Milena Vukotic. Nel 1995 è ritornata a New York quando, nell'ambito del Festival "La creatività e il genio nel '900 italiano", Strehler ha diretto l'ultima opera scritta da Pirandello, *I giganti della montagna*.

«Tornare nella mia città è stata un'emozione forte. In quell'occasione Strehler ha presentato *Trovarsi... oltre*, un collage di alcuni lavori magici e surreali di Pirandello che avevo allestito con i giovani attori del Piccolo Teatro».

Ma quali insegnamenti l'hanno fortemente segnata?

«Mi ha iniettato il rispetto e l'amore per il pubblico. Spesso ripeteva che in tutte le cose che si affrontano nel teatro bisogna proporre anche un segnale di speranza. Nelle due ore dello spettacolo, senza scavalcare i messaggi insiti nel testo, bisogna riuscire a coinvolgere il pubblico permettendogli di uscire dai problemi di tutti i giorni che solitamente lo preoccupano. È quindi necessario aprirsi ai sentimenti, farlo riflettere senza negargli un segnale, anche se tenue, di ottimismo, di speranza. Amava dire che il teatro lo aveva costretto a far coesistere la passione, le gioie, l'impegno per il lavoro con l'esistenza di essere umano senza mai mancare di rispetto al pubblico al quale si deve voler bene».

Questa impostazione lo costrinse talvolta ad attenuare la sua posizione di uomo di sinistra, impegnato promotore di un ordinamento basato sulla libertà, sulla giustizia sociale. Furono comunque le sue convinzioni a portarlo alla creazione, con Paolo Grassi, del Piccolo Teatro di Milano. Il teatro stabile a gestione pubblica senza scopo di lucro aprì le porte nel 1947. Fu un'esperienza che lo mise in contatto con i pericoli insiti in questo specifico modello di gestione e che lo spinse spesso a scuotere le strutture quando avvertiva degli ostacoli che gli avrebbero ridotto la possibilità di esprimersi liberamente costringendolo

talvolta ad ammorbidirsi nei confronti di coloro che elargivano i sostegni finanziari. Un sistema ambiguo che talvolta criticava con virulenza dando sfogo alla sua matrice culturale triestina e quindi mitteleuropea e perciò liberale, progressista e mai provinciale.

«Non ha infatti mai nascosto i suoi orientamenti ideologici riaffermando spesso il suo pensiero socialista», precisa Terry d'Alfonso. «Amava dire che è inutile nascondere le proprie convinzioni in quanto quotidianamente compiamo dei gesti che hanno una connotazione politica. Il cittadino è infatti un essere trasparente che rivela le sue posizioni ideologiche attraverso i gesti più semplici: quando fumiamo una sigaretta, quando canticchiamo una canzoncina o applaudiamo una prestazione

atletica scopriamo inequivocabilmente i nostri pensieri. La vita stessa è infatti un puzzle di atti politici!».

Strehler fu da sempre profondamente legato al socialismo che per lui non poteva esistere senza libertà e quindi senza eguaglianza e fraternità fra gli esseri umani all'insegna della solidarietà. Questa sua impostazione di vita la manifestò anche attraverso il cartellone del "Piccolo". Fu anche questa una delle cause di forti contrasti con il potere politico milanese. Lo confessò una sera, accovacciato su una poltrona del lussuoso salone dell'Hotel de Milan, nel corso di un incontro artistico-organizzativo con Jack Lang, allora Ministro della Cultura francese. Strehler fu indubbiamente un importante uomo di teatro ma nel contempo anche un personaggio



Una locandina della tournée statunitense del Piccolo Teatro (1960).



A sinistra:  
Giorgio Strehler e  
Terry d'Alfonso a  
Portofino (1969).

difficile. Egli fu un leone irrequieto. Terry d'Alfonso visse questa sua irrequietezza in veste di regista assistente, di regista di sue iniziative e durante la realizzazione dei documentari dedicati alla sua attività artistica.

«La sua era una dedizione assoluta. Era un uomo estremamente esigente. Prima di tutto con se stesso e di conseguenza pretendeva molto anche dagli altri. Quando durante le pause delle prove vedeva che un attore non dava il massimo, che si risparmiava, come a volte accade, Giorgio saltava sul palcoscenico e gridava: “Io pago con me... Io non mi risparmio”, facendo capire che in qualsiasi momento del lavoro lui si impegnava fino allo spasimo. Riprendeva quindi possesso del palcoscenico spoglio per impostare Shakespeare, Eduardo, Brecht, Goldoni. Lo si ritrova in alcune sequenze dei miei filmati: lui nel buio assoluto ma illuminato dall'occhio di bue mentre leggero, leggiadro, sfoggia la sua indomabile energia. In quei momenti sapeva esprimere tutto il suo talento. Modulava la voce, dando le intonazioni che sentiva sue. Nelle prime ore di letture del copione amava calarsi contemporaneamente nelle diverse parti per diventare il protagonista dell'intera tragedia. Da lì la sua convinzione che per raggiungere la perfezione un regista deve essere stato anche attore, che accanto al bagaglio tecnico e intellettuale deve sapersi immedesimare nella parte che gli è stata assegnata. Soltanto attraverso questo “passaggio obbligato” il regista riesce a capire i meccanismi che permettono all'attore di assumere le sembianze di personaggi diversi. Con malcelato orgoglio amava ricordare che da giovane fece anche l'attore e ricordava divertito quando, convocato d'urgenza dalla prima attrice, convinto che gli venisse affidata una parte più importante, venne incaricato, con tono imperativo, di portare in giardino il suo cagnolino per l'ora della pipì... un compito che, amava precisare, assolse con disciplinata dignità! Ritornò in scena anche in età matura calandosi nei panni del goethiano Faust. Ripeteva spesso che l'uomo di teatro vero è un artigiano che con applicazione, passione, sacrificio e umiltà sa realizzare cose bellissime: sa trasmettere messaggi, è capace di convincere e sa quindi veicolare anche dei valori fon-

damentali alla convivenza fra esseri umani. Ribadiva spesso che per lui il teatro è anche un fatto politico in quanto ripropone vicende vissute da esseri umani che esprimono diversi punti di vista e diventano quindi lo specchio della società, evidenziando nel contempo diritti e doveri dei cittadini e mettendo a confronto gli spettatori con i problemi che sono chiamati ad affrontare nella vita reale».

Quali furono per Strehler gli autori preferiti? Sicuramente ha amato Brecht e Pirandello. Ma anche Shakespeare e Goldoni sono entrati spesso nei suoi allestimenti. Riteneva quindi che nei testi dei classici vi sono degli spunti validi anche per il teatro di oggi?

«Mi convinse, durante un'ampia e dotta discussione. Affermò, in quella circostanza, che i classici, quando sono veramente classici, vale a dire scritti da personaggi importanti che hanno detto cose fondamentali nel campo dello spirito, non sono mai né giovani né vecchi e quindi non sono né di ieri e nemmeno di oggi o di domani ma sono di sempre! In quella circostanza riaffermò ripetutamente che il teatro di Shakespeare è importante anche oggi in quanto tocca dei temi presenti anche nel mondo d'oggi. In questi casi entra in linea di conto l'indirizzo che il regista vuol dare alla recitazione e quindi all'interpretazione di questi testi da parte dell'attore. L'impostazione della regia diventa quindi determinante se si vuol creare un legame con il mondo contemporaneo».

Giorgio Strehler aveva una particolare predilezione per Goldoni.

«Diceva che Goldoni gli aveva insegnato ad amare la vita e i suoi piccoli personaggi talvolta più importanti dei protagonisti perché ricchi di umanità, preziosi per aiutarci nella nostra crescita culturale e sociale. Attraverso il teatro di Goldoni si impara – precisava Strehler – a potersi confrontare con le idee altrui. Il coraggio dell'autore, morto in povertà nel 1793, esiliato a Parigi, stava nell'aver saputo proporre situazioni difficili e complesse con semplicità e di aver manifestato nel contempo la pietà per chi sbaglia. È un messaggio di grande elevazione spirituale. Mi spiegò pure la sua predilezione per *Casa di bambola* di Ibsen. Esempio dell'esperienza che lui visse attraverso una coppia di suoi amici. Sull'orlo del

A sinistra:  
Milva e Strehler  
durante la messa in  
scena di *Io, Bertolt  
Brecht* (1960-61).

divorzio, i due vennero a teatro. Seguirono la recita e al rientro a casa si accasciarono sulle poltrone del salotto. A uno a uno ripresero quindi gli spunti più significativi del dramma di Ibsen. Analizzarono quello strano rapporto per un'intera notte. Lo scambio di idee permise loro di scoprire i propri errori, di capirsi e di ritrovare una sintonia che nei trent'anni di matrimonio si era assopita. Tornarono a vivere insieme in un ritrovato clima di reciproca comprensione. Anche questo, mi ribadì Strehler, è teatro: un esempio di divulgazione capace di risvegliare il bambino che è in noi e che non deve mai essere soffocato. Spesso è infatti la parte migliore che ci portiamo dentro. Ripeteva sovente che la società contemporanea ha bisogno del teatro per evitare che ci si assopisca».



«Il pericolo maggiore che noi corriamo – diceva Strehler – è di non essere più umani, di non mantenere vivi e forti i valori umani. È come essere vicino a chi si sta addormentando e vedendo un bel paesaggio lo svegli e dici: “guarda, guarda, hai visto?” E lui, aperti gli occhi, ti dice, con gratitudine: “Ah, non l'avrei visto se tu non mi avessi svegliato”. Nei confronti del prossimo abbiamo anche il dovere di svegliare in lui la gioia, di stimolarlo a muoversi e di non lasciarsi cullare dalla placida automobile che sull'autostrada va velocemente, senza rumore, verso un precipizio».

Quella di Strehler fu un'esistenza piena, ricca, dedicata al teatro e vissuta, con intensità senza interruzione. Egli ha fatto coesistere passioni, gioie e amori. Non ha mai negato di aver amato e di essere stato amato, di aver tradito e di essere stato tradito e di aver ricevuto dolore ma di averne pure dato. Si è pure parlato e letto molto

delle sue donne. Un rapporto importante è stato quello con Ornella Vanoni. Per lei fu il maestro, il professionista che le insegnò tutto, dall'importanza del gesto ampio e completo alla presenza in scena. Erano gli anni Cinquanta. Ancora allieva alla scuola del “Piccolo” venne pure alla RSI. Ospite di Eros Bellinelli, registrò la serie “Le canzoni della mala”, *Ma mi*, *Le Mantellate*. Sospirando, Ornella dice spesso «...e ci siamo tanto amati». Anche Milva è stata sua allieva. L'ha vista per la prima volta in uno spettacolo dedicato ai canti partigiani. La adottò e ne fece l'interprete classica del repertorio brechtiano. Ma i veri grandi amori di Strehler, quelli storici, di grande fascino, furono Valentina Cortese e più avanti negli anni Andrea Jonasson. Terry d'Alfonso, amica sincera, disinteressata, di Giorgio, fu talvolta chiamata a mediare o relativizzare le sue esplosioni di gioia o di rabbia, di entusiasmo o di sconforto. Lui, il regista dell'anima, non era uomo di mezze misure. Con Valentina visse un'unione di magica simbiosi saldata da stupendi momenti di grande teatro.

«Non si potrà mai dimenticare – dice Terry – la bellezza e la bravura di Valentina ne *El nost Milàn* di Bertolazzi e la sua magnifica





interpretazione di Liuba ne *Il giardino dei ciliegi* di Cechov e la sua Regina Margherita ne *Il gioco dei potenti* (da *Enrico IV* di Shakespeare), quando rivela la dicotomia tra spietata assassina avida di potere e trepidante innamorata del Duca di Suffolk. «Qui gli amanti dovranno rivelarsi diversi dalla loro freddezza politica di sempre», precisava Strehler. «Gli assassini possono anche amarsi tra loro, come gli altri». Tra Valentina e Strehler ci fu un amore folgorante ma pieno di contrasti. Come Picasso, la cui arte rifletteva il periodo che era legato a una certa compagna, anche i capolavori di Strehler furono caratterizzati dai periodi dei suoi diversi amori. Non avrebbe mai raggiunto uno dei suoi più alti esempi di poetica teatrale, *Il giardino dei ciliegi*, se non ci fosse stata Valentina. In quel periodo fu anche combattuto dalla crescente passione per Andrea Jonasson (tappezzò tutto il suo ufficio con le sue foto). Creò per lei un'edizione senza paragoni de *L'anima buona di Sezuan* di Brecht curando egli stesso la traduzione per meglio adattarla alla cadenza tedesca della sua nuova musa». «Giorgio e Andrea – continua Terry d'Alfonso – vissero una forte storia d'amore

costellata da gioie e sofferenze. Lei, nei momenti di crisi, confessò ripetutamente che era molto difficile e faticoso vivere con uno come lui. Le depressioni venivano però cancellate da gesti esaltanti. Fu un amore pieno di misteri. I due si facevano reciprocamente anche del male. Il legame andò spesso oltre la baruffa e talvolta toccò profondamente anche i sentimenti. Quando Strehler stava preparando *La Tempesta* di Shakespeare fece questo esempio agli interpreti dei giovani innamorati Ferdinando e Miranda: «Ero in cucina con Andrea quando il caffè bollente si è rovesciato sulla mia mano. Ma non ho sentito niente perché ero con lei. Stavamo lì, uno di fronte all'altro e più nient'altro contava. È questo che dovette farci sentire». Insieme fecero cose esaltanti da *Minna von Barnhelm* di Lessing a *Come tu mi vuoi*. Spesso Andrea Jonasson diceva «Lui non sarà mai un uomo fedele. Non riesce a non avere altre storie...».

Intanto la crisi con l'amministrazione comunale di Milano divenne sempre più dura. Lega e Polo lo sconfessarono togliendogli, in pratica, il «suo» Piccolo Teatro. I suoi ultimi anni furono angustiati dall'incomprensione e dall'ignoranza del Palazzo. Non fu una tragedia di Shakespeare creata su commissione per il palcoscenico di via Rovello, bensì uno schiaffo alla creatività e alla libertà di pensiero. Fu un'offesa alla sua dignità di uomo di cultura, di libero pensatore. Emigrò a Lugano. Prese casa a Ruvigliana. Parlava spesso di Carlo Cattaneo, della tipografia di Capolago, della fuga dal potere imbecille. Fu il suo ritorno in Svizzera. Giorgio Strehler varcò infatti per la prima volta la frontiera italo-svizzera a Brusio il 14 ottobre del '43. Venne internato nel campo di raccolta di Mürren, nell'Oberland Bernese. Nelle successive settimane creò un cine-club per i rifugiati e raccolse attorno a sé alcuni esuli formando una compagnia di prosa. Già all'inizio del '44 mise in scena *Le tre sorelle* di Cechov. Poi, nella sala delle feste del Grand Hotel, requisito dall'esercito, presentò *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello. Nel 1945, finita la guerra, andò a Ginevra dove, sotto lo pseudonimo di Georges Firmy debuttò come regista e mise in scena, tra l'altro, la prima assoluta del *Caligola* di Albert Camus. Passò poi alla direzione del Théâtre de la Comédie.

A sinistra e sopra:  
Valentina Cortese in  
*El nost Milàn* di Carlo  
Bertolazzi (ripresa  
del 1960-61 al Teatro  
Alfieri di Torino)  
e nel *Giardino dei ciliegi*  
di Anton Cechov  
(1973-74).



All'inizio del 1947 rientrò a Milano dove, con Paolo Grassi, fondò il Piccolo Teatro. Da allora la Confederazione Elvetica prese un posto importante nelle sue riflessioni politiche.

A Terry d'Alfonso diceva spesso che gli Italiani e in generale gli Europei dovrebbero smetterla, quando si parla di Svizzera di fare dei sorrisini, di citare cioccolatini, orologi e formaggi. Per lui questo paese era la culla della democrazia, un esempio per l'Europa che si stava plasmando. Nello

scambio di idee con Altiero Spinelli evocava la convivenza pacifica di quattro gruppi culturali e linguistici e la capacità di mettere in pratica quotidianamente, con naturalezza, la solidarietà e il reciproco rispetto dei grandi per i piccoli e dei piccoli per i grandi. Per lui era un modello a cui i politici di Bruxelles avrebbero dovuto ispirarsi per evitare di ingigantire i meccanismi burocratici promotori di una gestione fredda e spersonalizzata, lontana dai sogni e dalle speranze cullate nell'immediato dopoguerra. La giovane UE provocò a Strehler, europeista convinto, altre profonde ferite. Venne infatti indagato perché sospettato di aver usato dei fondi europei per scopi personali. Il suo nome venne affiancando al lungo elenco dei maneggioni di Tangentopoli. La denuncia gli fece sbattere la porta alla sua creatura più preziosa: il "Piccolo". Si trasferì definitivamente in Ticino, sua terra d'asilo. Pochi lo difesero in quei momenti di profonde amarezze. Solo la voce di Enzo Biagi si levò in difesa del solitario cavaliere del teatro europeo. Più tardi tutti dovettero ricredersi. Intanto si fece strada l'ipotesi di creare, a Lugano, una fondazione per il Teatro d'Europa. Il progetto venne attentamente valutato con Salvatore Maria Fares, attivo esponente della vita culturale della Svizzera italiana. Ma poi non se ne fece nulla. «Fu - scrisse con cognizione di causa Fares - una grande occasione perduta». Si ebbe la sensazione che una convecicola della destra populista fosse scesa in campo a bloccare l'iniziativa. Nei mesi successivi Ruvigliana divenne la dimora-osservatorio di Strehler. Dall'ampia vetrata del salotto egli si godeva la splendida vista del golfo puntando lo sguardo verso Porto Ceresio e la sua Milano adagiata oltre il Monte San Giorgio.

A Terry ripeteva spesso: «Questo è il mio luogo di riflessione. Non è una casa di vacanza o di riposo. Qui posso pensare con calma a ciò che mi è accaduto e posso guardare con distacco allo scenario zeppo di squallide manovre». Vi portò le cose più care: i suoi libri, il prezioso pianoforte, il Buddha la cui saggezza si sarebbe diffusa fra le stanze della nuova dimora e che gli avrebbe fatto capire quali molle fecero scattare la maledetta confusione. In quegli anni l'Italia venne tormentata dallo scanda-

Andrea Jonasson  
protagonista in *Come  
tu mi vuoi* di Pirandello,  
in scena al "Piccolo"  
dal 1987 al 1993.

lismo del quale, secondo Strehler, guazzavano anche alcuni esponenti della giustizia e dei pubblici ministeri, smaniosi di godere di attimi di visibilità. Per relativizzare questo suo incidente di percorso ripeteva che il teatro è lo specchio del nostro tempo ed è quindi anche un luogo deputato al dibattito della società civile. Visse quell'episodio anche come una significativa lezione di politica. D'altronde *L'albergo dei poveri* di Gorkij, messo in scena nel '47, fu un adeguato, puntuale ritratto delle miserie del dopoguerra e fece politica attraverso il teatro. Strehler, antifascista con Paolo Grassi sin dalla fine degli anni Trenta, fu pure parlamentare europeo socialista e poi senatore nelle file comuniste quando lasciò il PSI di Craxi. Le scomode posizioni assunte furono peraltro ritenute responsabili dell'accenruarsi dello strappo con gli "ipocriti-benpensanti" della giunta leghista e del Polo. A Ruvigliana lo seguì Mara Bugni, una bella ragazza minuta con grandi occhi celesti che frequentava la Facoltà di Filosofia all'Università di Milano. Aveva una quarantina d'anni meno di Strehler. Raccontava che lui le aveva insegnato a nuotare nella piccola piscina di Ruvigliana. Nella quiete

dei pendii del Monte Brè sfogliò i vari capitoli della sua intensa vita di uomo di cultura e d'azione. Partecipò con una serie di progetti alla preparazione delle celebrazioni dei cinquant'anni del "Piccolo", un giubileo per il quale pensò di far rivivere *L'Arlecchino*, *L'isola degli schiavi* e *Elvira, o la passione teatrale* che volle interpretare calandosi nei panni di Louis Jouvet, per ripercorrere le sette lezioni di teatro e di vita impartite a Claudia, interpretata da Giulia Lazzarini, storica presenza in via Rovelli. Venne pure presentato, in anteprima, un frammento del musical svizzero di Terry d'Alfonso *Tropico dei sensi*, con Milena Vukotic e i giovani attori del "Piccolo", co-prodotto con la Rete 2 della RSI. Con Terry d'Alfonso e il marito Mario Perego, domiciliati da anni sulle rive del Ceresio, si consolidò ulteriormente la complicità a cavallo fra professione e sincera amicizia. «Avevamo presentato a Giorgio – racconta Terry – alcuni amici ticinesi: da Fulvio e Daniela Caccia, a Chicco e Ornella Colombo e Giancarlo con Danna Olgiati. Una sera, festeggiando il mio compleanno con la famiglia Formenti, Giorgio ci ha deliziati con la sua impareggiabile imitazione del teatro giapponese Nō. Un altro ricordo a me assai caro – continua Terry – è legato al 24 dicembre 1993. Nevicava. Strehler parlava con palese nostalgia dei Natali della sua infanzia. Aveva decorato egli stesso l'albero, rispolverando gli addobbi di quando era bambino. Tutti aspettavano Giulia Lazzarini e Carlo Battiston. Erano a Ruvigliana ma non trovavano la casa. Indossando un kaftano di seta nero Giorgio si precipitò fuori accompagnato da mio marito Mario. Affrontarono la neve e il ghiaccio per andare incontro agli amici milanesi. Mio marito, super coperto come anche Giulia e Carlo, si preoccupò di Giorgio che aveva preso parecchio freddo avvolto nel semplice kaftano. A tavola abbiamo gustato il tacchino che Andrea Jonasson aveva preparato da sola seguendo una ricetta speciale tramandata nella sua famiglia da 50 anni».

Per Terry d'Alfonso non è sbiadita la visione del mondo di domani, del terzo millennio, più volte ribadito da Strehler. Già nel settembre del 1995, parlando della gioventù disorientata, le disse: «Lasciamo un pianeta



quasi devastato da noi stessi, con delle contraddizioni enormi, con dei problemi assolutamente non ancora affrontati, con delle difficoltà razziali inconcepibili, con delle ingiustizie clamorose. Lasciamo alle generazioni future un compito terribile». Fu una testimonianza molto amara espressa con lo sguardo fisso, all'infinito, verso il San Salvatore. Alle serate conviviali parlava volentieri dell'opera *Così fan tutte* di Mozart, che stava preparando per l'apertura della nuova sede del "Piccolo". Avrebbe portato in scena un affresco di tutta l'amarezza che i rapporti umani e il male che devasta la vita possono riservarti. Sarebbe stato un messaggio a quella Milano che lo aveva tradito. In quelle settimane Strehler lavorò con la passione di sempre. Era uno dei pochi registi al mondo capaci di lavorare sulle partiture, ma il destino non gli ha purtroppo permesso di vivere quello che sarebbe dovuto essere un momento storico, forse anche di riconciliazione con la sua gente e magari capace pure di avviare un processo di unificazione della sinistra: un sogno al quale non ha mai rinunciato e che ha definito «l'anticamera della morte della cultura, il preludio dell'affermazione del conformismo e della banalità». Impegnato nelle prove, fece per molti giorni, con entusiasmo e ammirevole agilità, la spola fra Lugano e Milano. Le feste di Natale le

avrebbe poi trascorse a Ruvigliana. Alla serata del 24 dicembre 1997 parteciparono soltanto i coniugi Perego-d'Alfonso, Giorgio con la sua ultima compagna Mara Bugni e la cameriera Luigia.

«Quella sera Giorgio era inquieto. Voleva vedere la video-cassetta con la sequenza della morte di Faust. Ha pure voluto rivedere un brano del musical *Tropico dei sensi*. Abbiamo fatto delle foto di gruppo attorno all'albero che aveva addobbato. Ci ha raccontato con gioia gli ottimi risultati raggiunti nelle prove di *Così fan tutte* e con entusiasmo ci ha spiegato le moderne soluzioni scenografiche studiate con Ezio Frigerio. Con lui aveva lavorato in una cinquantina di spettacoli. Le inedite soluzioni stavano nella leggerezza dell'ambientazione: la scena, misteriosa, si sarebbe basata più su effetti di regia che di scenografia vera e propria, mentre i movimenti sarebbero stati creati con veli e metalli. Un'idea di Strehler che poi si perse».

Verso le due del mattino Terry e suo marito Mario rientrarono a casa. Alle quattro Mara chiamò Mario Perego, l'amico medico, gridando: «Aiutami, Giorgio è per terra, non respira bene». Mario disse di allarmare la guardia medica, mentre con Terry si precipitò a Ruvigliana. All'arrivo Mara, in cima alle scale, gridava: «È morto, è morto!». Gli infermieri e il medico di guardia, soprag-



Milena Vukotic e Pia Lanciotti interpretano *Tropico dei sensi* di Terry d'Alfonso in occasione del giubileo del Piccolo Teatro (giugno 1997).

Giorgio Strehler  
(al centro della foto)  
con un gruppo di amici  
ticinesi festeggia il  
compleanno di  
Terry d'Alfonso il  
16 novembre 1993;  
da sinistra: Danna  
Olgiati, Mario Perego,  
Mirella Formenti,  
Terry d'Alfonso, Paola  
Tavazzani, Andrea  
Jonasson.

giunti immediatamente, ne constatarono il decesso causato da un arresto cardiaco. I coniugi Perego-d'Alfonso si assunsero il compito di chiamare la moglie Andrea Jonasson e i responsabili del Piccolo Teatro. Nelle ore successive la notizia fece il giro del mondo. La salma fu poi esposta per tre giorni nella storica sede del Piccolo Teatro di Via Rovello, dove amici e colleghi di lavoro vegliarono il loro maestro ed amico.



«Ricordo che verso le tre del mattino un uomo dall'aspetto molto modesto entrò nella camera ardente. Si tolse il cappello. Si avvicinò alla bara e in silenzio si fece il segno della croce. Poi si inginocchiò e baciò la bara. Quindi, lentamente a ritroso, uscì salutando Giorgio con un timido cenno con la mano. Fu l'ultimo addio di uno di quei piccoli personaggi della vita che Strehler aveva tanto amato nelle opere del Goldoni». Per questo anonimo appassionato di teatro e per la cronaca culturale internazionale, in quel Natale del 1997 era uscito di scena un importante artigiano del teatro, un rigoroso mitteleuropeo convinto dei valori della solidarietà umana, un protagonista della vita culturale che riuscì a far quadrare, con il senso della propria vita, anche il senso della propria morte.

\* *Giornalista, già Direttore della RTSI*



## Un ricordo di Giorgio Strehler

di Claudio Magris \*



*L'opera da tre soldi* di Bertolt Brecht nell'edizione 1958-59 con Giusi Raspani Dandolo e Tino Buazzelli (a sinistra) e in quella del 1972-73 con Gianrico Tedeschi (sopra).

*La Tempesta* di Shakespeare al Lirico di Milano nella stagione 1977-78: la scena iniziale (in questa pagina); Giulia Lazzarini nel ruolo di Ariel e Tino Carraro in quello di Prospero (nella pagina accanto).



Con Strehler ho sempre parlato soltanto in dialetto triestino, di qualunque cosa parlassimo; non solo di ricordi di Trieste, della mia e della più antica sua infanzia, del comune amore per i porcellini d'India, oppure anche battute più allegre ed andanti. Ma parlavamo in dialetto anche di teatro, di messe in scena, di aspetti dell'una o dell'altra regia, di interpretazione degli attori e così via. Questo ha creato, sin dall'inizio, una vicinanza cameratesca, una complicità simpaticamente canagliesca. E questo, o almeno anche questo, mi ha permesso di avere con lui un rapporto sciolto, libero, assolutamente paritetico, scevro di quel rispetto quasi sacrale, talora anche prepotente, irresistibilmente simpatico ma talora anche terribilmente e intollerabilmente prevaricatore – almeno a sentire o a leggere tante testimonianze – di cui amava avvolgersi. Con me non è mai successo; non perché io e lui non sapessimo, non conoscissimo la differenza di statura artistica che c'era fra la sua maestria di regista e me, ma perché, senza dircelo, sapevamo tutti e due (anche se lui spesso, come molti altri, se ne dimenticava) che ogni rapporto è sempre pari, perché si gioca in quel momento, nell'istante dell'incontro, del dialogo, magari dello scontro, e in quel momento non si può mai sapere su chi soffi lo spirito, indipendentemente da ciò che l'uno o l'altro può avere realizzato prima di quel momento.

Ho conosciuto Strehler personalmente parecchio tempo dopo averlo incontrato idealmente sulle scene, dopo esser stato

segnato per sempre da quelle sue straordinarie regie: ricordo l'emozione della messa in scena dell'*Opera da tre soldi* e di tanti altri testi di Brecht, oppure della *Tempesta* e di tanti, tanti altri spettacoli, che ormai fanno parte della storia mondiale del teatro. L'ho incontrato invece personalmente nell'occasione di un testo che avevo scritto, *Stadelmann*, che gli avevo mandato. Lui mi telefonò, naturalmente parlando in triestino, e ci mettemmo a discutere. «Perché el se copa?» mi domandò. E aggiunse subito: «Te poderia risponderme: rangeve, mi conto una storia e voi dovè capir coss'che la vol dir». Aveva anche avuto l'intenzione di mettere in scena, al Teatro Studio, *Stadelmann*; poi, purtroppo per me, fu tutto preso dal suo gigantesco e assorbente progetto del *Faust* e lasciò perdere questa come quasi ogni altra cosa.

Ho assistito a molte prove dell'allestimento del *Faust*, dicendogli sempre schiettamente la mia opinione. Una volta, dopo una scena, si voltò verso di me e mi disse: «Te piasi?». «No», gli risposi. «Ah». E ripeté la scena, finché, alla fine, si rivolse a me con un inchino: «E adesso?». Quelle prove erano anche sconcertanti, per una ragione precisa. Quando correggeva gli attori, nell'una o nell'altra battuta o mossa che riteneva sbagliata, si calava nella parte e nel personaggio con un'incredibile genialità; era perfetto, un grande, anche grandissimo attore che coglieva e insegnava agli altri, ai suoi attori, la profondità, la peculiarità, l'irripetibile individualità di quel personaggio e di quel momento, di quel gesto. Quando invece

recitava lui stesso, interpretando, come ha fatto in quell'occasione, il ruolo del protagonista nel *Faust*, ossia il ruolo di Faust, era un vero disastro. Retorico, enfatico; non si poteva nemmeno dire che recitasse male. Era come se non recitasse. Credo che questa identificazione, questa immedesimazione (proprio lui, che aveva messo in scena con tanta genialità le opere di Brecht e che aveva realizzato con tanta grandezza quella poetica dello straniamento imparata da Brecht, antitetica a ogni immedesimazione) ricadeva in una immedesimazione gigionese. Credo che in quel momento fosse sopraffatto da un egocentrismo personale; si sentiva Faust, il grande Faust, il rappresentante dell'umanità che si confronta col diavolo e con l'intreccio di bene e di male, di progresso e di barbarie. Perdeva i limiti ed era quasi doloroso vedere come Graziosi, accanto a lui nel ruolo di Mefistofele, lo stracciasse.

Ricordo questo dettaglio, perché, soprattutto con i grandi, bisogna essere assolutamente franchi e non certo adulatori e nemmeno ciechi in buona fede rispetto ai loro limiti, come erano molte persone intorno a lui. La sua grandezza di regista, di artista, non ne viene minimamente scalfita ed egli resta un eccezionale protagonista del teatro del Novecento. Sono felice di aver passato con lui delle belle ore, schiette e fraterne, ore triestine, se così posso dire.

\* *Germanista e scrittore*



La ricerca delle citazioni per le immagini tematiche che accompagnano la Relazione d'esercizio è stata curata da Pier Carlo Della Ferrera.

Si ringraziano Terry d'Alfonso e l'Archivio del Piccolo Teatro di Milano per la documentazione iconografica fornita.

I testi non impegnano la Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) e rispecchiano il pensiero dell'autore.

#### Fonti e referenze fotografiche

Archivio del Piccolo Teatro di Milano, p. I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI

Luigi Ciminaghi, p. I, II, III, IV, V, XIII, XIV, XVII, XXII (a sinistra), XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI

Terry d'Alfonso, p. XVI, XX, XXVII

Claudio Emmer, p. X

Ledino Pozzetti, p. XXVIII

Le riproduzioni dei bozzetti e le immagini fotografiche delle rappresentazioni teatrali che illustrano le citazioni inserite nella parte economica e in quarta di copertina sono di proprietà dell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano.

La Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) rimane a disposizione dei detentori dei diritti delle immagini i cui proprietari non sono stati individuati o reperiti, al fine di assolvere gli obblighi previsti dalla normativa vigente.

PROGETTO GRAFICO  
Lucasdesign, Giubiasco

RICERCHE E COORDINAMENTO  
Myriam Facchinetti

Per la citazione di  
copertina:  
Giorgio STREHLER,  
Lettera alla Compagnia  
de *La Tempesta*  
(3 novembre 1983).

Immagine:  
Ezio FRIGERIO,  
*Stanza in casa di Otto*  
*Marvuglia*, bozzetto  
per *La grande magia*  
(1984-85).