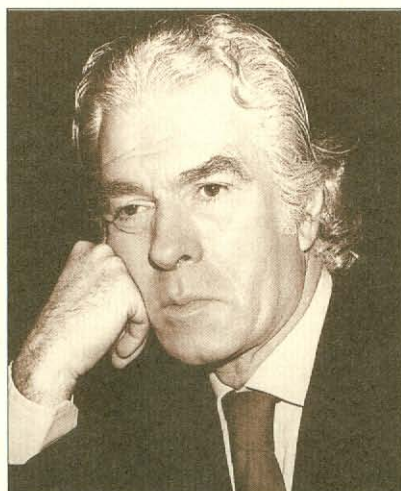


Doctor Honoris Causa

GIORGIO STREHLER



UAB DHC/54

Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Biblioteques



1500494812

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Doctor Honoris Causa

GIORGIO
STREHLER

Discurs llegit a la
cerimònia d'investidura
celebrada a la sala d'actes
del Rectorat de la Universitat
Autònoma de Barcelona
el dia 26 de juny de
l'any 1995

Bellaterra, 1995



Universitat Autònoma de Barcelona

EDITAT I IMPRÈS PEL
SERVEI DE PUBLICACIONS
DE LA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
08193 BELLATERRA (BARCELONA)

IMPRÈS A ESPANYA

PRESENTACIÓ
DE GIORGIO STREHLER
PER
JORDI CASTELLANOS

Prenc, en nom del Claustre d'aquesta universitat, la paraula per presentar Giorgio Strehler. Millor: per honorar-lo. Em sé pàl·lid transmissor d'un agraïment que la professió teatral i, amb ella, la cultura del nostre país, vol expressar-li. Strehler ho sap: l'any passat va afavorir Barcelona amb l'estrena d'un muntatge del Piccolo Teatro de Milà: *L'isola degli schiavi*, de Mari-beau. El públic va voler homenatjar-lo espontàniament, en acabar la funció, amb un llarg i calorós aplaudiment. No tenia altra manera de fer-ho que intentar d'allargar fins a l'infinit, fins que els braços es cansessin, aquella mostra de fervor. Permeteu-me que tradueixi en prosa una petita part de l'emoció continguda d'aquell públic, on es barrejaven autors, directores, actors, crítics teatrals (homes de teatre, al capdavant, que han begut directament del seu exemple) amb altres que, com jo mateix, hi érem com a simples espectadors. Permeteu-me que intenti glossar la diversitat de motius que movien aquella mostra d'agraïment. Perquè en la persona de Giorgio Strehler —que era excepcionalment allí, davant nostre, després de fer-nos viure la màgia de la seva creació— hi vèiem tota una vida identificada amb el teatre. Li agrafem allò que havia fet, però, li ho agrafem, sobretot, per tot allò que la seva trajectòria significava de cara al futur. Perquè Strehler personifica la proposta d'un teatre per a Europa, per a l'Europa dels homes i dels pobles; un teatre com a espai de diàleg, convivència i comprensió entre els homes i els pobles. Des de la nostra cultura, des del nostre teatre, li reconeixiem el mestratge professional, però també la dimensió cultural, cívica, que li havia donat. A ell, que ha defensat sempre l'arrelament del teatre en les realitats locals, que ha combatut també pel respecte, l'intercanvi, la col·laboració entre cultures com a fonament, l'únic fonament possible, de l'Europa en construcció. El reconeixement que la nostra universitat li expressa abasta tot això: l'home de teatre i l'home de cultura.

Qui és Giorgio Strehler? Sé de la impossibilitat de descriure la personalitat múltiple i diversa d'un home que, com ell, no ha parat de treballar i renovar-se. Són ja més de cinquanta-cinc anys de dedicació al teatre i més de dues-centes les obres que ha dirigit. Permeteu-me, però, tot i que sé que la meua paraula no pot abastar l'amplitud de l'escenari de la seva vida, de dirigir-hi alguns punts de llum, d'il·luminar algunes de les fites més importants de la seva trajectòria.

Nascut el 1921 prop de Trieste i, doncs, home de frontera: italià, amb arrels austríaques per part de pare i franceses per part de la seva mare, violinista, que li proporcionarà una bona educació musical i literària. Instal·lat, ja des de petit, a Milà, es forma com a actor i s'incorpora a la vida teatral del moment. Aviat, però, ve la rebel·lió. Som als anys 1942-1943, en ple feixisme. Amb el seu amic i col·laborador Paolo Grassi, plantegen, des de *Posizione* i altres revistes del moment, una dura batalla per renovar la vida teatral italiana: totes les qüestions de fons hi són plantejades, des de la concepció del teatre com a espectacle que exigeix la mà del director que l'únifici i li doni sentit, fins a la lluita contra els estereotips i les rutines. Cerca,

escriu Odette Aslan, una nuesa primitiva en la qual els mots, els gestos, els crits, arrenquin d'accions nascudes de la deu profunda dels sentiments. Explora el teatre poètic, el mite, de la mà de Cocteau i de Pirandello, marcat per alguns aspectes de l'avantguarda. S'inicia, així, en la direcció teatral, amb tres peces curtes de Pirandello.

La resistència cultural i política el porta, però, el setembre de 1943, a Suïssa, on és internat al camp de refugiats de Mürren, amb Luigi Einaudi, Dino Rossi, Amintore Fanfani i Franco Brusati, entre d'altres. En sortirà per continuar la seva formació com a actor a Ginebra. Crea, allí, la seva pròpia companyia i hi dirigeix *Assassinat a la Catedral*, de T. S. Eliot, i l'estrena mundial de *Calígula*, d'Albert Camus. Torna a Itàlia en acabar la guerra. Es fa càrrec de la crítica teatral de *Milano Sera* i dirigeix alguns dels seus primers grans muntatges, des d'*El dol escau a Electra*, d'Eugene O'Neill, fins a *Els petits burgesos*, de Màxim Gorki. «No era fàcil –ha dit Strehler en les seves converses amb Ugo Ronfani– per a un director jove defensar els principis de la posada en escena i fer que circulés la cultura europea en un teatre que portava un retard de més de mig segle».

La Itàlia de postguerra, però, viu un clima de renovació, de reconstrucció cultural en la necessitat d'establir les bases d'una nova societat que allunyi els fantasmes del feixisme. És dins aquest clima que Strehler i Paolo Grassi funden, en un petit local de la via Rovello, de Milà, el Piccolo Teatro. Era el 1947. Comencen amb Gorki: *L'albergo dei poveri*, en traducció i direcció de Strehler. Al capdavant, un autèntic manifest, signat pels dos directors, en el qual destaca una afirmació: «El teatre segueix essent allò mateix que era en la intenció profunda d'aquells que van crear-lo: l'espai on una comunitat escolta una paraula que ha d'acceptar o de rebutjar». L'espai, doncs, del diàleg. Seguirà, poc després, Goldoni, amb *Arlequí, criat de dos amos*, un dels muntatges que Strehler renovarà, fins a set vegades, al llarg de la seva vida. És la peça més representativa d'un ampli repertori, d'obres clàssiques i contemporànies.

I és que el Piccolo és un teatre estable, que s'erigeix al servei d'una concepció del teatre com a fet d'art i de cultura, enfront del teatre de boulevard, de la comercialització i del monopoli dels empresaris. Un teatre, doncs, entès com a servei, plasmació de la idea de teatre popular que havia formulat Antonio Gramsci: «un teatre social, popular, nacional i dialectal». El seu objectiu és proporcionar estabilitat professional als actors, crear un repertori de qualitat i formar un públic nou, obert a les classes populars. Apareix, doncs, com un repte de renovació i exigència per a la ciutat, com el nexa de rigor i servei entre la professió i els ciutadans. No vol ser un teatre d'elit per a iniciats, ni un teatre experimental per a minories, sinó un teatre d'art per a tothom. Aquest és l'objectiu: teatre del poble més que teatre per al poble; fer un teatre popular i assolir un alt nivell artístic, com dues coses que, lluny d'enfrontar-se, es complementen. Els cal, doncs, arrelar en la tradició local, des de la Commedia dell'Arte a la llengua milanesa. Renovar, doncs, el repertori nacional-popular. Però compaginar-lo,

alhora, amb els grans autors de l'escena internacional, amb tots aquells que poden dir alguna cosa als homes del segle xx.

Giorgio Strehler és el director del Piccolo i dirigeix bona part dels muntatges de la companyia. És justament en la seva qualitat de director que es converteix en el gran renovador de la vida teatral italiana. Quina és l'aportació de Strehler en aquest camp? Incorpora a l'escena italiana les línies de renovació que li proporcionen els seus mestres reconeguts, Jacques Copeau, Louis Jouvet i Bertold Brecht, mestratge que concreta en els punts següents: de Jouvet n'aprèn que el teatre no és un ofici diví sinó un treball quotidià que cal afrontar des d'una perspectiva crítica: un muntatge és el resultat d'un treball filològic, cultural i tècnic que només és vàlid si té al darrera una comprensió sensible del text. Creu, seguint Copeau, que el teatre és un punt de trobada amb la collectivitat i que implica, per tant, una profunda responsabilitat moral. Defensa, també, la unitat del teatre: de text i representació, elements culturals i elements tècnics, actors i direcció. Comparteix, amb Brecht, la voluntat de fer un teatre que diverteixi i, alhora, millori la societat. Amb aquestes premisses, Strehler encapçala a Itàlia un moviment d'actualització, dignificació i popularització del teatre, paral·lel al que realitzaven a França Jean-Louis Barrault i Jean Vilar. El seu treball –sigui'm permesa l'esquematització que recullo d'altres autors– es podria dividir, fins al 1968, en tres períodes més o menys diferenciats:

Primer. De 1847 a 1952: explora en totes direccions, amb la intenció de descobrir i donar a conèixer el repertori internacional. Dirigeix una mitjana d'uns deu espectacles anuals, entre els quals, autors que tornarà a visitar una i altra vegada: Goldoni, Shakespeare, Txèkhov i Pirandello. Paral·lelament, dirigeix nombroses òperes per a la Scala de Milà.

Segon. De 1952 a 1956: període d'aproximació al realisme. Com a element significatiu, l'exploració dels drames històrics de Shakespeare. El període es tancaria amb dues peces emblemàtiques: *El nost Milan*, de Carlo Bertolazzi, una peça escrita en milanès que explora el «paisatge moral i civil» de la marginació i la pobresa, i *L'òpera dels tres rals*, de Bertold Brecht.

Tercer. De 1956 a 1968: període d'aproximació al teatre èpic, que explora amb una actitud de recerca i complexitat formal, amb obres de Brecht com *La bona persona de Sezuan*, del 1958; *Vida de Galilei*, el 1963, i *Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, el 1964, que seran seguides per l'espectacle *Bertold Brecht, poesie e canzoni*, amb la cantant Milva, i *Io, Bertold Brecht*, que protagonitza ell mateix amb Milva. Al costat, presenta noves versions de Goldoni, Shakespeare i Pirandello, i experimenta amb el muntatge en una sola funció de peces d'autors diferents que presenten (com Brecht i Miller, posem per cas) situacions paral·leles amb llenguatges teatrals molt allunyats. Cal destacar el muntatge, del 1965, *d'Il gioco dei potenti* (basada en *Enric IV*, de Shakespeare).

El 1968, després d'una contestació contra ell per part de joves manifestants, abandona sobtadament el Piccolo, però no, explica, «per perseguir

un somni impossible darrera els joves», ni per tornar a Artaud, ni per copiar Grotowski, a qui considera reaccionari, sinó, diu, per «intentar continuar uns discursos que ja no em semblen viables en el marc d'unes estructures que ja eren rígides i que ho han anat essent cada vegada més». Crea, en règim de cooperativa, el Gruppo Teatro e Azione, fins que el 1972 torna al Piccolo, ara com a únic director, per la marxa de Paolo Grassi a la Scala de Milà. El 1974 publica *Per un teatro umano*, un recull de notes que obren una etapa d'exploració de la teatralitat, en allò que anomena «el discurs sobre la il·lusió teatral», un discurs que travessa tota la seva obra i que veu representat en *Els gegants de la muntanya* de Pirandello, *La tempestat* de Shakespeare, *La il·lusió* de Corneille i *La grande Magia* d'Eduardo de Filippo. Com a director d'òpera, destaquen, d'aquests anys, *Les noces de Fígaro*, del 1973, i *La flauta màgica*, del 1974, en col·laboració amb Von Karajan.

El 1982 és nomenat per Jack Lang, ministre francès de Cultura, director del Teatre d'Europa, amb seu a París, a l'Odeon. És el primer pas per a la creació d'un espai de diàleg entre cultures entorn del teatre: «L'Europa desitjable –deia a José Monleón– és aquella en la qual sobrevisquin totes les identitats nacionals, totes les expressions culturals, respectant-se i confrontant-se entre elles. Hem de defensar, per tant, una Europa de la diversitat». Com a parlamentari europeu, elegit aquell mateix any, s'adona del lloc secundari que ocupa la cultura en els interessos dels grans estats i s'adona també de la impossibilitat d'assentament de la nova Europa si no és sobre la col·laboració cultural. Per això crea una revista, *Théâtre en Europe*, i intenta coordinar els diferents centres de producció teatral a través de la Unió de Teatres d'Europa. No ha abandonat, però, el Piccolo Teatre de Milà, que ja té una nova seu, la Città del Teatro. Hi presenta el *Faust*, de Goethe, l'obra més representativa d'aquests darrers anys, que interpreta ell mateix, com una mena de testament personal, en el qual la seva paraula s'identifica amb la del poeta.

Strehler fa néixer els seus muntatges de la lectura en profunditat de les obres, d'una anàlisi comprensiva que mostri les estructures internes, els ritmes, la música, els significats. Perquè, per a ell, la direcció és, abans que qualsevol altra cosa, un acte crític. Que es realitza, tanmateix, des de l'actualitat i per a l'actualitat. Per això, no valen arqueologies ni resurreccions: cada posada en escena, cada revisió és un moment en la història de la descoberta del text. Perquè el director, com diu que ha fet amb Shakespeare, no ha d'anar contra el text ni s'ha de posar d'esquena al text; ha d'anar, tanmateix, més enllà del text: l'ha de fer sensible, vivent, als ulls de l'espectador. Li cal, doncs, fantasia, imaginació. «Strehler –escriu Bernard Dort– sempre ha acceptat els contraris: l'atenció al text i la llibertat de l'espectacle, l'autonomia de l'escena i la seva obertura a la realitat, la sobirania de la il·lusió i la seva submissió al món... La seva obra es manté en un equilibri impossible entre aquests contraris. És moviment i consciència». L'espectacle, doncs, és un gest responsable, compromès, nascut de la crítica i que es

desplega en l'imaginari; i fet amb el treball constant de reordenació de les estructures, dels ritmes, de fixació de les funcions de la paraula, de clarificació, de simplificació, d'harmonització de tots i cadascun dels elements, com si es tractés de la direcció d'una partitura, com si es cerqués la perfecció en una operació inevitablement efímera. Una catedral gòtica, perfecta, diu, construïda sobre l'arena.

És la màgia del teatre: no sé fins a quin punt la meua qualitat de professor de literatura o de simple espectador em permet d'afirmar una cosa que actualment sembla òbvia però que històricament no ho és. Que una obra té moltes dimensions, moltes perspectives de lectura i que un director, quan no la manipula en el seu profit, en dóna una, de lectura, la seva. S'hi compromet en un acte de generositat: afegeix, del seu esperit, allò que millor concorda amb l'esperit del clàssic. Fa, a més, que la seva lectura sigui també la de la companyia i, en el moment en què es representa, la de l'espectador. El teatre és un acte de màgia, que fa vibrar, que fa sintonitzar en una mateixa corda, autor, director, actors i espectadors: tots comparteixen, o són convidats a compartir, col·lectivament, l'exercici, no per efímer menys transcendent. Com una comunió laica, cordial, entre els homes.

A més de la màgia de les seves realitzacions, Strehler ha estat, per a nosaltres, un autèntic mestre. El nostre teatre es trobava, quan va fundar-se el Piccolo Teatro de Milà, en el grau zero, prohibit per la dictadura, reduït als espais de la marginalitat. Conquerir el teatre que avui tenim ha estat conquerir espais de llibertat i convivència. Un públic nou i unes noves perspectives. L'exemple del teatre milanès ens ha acompanyat en el nostre viatge, com un germà gran que ens mostrava el camí. Va ser present, ben segur, en alguns dels muntatges de l'Agrupació Dramàtica Adrià Gual. I el Teatre Lliure, un dels eixos de modernització de la vida teatral catalana, va prendre'l com a model de teatre estable, de servei públic. Àdhuc en la programació, en mostra la influència: de Goldoni a Genet, de Shakespeare a Txèkhov o Pirandello. I un dels creadors del Teatre Lliure, Lluís Pasqual, format a la nostra universitat, ha succeït Strehler en la direcció del Teatre d'Europa. Aquest fet, que hauria estat impensable fa vint, trenta, quaranta o noranta anys, és indicatiu gràcies a Strehler i a homes com ell, hem de començar a pensar que una única cultura ens uneix, l'europea; una cultura diversa, feta de la suma de tots, en la qual tothom hi ha de tenir cabuda, des del més petit fins al més gran, des del més pobre fins al més ric. Avui, tot i que a prop d'on va néixer Strehler, els conflictes bèl·lics enfronten uns pobles contra els altres, el Teatre d'Europa s'erigeix com una bandera: l'afirmació d'un futur, l'únic possible, de convivència.

BIBLIOGRAFIA

ASLAN, O. *et al. Les voies de la création théâtrale*. Vol. xvi, Strehler. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

BATTISTINI, Fabio. *Giorgio Strehler*. Roma: Gremese Editore, 1980.

FECHNER, Eberhard. *Giorgio Strehler inszeniert*. Hannover: Erhard Friedrich Verlag, 1963.

GAIPA, Ettore. *Giorgio Strehler*. Bologna: Capelli, 1959.

MOSCATI, Italo. *Strehler. Vita e opere di un regista europeo*. Milà: Comunità, 1985.

PORTO, Salvatore. *Strehler e il teatro dell'Europa*. Edidrama, 1985.

STREHLER, Giorgio. *Io Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*. Milà: Rusconi, 1986. Traducció castellana: *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*. Pròleg de Lluís Pasqual. Barcelona: Ulramar Editores, 1987.

GOLDONI ED IL TEATRO
PER
GIORGIO STREHLER

Non è facile parlare di un teatrante così complesso com'è stato Goldoni, e soprattutto parlare del teatro quando il teatro o si fa poco o non si fa del tutto. Una delle grandi difficoltà è che il teatro ha bisogno di essere rappresentato. Il vero testo di un grande autore di teatro si vede e si riconosce solo nel momento della sua rappresentazione teatrale. La rappresentazione teatrale pone il problema di scegliere come deve essere fatto l'allestimento. Infatti, noi che siamo degli interpreti, se rappresentiamo qualcosa in modo distorto o in modo fallace e del tutto personale, senza attenzione critica per il testo, o senza responsabilità, tradiamo la realtà di un testo. Certo, un testo lo possiamo sempre leggere, ma leggere è un'altra cosa: leggere il teatro non è come leggere la poesia. Leggere il teatro non richiede l'incontro tra chi legge e la parola scritta; il teatro ha invece bisogno di un gruppo di intermediari, donne e uomini, di altre persone che non appaiono ma che lavorano per il teatro. Necessita di oggetti, di spazi. Noi abbiamo bisogno dei luoghi e delle misure spaziali, dei punti di appoggio; possono essere porte, sedie, cose dipinte, ma dobbiamo definire uno spazio nel quale gli attori, le attrici possano raccontarci non le loro storie, ma le storie di altri, in questo caso, le storie di Goldoni.

Insomma –lo si voglia o no– la rappresentazione teatrale è molto importante. Credo che una delle caratteristiche di Goldoni sia stata quella di avere chiarito bene il senso della teatralità, di cui era un servo devoto e alla quale sacrificò tutta la sua vita con notevole eroismo, e di aver chiarito ancora una volta che il teatro si fa a teatro. Per questo Goldoni non fu soltanto scrittore di teatro, non scrisse soltanto commedie che poi altri avrebbero rappresentato, ma visse tutta la propria vita stando nel teatro scritto da lui e da altri. La maggior parte dei lavori che Goldoni ha allestito erano suoi; se allestiva opere liriche, era autore del libretto.

Ma il testo era sempre messo in scena da Goldoni in persona, che lavorava con attori e con attrici di volta in volta diversi, a seconda del periodo della sua vita. Per questa ragione, tutto il teatro di Goldoni è anche la storia di lui uomo di teatro. Non era solo un uomo di lettere che a casa scriveva commedie e poi le dava da rappresentare a qualcun altro. È questa la figura duplice e complessa di Goldoni: Goldoni agiva così, scriveva e si rappresentava.

Goldoni è un autore ancora molto poco conosciuto in Italia. Con Luciano Visconti abbiamo cercato di farlo amare di più; il problema fondamentale è, dopo tutto, quello dell'amore. Ai tempi della nostra gioventù, quando Visconti mise in scena *La locandiera*, io avevo già realizzato *Arlecchino, servitore di due padroni*, e mi stavo occupando della *Trilogia della villeggiatura*. Dire, in un teatro italiano, che si sarebbe rappresentata un'opera di Goldoni, significava ritrovarsi con il teatro vuoto. La nostra è stata una battaglia –per voi difficile da immaginare–, una battaglia violenta contro la tradizione della cattiva rappresentazione del teatro di Goldoni che aveva portato questo straordinario autore lontano dal pubblico. Il pubblico non l'accettava allora, come in un certo senso oggi rifiuta Alfieri. Annunciare

l'*Oreste* di Alfieri, ancora oggi, equivale a spaventare il pubblico, perché su Alfieri non è stata ancora portata a termine quell'opera di valorizzazione che noi siamo riusciti a fare su Goldoni. Abbiamo rappresentato come meglio potevamo un Goldoni diverso da quello che avevamo visto nella nostra infanzia; a poco a poco, attraverso un lungo lavoro, siamo riusciti a farlo accettare ed amare. Noi teatranti abbiamo per primi puntato i riflettori su Goldoni, sul suo teatro, sul modo di farlo e sulla complessità di questo tipo di teatro, ma anche sulla complessità dell'autore e sull'uomo. Abbiamo, in un certo senso, lavorato contro i luoghi comuni che lo dipingevano come un vecchietto arzillo e un po' allegro che scriveva delle commedie per far ridere la gente. Abbiamo creduto invece che Goldoni avesse profondità inconsuete che dovevano essere scoperte.

«L'opera d'arte si fa arte nel momento in cui prende una forma concreta, come la verità è realmente tale quando la si conquista attraverso un duro lavoro di conoscenza. A volte può costare l'impegno di tutta una vita e non soltanto il lusso illusorio di qualche frase o di qualche ipotesi o di qualche giudizio lanciati come lustrini sullo specchio iridescente della cultura con qualche volume, qualche gesto, qualcosa di bizzarro e di fuori dal comune, che in apparenza colpisce e affascina. Dietro a tutto questo, in realtà non c'è che il vuoto, la morte.

L'attitudine di Goldoni in rapporto al Teatro non si risolve mai nel gettare lustrini sullo specchio della cultura. È per questo motivo che, a maggior ragione, trovo giusto parlarne, soprattutto in occasione del bicentenario dalla sua nascita e, soprattutto, ancora oggi che la sua figura di scrittore di uomo di Teatro continua ad essere avvolta da una sorta di pregiudizio, di incapacità, d'ignoranza, forse per la difficoltà di comprenderla per quello che è: Goldoni è uno dei più grandi scrittori del XVIII secolo, perché è un uomo di Teatro, perché, allo stesso tempo, è un uomo di Teatro, ma è anche al di là della teatralità...».

Il teatro, nel mondo della cultura italiana, non ha mai trovato il posto che gli spetterebbe, e, diciamo pure, nonostante le eccezioni, resta ancor vera l'osservazione che proprio Goldoni fece tre secoli fa: ragazzo, entrando in una biblioteca, si accorse che troppi titoli di opere teatrali erano di autori stranieri. Dice Goldoni: «Si trovano raccolte del teatro francese, del teatro spagnolo, del teatro inglese, non si trovano raccolte del teatro italiano». Sulla precarietà del teatro italiano, sulla fondamentale incapacità di far diventare teatro la letteratura teatrale, Goldoni aveva una posizione di una chiarezza esemplare. Nella sua apparente semplicità, essa sottende tutta la sua opera che a torto — e questa è forse una delle mancanze più gravi della critica italiana — viene considerata quasi sempre come un'opera di scrittura: in realtà è una complessa operazione totalizzante sulla teatralità del suo tempo e non solo. Investe le problematiche del teatro e dei suoi artifici, visti come un insieme di atti, parole, pratiche che corrono tutte verso la rappresentazione, verso il teatro che si avvera sera per sera sui palcoscenici del mondo.

Goldoni ha vissuto tutta la sua vita in queste dimensioni, considerando il teatro come evento necessario, accettandolo nella sua verità e nella sua estrema folgorante incertezza, riconoscendolo come unico strumento labile ed altissimo per comunicare qualcosa della vita; teatro come invenzione della vita, come riassunto della vita, teatro come parabola, teatro come parafrasi, come simbolo dell'umano e del destino dell'uomo, e dell'umano svolgersi.

Ho scritto in questi ultimi tempi un testo drammatico tratto dai *Mémoires*, che spero, se le circostanze lo permetteranno, di mostrare al pubblico. È una specie di racconto, un racconto molto vero e molto inventato, dove non si sa mai se le cose siano andate proprio così come io le ho pensate, se siano storicamente e biograficamente esatte o si tratti semplicemente delle parafrasi, oppure dei pensieri. Penso che la biografia di un uomo d'arte si possa fare, non soltanto, però, attraverso la verità delle cose, quelle ineluttabili, ma anche con un atto d'amore e di invenzione. In questo lavoro racconto la vita di Goldoni ed il suo svolgersi. Il tono che ho pensato è un tono estremamente commovente, perché la vita di quest'uomo mi ha commosso non appena sono riuscito a superare l'immagine retorica che la scuola mi aveva dato.

Di Carlo Goldoni, nato nel febbraio del 1707 da una famiglia borghese, abbiamo notizie apparentemente quasi solo attraverso i suoi *mémoires* italiani, che finiscono nel 1743 con un eccetera, e i *mémoires* scritti in francese, che ci dicono di lui sino al 1790. Le sue lettere, alcune vere e proprie prefazioni alle commedie, certamente contribuiscono a completare l'immagine di Goldoni. Goldoni, nonostante tutto, rimane un uomo molto segreto, pieno di pudori: lascia intorno a sé zone di mistero, che il lettore o colui che cerca di capire chi è, deve un po' decifrare e un po' inventare sulle tracce lasciate. In realtà Goldoni fu un uomo estremamente tormentato che condusse una continua e terribile lotta con se stesso. Credo avesse la civetteria di sembrare un uomo allegro, contento, molto saggio, ed abbia continuato ad alimentare la leggenda di essere nato senza piangere: «Dice mia madre che io non piansi quando nacqui...», e incomincia così a raccontare fantasie. «Per me, in fondo, qualunque cosa mi capiti sono sempre calmo, imperturbabile e poi vado a dormire ogni sera tranquillo» —pausa— punto. Capitolo dopo: «Fui assalito dai miei soliti vapori neri. Erano questi angosce e una sorta di impossibilità a muovermi: non potevo né mangiare, né scrivere, né leggere, restavo così sul letto...». Dieci pagine dopo «Io ebbi sempre un animo gaio...». Non era vero. Era un uomo che aveva i suoi drammi come tutti gli altri. Ebbe la mania, inoltre, di far credere di essere un uomo molto fedele alla moglie e poco incline ad apprezzare le donne. Invece fu un grande amatore ed ebbe molte avventure. Comunque, Nicoletta, moglie fedele, che dovette subire molti torti, fu una compagna che seppe capirlo. E, infatti, in una lettera Goldoni scrisse: «Ella, con la sua bontà, con la sua semplicità, con la sua intelligenza, seppe sempre capire e tacere». Sono frasi agghiaccianti, queste. Ma credo che proprio questa cop-

pia fosse estremamente moderna. Mi sembra importante anche ricordare che Goldoni non ha mai scritto il nome dei suoi nemici. Nei *Mémoires* dice «E per quanto si attiene ai miei nemici, di essi non farò il nome». Non aggiunge, però, «Perché son talmente indegni che io non voglio neanche immortalarli nei miei *Mémoires* con il loro nome!». Noi sappiamo che i suoi nemici avevano un volto, un nome e un cognome. Il suo sistema nervoso era molto teatrale, aveva molte debolezze. Era un po' goloso, come lui stesso ammette, e, forse, un grande giocatore. Nel '700 la gente giocava molto e, nel caso specifico, si diceva che Goldoni fosse uno scialacquatore e si fosse rovinato al gioco. Una cosa è certa: Goldoni giocò molto, come giocavano molto tutti, soprattutto a Venezia nel '700. Ma se pensate che ha scritto duecento commedie mettendole in scena, non poteva avere il tempo di essere anche un grandissimo giocatore e di passare le notti al Casinò o al ridotto.

Comunque, la chiave veramente importante per capire Goldoni è contenuta in una semplice frase, nel VI tomo delle edizioni Pasquali, cioè nel cuore delle sue memorie italiane, opera rimasta incompiuta: «Le due guide alla vita, io le ho studiate sui miei due libri: mondo e teatro». Credo che non ci sia una dichiarazione più chiara di un programma. Il mondo. Cos'è il mondo? La vita concreta. I rapporti fra le creature umane. L'esistenza di una corralità di azioni e di reazioni nel movimento incessante delle creature che lo popolano. La cosa più straordinaria è la ricchezza del suo cosmo: uomini, giovani, vecchi, di cui alcuni non tanto importanti, né sconvolgenti. Tutti insieme, però, costituiscono una specie di cosmo meraviglioso della vita umana, con i suoi difetti, le sue cose belle, le tenerezze, le asprezze, le incapacità di capire, le capacità di capire, di amare, di non amare. Insomma, questo mondo variegato e diverso è «il mondo». Naturalmente è il suo mondo, quello che ha vissuto, ha visto, e che non può essere racchiuso in una sola persona. In questo senso, nulla è più lontano da Molière di quanto non lo sia Goldoni. Molière è stato un genio che ha saputo darci alcuni caratteri fondamentali, immortali figure dell'avventura umana. Intorno a questi, altri personaggi che agiscono e che hanno qualcosa da dire. Ma in fondo l'avarò è l'avarò, come il misantropo è il misantropo e il malato immaginario non è altri che se stesso: poi vengono tutti gli altri. In Goldoni questo protagonista drammatico, tragico, comico, tragico, comico, drammatico, intorno al quale ruota un piccolo mondo, non esiste: c'è il mondo di tanti altri e in più il suo. Il teatro, per Goldoni, è un mezzo d'arte preso per vocazione e vissuto implacabilmente come missione: la missione di comunicare con il mondo attraverso il teatro e i suoi interpreti. Così Goldoni considera il suo destino di autore di teatro come quello di chi parla del mondo soltanto con il teatro e vive il teatro soltanto come parabola o parafrasi del mondo. Goldoni fu un autore di teatro, un letterato, uno che scriveva per il teatro e nel medesimo tempo faceva teatro. Le due cose andavano insieme. Nei miei *Mémoires* è presente una scena in cui la prima attrice chiede a Goldoni: «Ma chi te l'ha fatto fare di scrivere sedici commedie nuove in un anno?». Il racconto che Goldoni fa, e che risponde certa-

mente alla realtà, spiega l'episodio. La compagnia che lui dirigeva recitava tutte le sere. Si andava in scena a Carnevale, poi c'erano le feste di Natale con la sospensione delle rappresentazioni, e quindi si ricominciava dal 15 gennaio fino alla fine al Carnevale successivo. In ogni stagione si recitavano sempre quattro, cinque commedie, tra nuove e vecchie. L'ultima commedia del '56, l'*Erede fortunata*, andò molto male. All'epoca, la gente fischiava a teatro e il pubblico era molto reattivo. In quell'occasione era giunta la notizia che Darbes, un suo compagno, grande Pantalone e amico intimo, se ne andava in Polonia. La partenza di questo Pantalone molto amato a Venezia e il fiasco della commedia portarono improvvisamente la compagnia di Medebac alla rovina: il teatro sarebbe stato vuoto per la stagione di Carnevale successiva. Non si sapeva più cosa fare e allora Goldoni scrisse un piccolo sonetto e lo diede alla Medebac perché lo leggesse al pubblico. La Medebac prese il foglio e lesse: «E il prossimo anno il nostro poeta ve darà sedici commedie tutte nove, scritte l'un dopo l'altra», e mentre leggeva probabilmente era presa dal terrore. «Ma chi te l'ha fatto fare, ma ci hai messo anche i titoli, come facevi a mettere i titoli?». Goldoni confessò con calma «Io scrissi i titoli di alcune commedie perché le avevo già in mente, sugli altri titoli poi scriverò le commedie». E insomma disse che avrebbe dato l'anno successivo sedici commedie in tre mesi. Voi capite che sedici commedie richiedono uno sforzo enorme. Goldoni fece le sedici commedie, sedici spettacoli.

Nell'arte, il messaggio, la comunicazione, il senso dell'opera e il suo godimento sono in un rapporto strettamente dialettico. Senza questo rapporto, non esiste arte. La mancata comprensione di questo rapporto ha creato un equivoco sempre più penalizzante per l'opera di Carlo Goldoni. L'equivoco, per esempio, del moralismo, della piacevolezza sempre sorridente, del gioco comico musicale e di tutta la sua teatralità. Queste sono posizioni errate. Se si pensa che nella dedica alla *Donna di governo* si dice: «Il vero non si può nascondere», e ne *I rusteghi*: «Ma più di tutto mi accertai che sopra del meraviglioso la vince nel cuore dell'uomo il semplice ed il naturale». Non ho mai capito perché non si sia voluto, ed in parte ancora non si voglia, non accettare il vero significato di questo «onestamente» che riguarda l'unica possibilità e l'unica onestà possibile per l'artista, cioè, «la sincerità». Che cos'è l'onestà dell'artista? La sincerità. Capire il reale, innalzarlo a fatto d'arte, per divertire, cioè per far amare, con sincerità, senza artifici, senza ricorrere ai vari meravigliosi, ma cercando la semplicità, la naturalezza del calore, della partecipazione affettuosa, del destino degli altri, che è il carattere fondamentale del lato creativo. E qual è dunque la filosofia, di cui mi sono servito: «Quella che abbiamo impressa nell'anima, quella che della ragione viene insegnata, quella che dalla lettura e dalle osservazioni si perfeziona, quella che infine dalla vera poesia deriva, non già bassa poesia che chiamasi versificazione, ma della poesia sublime che consiste nell'immaginare, nell'inventare, nel vestire le favole di allegria, di metafore e di mistero», dice Goldoni.

Questo piccolo pezzo di confessione estetica di Goldoni è di una complessità tremenda, perché da una parte spiega che bisogna partire dal vero, ma il vero soltanto non basta, bisogna innalzarlo, ma innalzarlo con forza poetica per arrivare a immaginare, inventare, a vestire le favole. Le favole sono le trame, le storie di allegorie, di metafora e di mistero. Voi capite, quando facciamo *Il campiello*, ogni sera sentiamo qualcosa che pochi sentono: c'è una zona di mistero nell'opera di Goldoni, una traccia poetica non definibile. Sentiamo che c'è una estrema verità di rapporti ma anche qualcosa di più. Pensate sia un caso che *Le baruffe chiozzotte* si svolgano in un piccolo paese di mare, vicino a Venezia, dove la gente continua a litigare e continua ad amarsi, non amarsi, capirsi, non capirsi, dove tutto è incerto? No, tutto questo mobilitarsi si svolge stranamente in un giorno, in una città completamente avvolta dal mare, dalla natura, dal vento, e voi capite che questa è una simbologia: una piccola isola come Mondo in cui gli uomini vivono la nostra vita, sempre fatta di incertezza. Ci sarà sempre una lite, ci sarà sempre un'incomprensione, ci sarà sempre un incontro d'amore, ci sarà sempre una persona che non capiremo. Ci sarà sempre tutto quello che c'è nelle *Baruffe chiozzotte*: la variabilità eterna degli animi umani che si amano, non si amano, si capiscono, si vogliono bene, non si vogliono bene, senza mai fine. In Goldoni esiste sempre una grande proiezione simbolica del destino dell'uomo. Ecco perché il piccolo Goldoni che parla di questa corallità dell'uomo, che parla con la gente dell'uomo nella sua verità, a poco a poco finisce per innalzare queste piccole verità alle soglie dell'universalità. Gozzi e gli altri nemici del Goldoni non capirono assolutamente niente di tutto ciò. Dicevano che copiava la verità, stenografava il dialogo della povera gente e che la sua non era poesia.

Goldoni non poteva con urtarsi col problema della lingua. Ha scritto molte commedie in lingua italiana; molte le ha scritte in dialetto, alcune in dialetto e in versi, alcune in italiano. Dico commedie genericamente, perché Goldoni è stato anche autore di tragedie. Ha toccato tutti i modi della lingua affrontando il problema della realtà del colto, del mediamente colto, o del popolare, cioè della lingua letteraria e della lingua parlata, della lingua del palcoscenico, dove uomini e personaggi parlano tra loro. Goldoni si è domandato quale lingua dovesse far parlare, se una lingua convenzionalmente toscana, oppure una lingua tendenzialmente mediata con cadenze ed immissioni coraggiose di espressioni dialettali di parole, di modi e usi dell'Italia. Una lingua in qualche modo inventata, che si parla a Venezia, sì, ma anche a Milano, a Ferrara, e così via. E la scelta di Goldoni non lascia dubbi, perché fu sempre contro quella lingua che si potrebbe definire toscaneggiante e colta, classica. Goldoni risponde con un insieme di opere in una «lingua» che è vera e inventata: opere in dialetto, in prosa e in versi, e addirittura un testo in sotto-dialetto che è il dialetto di Chioggia. Queste opere stanno accanto a quelle in lingua italiana e non con tono minore. Io penso, caso mai, con un tono maggiore, come un polo irraggiante, insostituibile e, in molti casi, come un polo di una dialettica teatrale, che è poi la

dialettica storica di costume morale. In poche parole, credo che noi abbiamo due lingue: una lingua con la quale comunichiamo con la gente e poi una lingua con la quale comunichiamo a noi stessi, o parliamo con le persone intime. Io a mia madre non ho mai potuto dire «ti voglio bene»; le ho sempre detto «te vojo ben». A noi giovani attori, in un'epoca in cui non c'erano scuole, i vecchi attori, quando non riuscivamo a pronunciare alcune battute, dicevano: «Ditela in dialetto». E allora si recitava il monologo dell'*Amleto* in dialetto. E in questo gioco Goldoni è arrivato a sottigliezze estreme. C'è una commedia, *La putta onorata*, in cui ci sono due mondi; da una parte il mondo dei marchesi, dei nobili, dall'altro, quello dei barcaioli. Bettina serve gente povera e gente ricca. La gente ricca si odia, si avvelena, la gente povera vive come può ed il marchese si invaghisce della giovane Bettina. In scena, tutti quelli che stanno sulla destra parlano in lingua, mentre tutti quelli a sinistra, parlano in dialetto; perciò quando il marchese tenta di sedurre Bettina, lo fa «parlando italiano», ma Bettina gli risponde in veneto. Qui si capisce con che sottigliezza e semplicità venga affrontato questo problema di fondo del teatro italiano. I due gruppi, parlando due linguaggi diversi, non stabiliscono mai un vero contatto e non soltanto perché non sono d'accordo: non si capiscono perché non parlano la stessa lingua.

Infine è interessante accennare al problema della riforma. La riforma di Goldoni è stata quella —dicono— di opporre il testo scritto al testo improvvisato. Questo modo di recitare «all'italiana» è tutto nostro. In pratica, le compagnie erano composte da attori bravissimi che erano anche letterati e improvvisavano basandosi su canovacci, storie, avventure. Questo modo di fare teatro durò un secolo e mezzo. Ma andando avanti nel tempo, dopo che gli attori più bravi erano morti, sostituiti dai figli e nipoti, tutta questa improvvisazione si era trasformata in una specie di ripetizione, perché gli attori della Commedia dell'Arte tendevano ora molto spesso a scrivere le loro battute. In duecento anni questa ripetizione era diventata una specie di zibaldone che gli attori si tramandavano di padre in figlio custodendolo come un segreto. Gli attori, perciò, improvvisavano, sì, ma ripetevano più o meno le stesse parole. E così l'improvvisazione aveva un limite, anche se ogni sera cambiava qualcosa. Una Commedia dell'Arte irrigidita, informe, con parole codificate ormai da un secolo e mezzo circa; una commedia in parte improvvisata e, per il resto, catalogo di convenzioni e di realtà testuali codificate. Il teatro della riforma, con la sua verità sostanziale che lo rende europeo e mondiale, risolve un problema effettivo. Questo è il segreto, il mistero e il grande senso della riforma: è la creazione del primo grande teatro nazional-popolare italiano. È così che se qualcuno va a recitare *Le baruffe* a Copenaghen, e se le recita bene, *Le baruffe* scritte in un sottodialetto italico-veneziano, proprio perché affondano nelle radici nostre, di noi italiani, attori italiani, di gente italiana, immediatamente diventano una specie di punto di riferimento di un altro mondo. Ed è questo il grande concetto gramsciano della realtà popolare nazionale che diventa di per se stessa, appunto perché nazionale e popolare, universale. Questo per me è un altro grande merito di Goldoni.

Goldoni mi ha insegnato che la vita è sorprendente, che non bisogna mai aspettarsi le cose immutabili, perché nella vita tutto cambia: mai nessuno è cattivo fino in fondo, mai nessuno è buono fino in fondo. Occorre sempre vivere con estrema attenzione, con estrema comprensione degli altri, perché siamo tutti in movimento, un moto molte volte impercettibile, che ci fa modificare e ci modifica. Goldoni mi ha dato questa sensazione. Mi ha insegnato anche il coraggio, il coraggio della missione e della vocazione, che non deve essere un programma scritto, ma un programma interiore: fai questo perché non puoi fare altro. Questa è una cosa molto importante, sapere che siamo tutti importanti, anche se non riusciamo a esserlo abbastanza, anche se non abbiamo la grande luce dei riflettori sopra di noi; sapere che una società decente non è fatta da sette grandi uomini e da sette grandi donne, ma da milioni di uomini e donne per bene, intelligenti abbastanza, colti abbastanza, umani abbastanza. Da questi nascerà qualcuno che andrà avanti più di altri. Nessuno nasce nel vuoto, così, in un paese senza cultura, dove non ci sia amore, dove non ci sia entusiasmo, dove non ci sia nulla. Non aspettiamoci mai il genio che risolve. A me Goldoni ha insegnato soprattutto questo e quindi mi ha riscaldato il cuore, con la certezza che vi può essere altro, ma non ci può essere teatro, non ci può essere rappresentazione, non ci può essere niente senza che il valore dell'umano non regga e non illumini continuamente il nostro cammino. Senza quella luce non c'è niente.

CURRICULUM VITAE
DE GIORGIO STREHLER

Amb una vida totalment relacionada amb el teatre dramàtic i amb l'òpera, Giorgio Strehler forma part integrant del petit grup dels directors d'escena més grans del nostre segle.

Nascut a Trieste el 1921 en una antiga família de músics, en la qual les cultures centreeuropea, francesa, eslava i italiana es compenetraven i s'integraven molt estretament, va ser educat i va pujar amb una idea més completa i internacional de la funció de l'art en la vida. D'aquí és d'on va pouar i més tard va desenvolupar la seva fe en la missió social i política del teatre, considerat i perseguit sempre com el mitjà més elevat i noble (fins i tot en l'essència dialèctica i contradictòria), capaç de promoure coneixement i germanor entre els homes.

Malgrat ser alumne de Jovet i de Brecht, i de ser molt a prop de l'experiència de Copeau, Giorgio Strehler ha seguit sempre un camí molt personal, i s'ha enfrontat amb textos d'autors diferents amb interpretacions crítiques i formes estilístiques distintes que només volen donar a l'espectador el sentit de les obres representades, sense preocupacions d'escoles o de modes.

Giorgio Strehler va començar la seva vida teatral com a actor el 1940, activitat que va anar deixant a poc a poc a partir de 1952, quan va decidir dedicar-se quasi exclusivament a la direcció d'escena.

Va tornar a l'escenari com a actor el 1987 amb el *Faust* de Goethe, obra en la qual té el paper del protagonista. Actualment també es vol dedicar a la feina d'actor amb les *Mémoires* de Goldoni.

La fundació, el 1947 (amb Paolo Grassi i Nina Vinchi) del primer teatre estable públic italià –el Piccolo Teatro de Milà–, les més de dues-centes obres dirigides per ell, la seva constant tasca artística i civil per afirmar un teatre d'art contra un teatre sense ideals, fan de Strehler un exemple substituïble dins del món teatral contemporani.

La seva feina de professor en la pràctica diària de l'escenari i en les dues escoles de teatre que ell mateix va fundar i dirigir en èpoques diferents (la primera el 1951 i la segona el 1987) va fer néixer i madurar a poc a poc moltíssims actors i actrius i un grup considerable de directors –alguns dels quals ja tenen fama en l'àmbit europeu– que s'han format al seu costat o que l'han pres com a exemple.

El treball, l'obra i el magisteri de Strehler han estat dedicats gairebé exclusivament al Piccolo Teatro i a Milà, tot i que hi ha hagut unes excepcions europees importants: París, Viena, Düsseldorf, Zuric i Salzburg.

També ha estat molt important la seva feina en el món de l'òpera: va muntar moltes òperes, com *La Traviata* de Verdi el 1947, *Lulu* d'Alban Berg, *L'àngel de foc* de Prokof'ev, *El rapte del serrall*, *La flauta màgica*, *Les noces de Fígaro* i el *Don Giovanni* de Mozart, *Simon Boccanegra*, *Macbeth* i *Falstaff* de Verdi. Dins d'aquest àmbit ha col·laborat amb els millors directors d'orquestra de la seva època, com Victor de Sabata, Iassili Dobrowen, Von Karajan, Claudio Abbado i Riccardo Muti. Una especial relació d'artista i de consonància intel·lectual l'uneix a aquests darrers.

Al llarg de l'itinerari artístic de Giorgio Strehler, més de quaranta-cinc anys de teatre, construïts dia a dia sobre l'escenari, resulten evidents uns elements bàsics que, tot i que no exclouen les experiències més diverses, constitueixen els «punts cardinals» d'una teatralitat de tendència universal.

Les seves direccions d'escena de les obres de Shakespeare, *Ricard II*, *Ricard III*, *rei*, *Ricard IV*, *Macbeth*, *Juli Cèsar*, *Coriolà*, *Il gioco dei potenti* (basada en *Enric IV*), *Rei Lear*, fins a arribar a *La tempestat*, han estat considerades sovint entre les més importants contribucions crítiques i d'interpretació contemporànies a la dramaturgia de l'autor anglès.

També Txèkhov ha estat, al llarg del temps i a través d'edicions diferents –de *La gavina* a *L'hort dels cirerers* (primera i segona edició) fins a arribar a *Platònov*–, un dels autors fonamentals en la història de la direcció d'escena de Strehler. El mateix passa amb Goldoni –vegeu les set edicions d'*Arlequí*, *criat de dos amos*, *Els enamorats*, *La trilogia de l'estiu* (també muntada a París a la Comédie i a Viena al Burgtheater), *Picabaralles a Chioggia* i *L'hortet*–, per a la nova valoració del qual els espectacles de Strehler han tingut un paper important.

Sens dubte, Bertold Brecht ha estat l'autor contemporani més present en el treball de Strehler, amb moltes edicions de *l'Òpera dels tres rals*, *La bona persona de Sezuan*, *L'excepció i la regla*, *Schweyck a la segona guerra mundial*, *Vida de Galilei* i *Santa Joana dels escorxadors*.

Va tenir i continua tenint molta importància l'itinerari a través del món de Pirandello (les dues edicions d'*Els gegants de la muntanya* i d'*Aquesta nit improvisem*, fins a arribar a *És així si us ho sembla*) i l'estudi del teatre en dialecte milanès de Carlo Bertolazzi –les dues edicions d'*El nost Milan* i de *L'egoista*–, que va servir per cercar les arrels d'un teatre nacional-popular i del teatre italià contemporani.

Giorgio Strehler va participar en la vida política italiana durant la Resistència, ha estat membre del Parlament Europeu i senador de l'Esquerra Independent. Europeïsta convençut, protagonista de la batalla per una Europa federal, en aquesta perspectiva Strehler ha fundat el Théâtre de l'Europe de París, sota els auspicis de Jack Lang i de François Mitterrand. Ara és president de l'UTE (Unió dels Teatres d'Europa), que reuneix tretze teatres europeus que han triat el camí comú d'una política cultural que s'oposa a la mercantilització del teatre i que defensa els ideals artístics tan oblidats per l'Europa del futur. Precisament mirant cap a una Europa comuna de la cultura i dels llenguatges, Strehler està empenent, com a inventor, director, traductor i intèrpret, la llarga circumnavegació al voltant del continent Goethe, que ha arribat al seu cim amb la representació de *Faust I i II*. Aquest ha estat l'últim gran projecte del Piccolo Teatro (acabat de convertir en Teatre d'Europa) abans d'iniciar l'homenatge al teatre de Goldoni que caracteritza la temporada d'enguany.

EXCLÒS DEL PRÉSTEC



Universitat Autònoma de Barcelona

Biblioteca de Ciències
de la Comunicació

UAB DHC/54

1500494812