

# Giorgio Strehler: percorsi multidisciplinari nella cultura contemporanea

AURELIA BARTHOLINI  
Firenze, Italia

Il tema proposto dal Convegno, di per sé rilevante, appare variamente diffuso nel panorama culturale e intellettuale del nostro tempo, dove si è data – con sempre maggiore frequenza – la contaminazione di generi e di stili, non soltanto nell’ambito delle discipline filosofiche e letterarie, ma anche di quelle scientifiche, con alterne e reciproche inversioni di procedimenti. Esso, dunque, suggeriva molteplici possibilità di scelta, tuttavia ci ha prospettato con maggiore insistenza la riflessione sull’attività di regista di Strehler, e sugli spettacoli da lui messi in scena, le cui immagini, impresse nella memoria personale, e talora nei supporti audiovisivi, sopravvivono all’effimero dell’attimo per prospettarsi quali persistenti e durature emanazioni della fantasia, del genio e insieme della passione teatrale del regista che nel testo letterario, o musicale, trovava ragione profonda di ispirazione e creazione.

Ci siamo chiesti, altresì, se non dovessimo considerarlo – oltre che regista – critico letterario e se le sue rappresentazioni non fossero ‘approcci ermeneutici’ che si avvalevano di altri linguaggi per il compimento delle necessarie finalità espressive. Nello stesso tempo, però, gli spettacoli di Strehler emergono nel ricordo come vere, autonome ‘costruzioni’ sceniche, che trasmettevano appieno, e con apparente naturalezza, il messaggio previsto dal loro artefice; veri e propri ‘testi’, per ‘scrivere’ i quali Strehler si è avvalso non di uno solo, ma dei molteplici linguaggi propri del mondo del teatro, dalla recitazione al canto, dalla scenografia ai costumi, dalla musica alle luci... imprimendo sempre alle sue creazioni il

suggello della propria fantasia, del genio, della poesia. Sicché, considerando le attitudini come le predilezioni, il pensiero come la sua attività, riteniamo che Strehler abbia saputo conciliare in unità le molteplici componenti della sua personalità, salvaguardare le ragioni dell'arte e immettere nella sua poetica e prassi teatrale l'individua creatività e l'amore per la poesia, in uno con l'impegno etico e civile che si trasfonde in sentimento caldo e vivo.

Non ci sembra, dunque, infondato affermare che vere opere di 'poesia' possano essere definite le sue rappresentazioni teatrali, in cui i testi di riferimento non vedono sminuito il loro intrinseco valore poetico.

Tuttavia, per chiarezza di discorso, e per trovare conferma alle ipotesi in precedenza formulate, vogliamo prendere le mosse da uno spettacolo che offre la possibilità di un'analisi articolata e il cui titolo è: *Giorgio Strehler legge Wilhelm Meister*.

Per ciò che attiene alla genesi della 'lettura', essa è da ricercarsi nell'«approccio interpretativo» messo in atto da Strehler nell'ambito del *Progetto Faust*. Abbiamo, quindi, ritenuto plausibile, nel condurre l'analisi, il riferimento all'analogia testuale e così pure, nella sintesi finale della valutazione, ci è apparso possibile avvalerci di alcune connessioni semiotiche. Ora, in prima istanza, vogliamo mettere in rilievo che la correlazione che viene a instaurarsi tra il testo recitato e il testo scritto propone senza remore quella fra Strehler e Goethe. Pertanto richiamiamo alcuni dati opportuni ai fini del discorso susseguente e relativi alla redazione del romanzo e alla vicenda in esso narrata.

Sappiamo che Goethe dedicò alla composizione del *Wilhelm Meister* più di cinquant'anni della sua vita. Possiamo più propriamente parlare di tre stesure: la *Vocazione teatrale*; gli *Anni di noviziato* e gli *Anni di vagabondaggio* (composti quando l'autore era ormai ottantenne).

Il testo prescelto da Strehler è il primo: *Wilhelm Meister. La vocazione teatrale*.<sup>1</sup>

Protagonista del romanzo è Wilhelm, un giovane che appartiene a una ricca famiglia della borghesia mercantile, ma nutre una vivissima passione per il teatro, sin dall'infanzia, quando la nonna, in occasione del Natale, allestì per i nipoti uno spettacolo di marionette. Proprio l'attrazione per il teatro spinge il giovane Wilhelm anche ad innamorarsi di Marianne, attrice di una compagnia itinerante venuta in città. La scoperta del 'tradimento' di lei segna la fine della relazione, causa la cocente delusione di Wilhelm e la sua malattia. Guarito, deve decidere della propria vita, se dedicarsi all'attività commerciale o seguire la propria inclinazione per il teatro e per l'arte. Su consiglio del cognato, Werner, intraprende un viaggio d'affari, nel corso del quale incontra acrobati e attori, tra i quali la piccola Mignon e la compagnia di M.me de Retti, e ciò fa riesplodere in lui la passione per il teatro; un suo dramma, il *Baldassarre*, viene rappresentato e lui stesso ha successo come attore. In viaggio incontra anche dei vecchi amici, i coniugi Melina; conosce l'arpista, un personaggio solitario e misterioso, e Philine, attrice spigliata, consapevole del suo fascino e dalla quale è vivamente attratto. Insieme

---

<sup>1</sup> È noto che la stesura della *Vocazione teatrale* impegnò Goethe per molti anni, probabilmente dal 1777 al 1785, quando terminò il sesto libro. Per tutto l'Ottocento del romanzo non si seppe nulla, sino a che, nel 1910, ne fu scoperta, a Zurigo, una copia fatta furtivamente da un'amica di Goethe.

a Mignon, all'arpista e agli attori della compagnia, per altro abbandonati da M.me de Retti, affronta innumerevoli e varie peripezie; ma ha pure modo di riflettere sulle condizioni del teatro del suo tempo, di appassionarsi alla lettura di Shakespeare, vagheggiando, proprio sotto l'influsso di tale lettura, di operare per la creazione di un teatro nazionale tedesco in grado di trasmettere valori educativi e morali. Infine raggiunge ad Amburgo Serlo, un vecchio amico e valente attore di mestiere. Spronato con risolutezza da Aurelia, sorella di Serlo e anche lei attrice, vince la propria indecisione e sceglie il teatro e la poesia, avendo raggiunto una duplice consapevolezza: quella della sua *Bestimmung zum Theater*, di essere destinato al teatro e, altresì, di volere la vita in comune: *das gesellige Leben*.

Nel gennaio del 1992 Giorgio Strehler leggeva, per il pubblico raccolto nel Teatro Studio, *Wilhelm Meister*. Però la sua, più che una lettura, poteva considerarsi una vera *performance*, senza dubbio interessante. E per vari motivi.

Nel parlarne, le prime immagini visive che affiorano nel ricordo sono quelle dello spazio circolare della scena, buio e vuoto; al centro, nel cerchio di luce creato dai riflettori, un leggio, presso il quale veniva poi a porsi il regista che dava inizio alla lettura.

Man mano che la sua voce ridava vita al testo, noi spettatori eravamo implicitamente chiamati a secondare il gioco (per ora lo chiamiamo così) che egli aveva preparato per noi. E, mentre ascoltavamo le parole, ci chiedevamo di chi fosse la voce che udivamo. Perché era l'identità nota – quella del regista conosciuto e amato – che via via scompariva. La voce che udivamo non era piuttosto dell'autore del libro che dipanava la vicenda che voleva far conoscere? Oppure era dell'attore Strehler che calcava per noi le scene? Un attore sapiente, misurato eppure vivace, preciso interprete di una parola scritta che parlava a noi spettatori con il calore, e altresì con il vigore e l'efficacia di chi è entrato da tempo in sintonia con l'autore sì da farne suo il pensiero, l'estro narrativo e, nel contempo, dar voce, individualità di respiro e ritmo di vita ai personaggi.

Altre immagini emergono dai ricordi: la fatica dell'attore, o meglio: la sua tensione interpretativa si dissolveva nella concretezza delle parole, dei gesti, delle emozioni, e dunque trovava sosta nelle pause che in tempi opportuni segnavano l'introduzione del discorso musicale, che si alternava al momento precedente della recitazione. Così, il pianoforte svolgeva il tema della *Sonata in La maggiore op. 69* di Ludwig van Beethoven; più avanti, durante altra pausa, il soprano avrebbe intonato il *Lied der Mignon* composto da Franz Schubert e, in successione, il baritono avrebbe cantato per noi la canzone dell'arpista, sempre con l'accompagnamento pianistico della musica di Schubert.

Molteplici, pertanto, erano le suggestioni che ci venivano offerte via via che l'inusitato 'attore' sviluppava e portava all'epilogo il suo discorso. E noi spettatori rimanevamo presi dal gioco dei rimandi e delle evocazioni. Infatti, al volto e alla voce dell'attore-Strehler sovrapponevamo quelli del regista e riconoscevamo in lui il lettore attento e consumato che ben sapeva intendere le righe del racconto e la voce dell'autore Goethe, insieme al suo messaggio. Poi, non ancora paghi di codesta correlazione, pensavamo a Strehler, regista di se stesso, e ne misuravamo gli esiti. E altro ancora. Perché comprendevamo che la missione, e passione, teatrale di Wilhelm veniva con naturalezza a coincidere con la vocazione teatrale di

Goethe e di Strehler insieme, in un processo di identificazione multipla: Goethe – Wilhelm – Strehler, che nulla però toglieva alle peculiarità di ognuno di essi.

Allora, ci chiedevamo quale *performance* si venisse mai attuando, prendesse forma, sotto i nostri occhi, mentre i nostri sensi, dalla vista all'udito, alla memoria, serbavano la loro individua capacità di percezione e, insieme, una facoltà 'altra', distinta da essi, li riuniva, portandoli alla sintesi unitaria del senso che la proteiforme figura di Strehler, regista e interprete, lettore e attore nel medesimo tempo, voleva comunicarci.

E ancora: quale strategia interpretativa della *performance* privilegiare? Comprendevamo che eravamo partecipi di un percorso, per così dire, bidirezionale, dal momento che, sotto i nostri occhi, e per noi, veniva attivato il processo dell'interpretazione/comunicazione di cui eravamo testimoni e interpreti e protagonisti ad un tempo.

Infatti assistevamo all'interpretazione del *Wilhelm Meister*, e quindi di Goethe da parte di Strehler (percorso orizzontale della comunicazione) e pure eravamo coinvolti, in assenza della quarta parete, nell'interpretazione del 'nostro autore', Strehler, che ci proponeva il 'suo' *Wilhelm Meister-Goethe* (percorso verticale).<sup>2</sup> Insomma – come in un gioco di specchi – nello spettacolo due differenti livelli di comunicazione interagivano, trovando possibilità di pari esplicazione e compimento. Possiamo, altresì, dire che eravamo stati perfettamente in grado di cogliere, assistendo allo spettacolo, la sintonia instauratasi tra le diverse componenti della *performance*, nel vicendevole e sincrono darsi di parola scritta e recitata, di parola e di canto, di canto e musica, di luci e ombre. Questo ricordiamo.

In fase storica successiva, recentemente, abbiamo avuto l'opportunità di prendere visione della registrazione – custodita negli archivi del Settore Video del Piccolo Teatro – di una precedente lettura compiuta da Strehler, sempre al Teatro Studio, nella stagione 1987-1988. Confrontare lo spettacolo visto, e di cui serbiamo vivido ricordo, con la registrazione dell'altro, anteriore nel tempo, ci ha permesso di confermare quanto prima esposto e di giungere ad ulteriori riflessioni e conclusioni, che esporremo di seguito, inerenti alla duttilità e versatilità geniale di Strehler. Intanto ci sembra di poter dire che in entrambe le letture prese in esame la meta sempre perseguita da Strehler abbia trovato esito e compimento: nella volontà di trasmettere al pubblico il bagliore della poesia e la verità profonda del testo letterario, nella dimensione del teatro dell'arte.

Che cosa, dunque, di diverso dallo spettacolo visto, propone la 'Lettura' del 1987, da Strehler concepita nell'ambito del *Progetto Faust* e del connesso lavoro di approfondimento sull'autore da lui compiuto in vista dello spettacolo *Faust, frammenti parte prima e parte seconda*?

Innanzitutto, nella visione della registrazione, ci colpisce la sapienza del taglio della lettura di Strehler, nella scelta delle parti del libro che gli appaiono più importanti al fine di far comprendere a coloro che non avessero letto l'opera, e forse principalmente a loro, quale sia la 'verità' del testo prescelto.

Sappiamo, e lo comprendiamo anche ascoltando, che egli vuole rimanere fedele al romanzo di Goethe; tuttavia le ragioni di una lettura necessariamente

---

<sup>2</sup> SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 4-5.

te costretta in breve arco di tempo lo inducono a privilegiare quanto di più pregnante vi sia nella storia di Wilhelm. Pertanto, pur movendosi con agilità nei collegamenti narrativi, e mettendone in atto taluni altri con scelta personale e felice, salvaguarda la coerenza della narrazione; sfronda, così, l'interpretazione-recitazione di quel tanto di accessorio che, per quanto interessante, può essere recuperato dal lettore in fase successiva: nel momento della lettura solitaria, per avvalerci dell'espressione usata da Strehler.

Per contro, notiamo che egli 'volge i suoi riflettori' sul testo come se fosse sulla scena, se operasse alla sua messa in scena: ecco allora che, attraverso la sua voce, ci si prospettano a tutto tondo, nelle azioni, nei sentimenti, nei risvolti della psicologia, i personaggi di Wilhelm, di Marianne, di Mignon, di Philine, dell'arpista, con accenni e riferimenti anche ad altre 'comparse'. Di Wilhelm mette in rilievo la giovanile freschezza dei sentimenti, la sincerità, la generosità, la passione sempre risorgente, nonostante tutto, per il teatro, l'abbandono al sentimento d'amore per Marianne e la successiva, cocente, distruttiva delusione, e – infine – il lento 'ritorno' alla vita e alle sue ragioni. Ben caratterizzata anche Marianne, nella verità della passione, e pure della dissimulazione e della differente sensibilità ed esperienza di vita. Mignon e l'arpista acquistano grande rilievo nella lettura di Strehler: sono la personificazione di quanto di più puro e nobile vi possa essere nella natura umana, e per ciò stesso preziosi entrambi per Wilhelm.<sup>3</sup> L'una, Mignon, è dedizione, appassionata e quasi violenta, è puro e tenace affetto, gratitudine. L'altro, l'arpista, è la voce, altrettanto profonda della poesia; è nobiltà di sentire, che persiste pur nella sofferenza e nella tragicità dell'esistenza. Philine, infine, è perfetta espressione di seduzione e fascino femminile consapevole di sé, e pure genuino.

Vera prosecuzione della lettura, con altri linguaggi è, ora la musica del pianoforte, ora il canto del baritono e del soprano. In particolare, la musica del primo strumento solista suggella la delusione d'amore di Wilhelm: ci dice il suo dolore, il rammarico, la malinconia per la fine di un sogno, in modo sommesso, sino allo smorzarsi delle note. Successivamente, in tempi opportuni per la coerenza del discorso, al baritono è affidata la canzone dell'arpista e al soprano la canzone di Mignon; entrambi i cantanti vengono accompagnati dal suono del pianoforte e del violino, interpreti, come pure nel precedente brano solistico, delle musiche che Beethoven e Schubert composero guardando al *Wilhelm Meister*.

Differente ci sembrava, invece, nel ricordo, la lettura di Strehler del 1992, in quanto egli metteva in più spiccato rilievo, la 'vocazione' di Wilhelm e la di lui passione per il teatro. Forse, però, parliamo impropriamente di due letture diverse, perché il supporto audiovisivo, permettendo di tornare indietro – come avviene nella lettura di un libro, ma non è consentito a teatro, dove il tempo non è 'reversibile', bensì coincidente con quello vissuto – modifica la modalità e qualità della percezione, e consente la piena individuazione delle molteplici e rilevanti componenti del romanzo con egual cura messe a fuoco da Strehler. In tal modo, in ragione della possibilità di ritornare sulle singole sequenze della registrazio-

---

<sup>3</sup> H. HESSE, nell'introduzione all'edizione italiana del romanzo, Milano, Adelphi, 1977, traduzione di I. Chiusano.

ne, ci pare che venga ulteriormente avvalorata la pertinenza del ricorso all'analogia testuale ai fini della interpretazione e valutazione dello spettacolo di Strehler, come daremo conto in seguito.

Tuttavia in entrambi gli spettacoli Strehler si è attenuto rigorosamente al testo di Goethe, e pure è stato straordinariamente autobiografico. Ci pare, infatti, di poter dire che, se leggendo l'opera noi possiamo considerare Wilhelm proiezione ideale di Goethe, altresì, assistendo alla 'lettura-scrittura' di Strehler, cogliamo un altro e più articolato rapporto che si instaura tra il regista e Wilhelm-Goethe, nel segno di una medesima passione: per il teatro e per la scrittura, esplicita però con mezzi e procedimenti diversi.

Per quanto attiene alla matrice autobiografico-sentimentale del romanzo, sappiamo che Goethe diede un contributo non irrilevante al moto di rinnovamento della cultura tedesca, che aveva ugualmente riguardato la lirica, il teatro e il romanzo. Wilhelm, dunque, è in sintonia con l'autore quando condanna l'obbedienza pedissequa alle 'regole' della tragedia, oppure quando manifesta entusiasmo per Shakespeare, o auspica la creazione di un teatro nazionale tedesco. Del pari lo è quando manifesta il bisogno della vita in comune, *das gesellige Leben*. È apparso, per questa sua disposizione, un Werther giunto a più compiuta e armonica maturazione della propria personalità, avendo chiara e limpida, infine, l'interiore convinzione della propria *Bestimmung zum Theater*, destinazione al teatro e alla poesia. Pari consapevolezza, lo sappiamo, aveva maturato Goethe.

Tali componenti, a nostro avviso, si prestano anche a mettere a fuoco la matrice autobiografico-sentimentale della lettura strehleriana (certamente in sintonia con le convinzioni di Wilhelm) e per la quale crediamo possa proporsi l'ulteriore connessione Goethe-Wilhelm-Strehler. Però a differenza di Goethe che, scrivendo la *Vocazione teatrale*, prendeva le distanze dalla propria storia e dalla propria giovinezza, oggettivandole, Strehler seconda, assumendola fino in fondo, e per tutta la vita, la sua vocazione teatrale e, prospettando allo spettatore un plausibile processo di identificazione tra lui e Wilhelm-Goethe, consente in pari tempo che la proiezione di Goethe nel teatro possa continuare e giungere a noi. D'altro canto, stante il suo amore per la poesia, collocandosi egli stesso all'interno del sistema teatrale e ponendo gli spettatori nella medesima condizione,<sup>4</sup> non può che sentire rinvigorita in sé la dedizione alle parole scritte dai poeti per gli altri uomini.<sup>5</sup> Così, a teatro, noi vediamo Strehler, lo ascoltiamo e comprendiamo, ad un medesimo tempo, le ragioni non esplicitate, che lo hanno guidato nella scelta dell'autore come del testo; e, ancor più, riconosciamo la profondità della sua vocazione e la compiutezza della immedesimazione in Wilhelm-Goethe. Viene, dunque, affidato a noi, spettatori, «il riordino e il discrimine tra le spinte causali», come suole avvenire per ogni spettacolo teatrale.<sup>6</sup>

---

4 C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, cit., p. 9. A tal riguardo leggiamo: «Non diverso dalle altre arti nel presentarsi come sistema di modellizzazione, il teatro ne differisce per il suo mettere il fruitore all'interno del sistema».

5 G. STREHLER, *Domani*, in *Io, Strehler. Una vita per il teatro... Conversazione con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, p. 308.

6 C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, cit., p. 7.

Dunque Strehler propone di sé un'immagine proteiforme. È critico e filologo; cerca la verità profonda del testo ponendosi come 'lettore ingenuo' per scoprire cosa dica il testo, cosa abbia voluto dire l'autore; perviene alla sintesi unitaria dell'interpretazione e pure mette a fuoco livelli plurimi di significazione. Non diversamente opera in qualità di regista che, nell'allestire gli spettacoli, dialoga con l'autore trascrivendone il testo, epperò fa dialogare tra loro linguaggi diversi, propri della scena e, nello stesso tempo, propone percorsi di conoscenza al pubblico.

Di poi, divenuto autore, come in occasione della *performance* da noi presa in esame (ma lo stesso si può dire *tout court* delle sue rappresentazioni), 'riscrive' la *Vocazione teatrale*, concilia fedeltà e creatività, per nulla mortificando o violentando l'opera originaria. Propone, quindi, un testo che è inequivocabilmente 'suo', è la 'sua' lettura ad alta voce, ovviamente preceduta da quella in solitudine, «perché così si deve fare».<sup>7</sup>

Altresì, Strehler permette a noi spettatori, a nostra volta lettori della sua *performance*, di avvalerci dell'analogia testuale e di attivare differenti ordini di connessioni semiotiche. Infatti, se noi poniamo idealmente a confronto il suo 'testo' (la lettura ad alta voce del *Wilhelm Meister*) con l'opera di Goethe, possiamo compiere rilievi diversi.

Primo: egli rispetta, non l'ordine di successione degli eventi proposto dal libro, bensì, in piena libertà espositiva, le ragioni della 'coerenza'. Secondo: propone con naturalezza l'"intertestualità", permettendoci di operare, in contemporanea con la lettura, o a posteriori, in margine alla lettura solitaria, rimandi plurimi, nel confronto. Terzo: rende, quindi, manifesta l'"intenzione"; ovvero ci mette in grado, attraverso la sua recitazione, di comprendere come il testo letto abbia profonda ragion d'essere nella sensibilità, fantasia, intuizione dell'autore che lo legge. Quarto: ci pare infine, quanto alla 'referenza', che tornino appropriate le parole di Strehler, a proposito di sé e degli attori in generale, cui precipuo compito è dire parole di poeti ad altri uomini.<sup>8</sup> Infatti, leggendo la *Vocazione teatrale*, o mettendo in scena opere drammatiche e in musica, non trascura mai il colloquio ideale con il pubblico, evitando che quanto avviene sulla scena possa prospettarsi come evasione, oblio di ciò che è al di fuori di essa, nella realtà della storia e nel quotidiano dell'uomo.

Insomma Strehler dà di se stesso una definizione molto puntuale e veritiera, quando dice di essere «fondamentalmente un uomo di palcoscenico, un uomo che costruisce spettacoli».<sup>9</sup> Un 'costruttore' di spettacoli che, sappiamo, opera con rigore critico nei confronti del testo d'autore che vuole intendere appieno. Se da una parte, quindi, ci avverte: «Sto molto in guardia a cercare il vero, l'autentico, quello che uno voleva dire veramente», per altro verso affronta sulla scena «un'avventura poetica ed estetica», che lo coinvolge totalmente nel profondo, in quanto la sua vita – ci dice – è «la teatralità in movimento sulla scena».

Ne consegue che lo spettacolo che discende dal testo è poi 'riscrittura' personalissima cui sa giungere attraverso la cooperazione interpretativa non solo

---

7 Così Strehler, nella registrazione dello spettacolo, stagione 1987-1988, presentando la lettura.

8 G. STREHLER, *Domani*, in *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, cit., p. 309.

9 *Ivi*, p. 307.



degli attori, ma anche di tutti gli operatori tecnici del teatro, che coinvolge nel progetto dello spettacolo e dai quali si attende un apporto autonomo, ma conforme all'interpretazione globale del testo. In questo modo, con procedimento unitario, vengono ad armonizzarsi i diversi linguaggi teatrali che, di supporto alla recitazione degli attori, pure mantengono e potenziano la loro efficacia espressiva: dalla scenografia ai costumi, dalle luci alla musica... Egli sa che se «gli attori si sentono giusti in quella scena, con quella luce, quei vestiti e quella musica, si mettono in una fase più creativa del solito».

È noto, a tal riguardo, con quale inflessibile determinazione fosse solito operare durante le prove perché l'effetto desiderato venisse conseguito da ciascuno dei membri della compagnia, attore o tecnico che fosse, essendo la perfezione di ogni apporto ugualmente indispensabile alla compiuta realizzazione del «fragile castello dello spettacolo, fatto di legno e luce», per avvalerci delle sue parole.

Strehler ci racconta di non aver mai rinunciato «alle ragioni misteriose, segrete ed imperative della poesia, che non ha piani né scopi, se non quelli di essere poesia» e tuttavia afferma pure di aver considerato «la poesia del teatro come qualche cosa di concreto, di scambiabile». Ad essa, quindi, assegna precise funzioni e specifico compito: di essere comunicazione e messaggio per il pubblico, per la formazione culturale del quale ha operato con continuità di intenti nel corso di tutta la sua attività. Sempre il teatro è stato per lui «come un colloquio permanente con gli altri sui problemi grandi e piccoli del mondo, come strumento di conoscenza, come istituzione morale...».<sup>10</sup>

Tuttavia, nella nostra indagine su Strehler abbiamo avuto modo di riflettere non solo sull'interesse estetico del regista, ma altresì di soffermarci sul suo impegno culturale non meno che civile e politico. Ricordiamo, a tal riguardo, il suo intervento al Parlamento Europeo di Strasburgo, nel 1982, per la creazione di un'Europa delle idee e della cultura, a cui il teatro era chiamato a dare il suo apporto. Tali orientamenti, tuttavia, non esauriscono la ricchezza e complessità della sua personalità, in quanto egli si confronta ugualmente con la poesia e pure con il reale, ma senza rinunciare ai sogni e alle utopie, sino a vederli parzialmente tradursi in realtà. «Ho pensato» dice «con quel tanto di sogno e di utopia che sono, appunto, il sottofondo concreto dell'azione quotidiana – ad una *Città del Teatro*, nel cuore di Milano. E l'ho pensata per Milano ma anche per l'Europa...».<sup>11</sup>

Ciò che egli dapprima sogna è un «luogo comunitario dedicato all'arte del teatro, alla consociazione culturale», intendendo riferirsi, con tale espressione, al complesso dei 'suoi' teatri, in quanto luoghi della personale utopia: il Teatro Fossati, che egli volle destinato alla ricerca, alla sperimentazione, nonché ad accogliere la Scuola di Teatro; l'originaria sala del Piccolo e il Nuovo Piccolo Teatro: «Io lo penso come un grande teatro europeo, dove si recitano testi diversi, di diversi tempi e paesi, dove registi europei trovino un luogo organizzato, umano, protetto, teso a realizzare eventi teatrali sotto il segno dell'invenzione, della poesia».<sup>12</sup>

A lungo – lo sappiamo – attese il compimento dell'edificio dove dare teatro

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 302.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 303.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 304.



alla collettività, negli anni, con continuità, e che egli aveva concepito come «fabbrica unitaria», «ove si curi lo spettacolo in ogni sua parte, insieme, in contatto e comunione permanenti». Un teatro, pertanto, che accogliesse «laboratori per le scenografie, impianti meccanici, macchine per costruire, sale per dipingere; altre per inventare il verbo con antichi e nuovi metodi. Ci saranno luoghi dove preparare costumi, provare e pensare, tutti nello stesso edificio».<sup>13</sup>

Chi è, dunque, Strehler? È colui che indaga i testi letterari, elabora la propria poetica e la mette in atto? È colui che, attraverso gli spettacoli, vuole creare (e 'scrivere') 'sogni', per condividerli con il pubblico? È colui che si impadronisce della tradizione e pure di saperi diversi e nuovi, per rinnovare il teatro? È colui che, attento al reale, insegue con tenacia e determinazione le proprie, personalissime, generose utopie?

Non ci pare possibile esaurire qui le definizioni che abbiamo trovato per lui, perché altra immagine di sé Strehler sa proporre. Egli, infatti, è stato uomo di profonda e versatile cultura; avvezzo a parlare più lingue, ebbe vasta conoscenza letteraria, ma ancor più ampie, profonde e tecniche competenze musicali e ne sono testimonianza le numerose e pregevoli regie di opere liriche. Come dimenticare l'impegno profuso per l'allestimento dell'opera di Mozart, *Così fan tutte*, che avrebbe dovuto inaugurare il Nuovo Piccolo Teatro?

Così, senza tralasciare la sua spiccata vocazione pedagogica, cui si deve la creazione della Scuola di Teatro, «nazionale ed europea, ... scuola di 'interpreti', non di 'mostri sacri' [...] che trovino nel teatro un modo di essere anche come uomini, donne, cittadini»,<sup>14</sup> pare opportuno fare menzione anche delle numerose iniziative culturali, collaterali alla produzione teatrale, al Teatro Studio: conferenze, proiezioni, laboratorio shakespeariano, percorsi di poesia novecentesca...

Naturalmente, nella nostra analisi, abbiamo messo a fuoco la figura del regista geniale, al contempo rigoroso lettore-interprete di testi letterari e pure, in qualità di critico-filologo, autore a sua volta, essendo i suoi spettacoli vera 'poesia', originale 'riscrittura' dei testi prescelti.

Tuttavia, nel concludere, vogliamo sottolineare come la tensione intellettuale e morale che lo sorreggeva nell'impegno quotidiano lo inducesse a riflettere con pari convinzione e trasporto sul futuro:

questo mio domani [...] mi vedrà ancora intento a raccontare storie di altri per gli altri, mi vedrà affannato a parlare agli uomini attraverso le voci dei loro poeti, quelli grandi, quelli che parlano da sempre la stessa lingua nei secoli e quelli che parlano del nostro oggi, povero o confuso che sia. [...] Il mio domani in definitiva è quel poco di verità e di poesia che saprò conquistare, per darlo come so e come posso agli altri.<sup>15</sup>

Strehler, dunque, così afferma nel 1986, al termine della lunga intervista/dialogo con Ugo Ronfani, mostrando di intendere la sua attività, e per ciò stesso la sua esistenza, come dono alla collettività. Non molto differente lo spirito e le parole

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 308-309.

del suo ultimo scritto, alla vigilia della morte, in margine alle prove dell'opera *Così fan tutte*, che il 26 gennaio 1998, un mese, quindi, dopo la sua morte, inaugurerò il Nuovo Piccolo Teatro.

Tale è l'immagine poliedrica di Strehler che vive nel ricordo di coloro che hanno assistito ai suoi spettacoli, compreso l'uomo, condiviso la sua umanissima aspirazione di sentirsi vivo tra vivi solidali, uomo tra uomini. Insieme, nel teatro.

Tante volte, dopo aver visto i suoi spettacoli, talora in compagnia di alunni liceali, nel caso della lettura del *Wilhelm Meister* impressionati vivamente dalla suggestiva e seducente interpretazione di Strehler, avremmo voluto scrivergli per esprimergli la nostra gratitudine, dirgli che eravamo stati in sintonia con lui, che aveva saputo far vibrare corde differenti della nostra interiorità. Però, nella rapida successione dei giorni, rimandavamo il compimento del gesto a più felice momento, senza pensare che potevamo essere privati della possibilità di farlo.

Così, dunque, sommessamente, 'senza clamore', per avvalerci delle parole del suo ultimo scritto, gli diciamo: «Grazie, Strehler».