NOMI PROPRI

L’utopia del teatro

Cento anni dalla nascita di Giorgio Strehler.

di *Francesco Ceraolo* — 29 Agosto 2021

Coniugare la personificazione con l’alienazione, il metodo Stanislavskij con l’effetto di straniamento e il didatticismo di Bertolt Brecht. Far coabitare gli opposti del teatro in una delle più grandi utopie del Novecento. È forse il più importante lascito della vita artistica di Giorgio Strehler, nato a Trieste il 14 agosto del 1921, di cui quest’anno si celebra il centenario. Strehler se ne è andato improvvisamente a 76 anni a Lugano la notte di Natale del 1997, prima di poter vedere inaugurata la nuova sede del Piccolo di Milano. Un’altra grande utopia realizzata da questo immenso rivoluzionario dello scorso secolo. Un teatro pubblico a servizio della cittadinanza, fondato nel maggio del 1947 insieme a Paolo Grassi, in cui prende corpo il mito gramsciano nazional-popolare, l’unificazione e l’organicità del pubblico teatrale verso una nuova coscienza intellettuale di classe. Il modello dei grandi “teatri stabili” italiani, istituzioni di cui Strehler ebbe per primo l’intuizione. **Luoghi attorno a cui rifondare le nostre città dopo le macerie della guerra, mettendo al centro il valore didattico della cultura e dell’arte**.

Un visionario della scena e della sua vocazione intimamente politica, che lo portò persino a candidarsi col PSI al Senato nel 1987 (per essere eletto nella Sinistra Indipendente). **Ripercorrere la sua carriera significa attraversare alcuni degli**

spettacoli più importanti della storia del teatro contemporaneo: dalle regie di Goldoni (a partire dal mitico *Arlecchino servitore di due padroni* con Ferruccio Soleri del 1947) e Pirandello (come *I giganti della montagna* sempre del 1947) fino a Cechov (*Il giardino dei ciliegi* del 1955) e Shakespeare (*La tempesta* del 1978). Spettacoli in cui l'azione si incarna nel corpo dell'attore (a cui Strehler ha dato a volte corpo in prima persona, come in *Faust Frammenti* del 1989), su cui il regista opera una forza demiurgica, tanto col fine pedagogico e stanislavskiano della reviviscenza quanto con quello brechtiano della critica sociale. **Il teatro come grande architettura di corpi e voci a servizio della potenza nucleare del testo drammaturgico**, secondo quella linea italiana del teatro di regia che, a partire dal magistero di Silvio D'Amico, passa per Luchino Visconti, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, fino a Mario Martone e pochi altri.

C'è una peculiarità però, che rende il lavoro di Strehler in questo senso unico nel panorama italiano. Se il grande teatro di regia del Novecento nel nostro Paese ha raccolto soprattutto l'eredità di Gordon Craig e il mito impossibile della disumanizzazione del teatro, della sua resa tecnica e impersonale (da cui il perché molti dei suoi esponenti sono stati anche grandi registi cinematografici), **quella di Strehler è sempre stata una pedagogia indissolubilmente vincolata alla centralità dell'umano sulla scena**. L'attore (o *comédien désincarné* come lo chiamava Jouvet, suo grande modello) per Strehler è colui che sacrifica se stesso attraverso una disciplina rigorosa, che deve convivere con il fatto che il "dovere" di darsi allo spettatore gli impedisce di perseguire altri scopi esistenziali. È come se fosse costantemente un atleta prima della gara, ogni giorno alle prese con la necessità di raggiungere il punto più alto dell'intensità delle proprie energie e volontà durante lo spettacolo. Un uomo o una donna soli, che rinunciano a qualsiasi forma di vita e alimentano quotidianamente dentro di sé un'energia pre-espressiva da trasmettere ogni sera sul palcoscenico.

Non è un caso che gli attori e le attrici degli spettacoli strehleriani si siano spesso confusi con i loro personaggi, fin quasi ad assumerne la maschera. Dal già citato Arlecchino di Soleri (2949 recite in tutto il mondo) alla Giulia Lazzarini nell'Ariel della *Tempesta* shakespeariana o alla Valentina Cortese nella Ljuba de *Il giardino dei ciliegi* di Cechov. **Attori e attrici colti nella singolarità evenemenziale di uno spettacolo, soggetti a un'etica della recitazione, a un imperativo della pura presenza, di cui il regista si fa carico mettendola al servizio delle singole incorporeità concepite dall'autore**. Perché, sosteneva Strehler provocatoriamente, «il teatro non conosce che un artista, lo scrittore, e propriamente parlando non esiste né l'arte dell'attore né quella del regista». Il teatro è cioè quel punto di mediazione tra l'ideale e il materiale che trova nel corpo dell'attore l'unica sua possibile articolazione. **Una congiuntura etica prim'ancora che estetica, in cui coabitano l'eterna virtualità del testo e la realtà**

politica e contingente della scena.

Anche nell'esperienza cruciale di regista lirico (spettacoli memorabili a partire da quelli mozartiani), Strehler ha sempre ribadito la centralità della presenza dell'artificio della grande macchina teatrale operistica, piegando la finzione musicale verso un realismo mimetico (si pensi al Settecento stilizzato de *Le nozze di Figaro* o dell'ultimo *Così fan tutte*, su cui stava lavorando gli ultimi giorni di vita), oppure concependo la scena come un complesso apparato al servizio dell'umano, in cui si compie la sua condizione tragica (*Don Giovanni*) o la sua formazione simbolica (*Die Zauberflöte*).

Una delle più grandi figure che hanno reso il teatro di regia il perfetto bilanciamento tra tutte le componenti visibili e invisibili del teatro, prima e dopo che le une sovrastassero le altre. Per questo il secolo che celebriamo oggi è quello che ci separa non solo da una nascita biografica ma da un momento genitivo ineludibile.

> Giorgio Strehler, Trieste 1921 – Lugano 1997.