

CARMELA CITRO

*I Mémoires di Giorgio Strehler*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARMELA CITRO

*I Mémoires di Giorgio Strehler*

*I Mémoires di Giorgio Strehler, riscrittura teatrale dei Mémoires di Goldoni, sono il frutto di una trentennale elaborazione dell'autore, che, attraverso il racconto del genio veneziano, definisce anche il suo personale itinerario di teatrante. L'opera strehleriana, elaborazione in forma teatrale (in cinque episodi e un epilogo), è stata pubblicata nel 2005 dalla casa editrice Le Lettere, a cura di Stella Casiraghi, si riferisce al copione sul quale il regista-drammaturgo stava lavorando per impostare lo spettacolo, la cui messinscena prevista per l'estate del 1998, non fu realizzata per l'improvvisa morte del raffinato interprete goldoniano. I Mémoires di Strehler, più che una pièce, sono quasi un diario delle sue riflessioni sul teatro e sul suo rapporto con la vita. L'oggetto del racconto e della messinscena è prevalentemente il lavoro teatrale stesso: drammaturgo, regista e attore convivono sulla scena e non si nascondono dietro la 'favola'. Sembra quasi di assistere ad una sorta di teatralizzazione delle prove, momento misterioso ed estremamente vitale per Strehler. Nei suoi Mémoires il regista triestino racconta attraverso la vita artistica di Goldoni la sua stessa vita. In essi affiorano copiosamente le complicità, le affinità tra i due artisti, che si identificano nei gesti, nelle parole, nei pensieri e le cui vite non possono essere scisse dalla parola teatro, in quanto esse sono state spese interamente in nome di quell'arte che ambedue hanno amato e praticato con uguale intensità. Il testo viene espresso in una cornice scenica molto macchinosa, ma nel contempo affascinante. Strehler aveva previsto un sapiente uso di diversi sipari (sipario funebre, sipario della Vita...) e l'intera pièce avrebbe coinvolto totalmente lo spazio teatrale (platea-palcoscenico) che, abilmente usato, avrebbe dato vita ad una sorta di spettacolo nello spettacolo.*

Le *Memorie* di Giorgio Strehler, riscrittura dei *Mémoires* di Goldoni, sono il frutto di una trentennale elaborazione, che, attraverso il racconto del genio veneziano, definisce anche il personale itinerario di teatrante del regista triestino.

Fu nel 1968 che Strehler decise di dare voce alla storia della vita del drammaturgo veneziano, che, al pari della sua, era stata dedicata interamente al teatro. Una storia che può essere guardata nel suo aspetto esteriore quasi come uno spettacolo, ma che presenta anche un lato molto segreto, pieno di drammi veri, drammi umani che in gran parte sono sempre taciuti o appena sfiorati.

L'indagine che Strehler compie sulle *Memorie* di Goldoni mira ad individuarne tra le righe la vera storia e a coglierne, al di là delle patetiche avventure o disavventure di un autore drammatico, la grandezza reale nel teatro del suo tempo. Ne viene fuori il ritratto inedito di un drammaturgo che è stato capace di innalzare a sublime momento artistico la quotidianità che vive, senza usare alcuna strategia, alcun inganno, servendosi solo del suo fervido ingegno e delle sue insite qualità umane.

Nella composizione dei suoi *Mémoires* Strehler passa da un'originaria stesura di due 'trattamenti' alla formulazione di una sceneggiatura dell'opera divisa in puntate da trasmettere sul piccolo schermo. Fallita la realizzazione televisiva, nel corso degli anni egli sempre più si convince che la storia di un 'teatrante' non può essere pensata in funzione di una sede diversa dal teatro, ma esige di vivere nel suo luogo originario. E' così che l'opera subisce una significativa metamorfosi, e Strehler, attraverso la vita artistica di Goldoni, comincia a raccontare, in modo ancora più convinto, la sua stessa vita. Nella scrittura teatrale dei *Mémoires* affiorano più copiosamente le complicità, le affinità profonde tra i due artisti, che si identificano nei gesti, nelle parole, nei pensieri e le cui vite non possono essere scisse dalla parola teatro, in quanto esse sono state spese interamente in nome di quell'arte che entrambi hanno amato e praticato con uguale intensità.

Dal testo strehleriano possono essere desunti facilmente i tratti peculiari delle personalità dei due grandi artisti, molto vicini nella loro natura di uomini, intellettuali e riformatori. Le loro personalissime battaglie di vita e di arte hanno pressappoco lo stesso contenuto e i medesimi contorni. L'intento primigenio di entrambi fu quello di ridare dignità al teatro italiano, affinché tornasse ad essere competitivo nel contesto europeo.

Essi pertanto lottarono per l'affermazione di nuove metodologie teatrali, credendo fermamente Strehler nel bisogno di un teatro di regia, Goldoni nella necessità di un nuovo modo di scrivere l'abusata commedia all' 'improvviso'.

Nel 1947, alla vigilia dell'inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano, il regista affermava:

[...] In questo universo teatrale noi dovevamo fare un teatro che fosse innanzitutto e semplicemente «contemporaneo»: che si iscrivesse, cioè, nella problematica del teatro mondiale e con esso si mettesse al passo, saltando – o meglio, colmando – un cinquantennio di storia teatrale come essa aveva proceduto negli altri paesi.<sup>1</sup>

Il sentire di Strehler sull'arretratezza del teatro italiano rispetto a quello internazionale, come si evince da questa affermazione, presenta un evidente indice di somiglianza con il pensiero del sedicenne Carlo Goldoni, quando nelle sue *Memorie*, anche se apparentemente per altre ragioni, affermava con sofferta delusione:

[...] Sempre rovistando in codesta biblioteca<sup>2</sup>, vidi edizioni di teatro inglese, teatro spagnolo e teatro francese: non ne trovai di teatro italiano. C'erano qua e là alcune commedie italiane dei secoli addietro, ma nessuna raccolta, nessuna collezione che potesse fare onore all'Italia.

Mi resi conto dolorosamente che mancava qualcosa di essenziale alla nazione che aveva conosciuto l'arte drammatica prima fra tutte le nazioni moderne; non potevo concepire come l'Italia avesse potuto trascurarla, avvirla e imbastardirla; desideravo ardentemente vedere la mia patria risollevarsi al livello delle altre e mi ripromettevo di fornire il mio contributo [...].<sup>3</sup>

Da queste due citazioni risulta evidente come l'intento originario dei due artisti sia stato

inequivocabilmente il medesimo: ridare dignità al teatro italiano, uniformandolo a quello delle altre nazioni.

Il regista triestino avvertiva fortemente la necessità di dover assumersi l'impegno per la rinascita, ed insieme la rivalutazione, di un teatro che nei secoli precedenti aveva fatto dell'Italia il polo attrattivo per le altre nazioni; basti ricordare lo splendore che quest'arte conobbe nel Seicento quando artisti con diverse specificità nell'ambito teatrale erano contesi da tutte le corti europee.

Nel contesto in cui Strehler si trovò ad operare il suddetto splendore del teatro italiano era ridotto, ormai, solo a un mero ricordo; dall'Ottocento sino al dopoguerra inoltrato, sulla scena italiana, tutto era rimasto immutato. La recitazione si era cristallizzata nella sua svenevolezza e stucchevolezza, relegata al 'grande mattatore', il grande attore, la stella che parlava dal palcoscenico solo per se stesso e di se stesso. A riguardo molto illuminante un'affermazione di Strehler:

<sup>1</sup> Cit. in *Piccolo Teatro di Milano 1947-1958*, redatto da A. Lazzari e S. Moranti con la collaborazione di G. Strehler e P. Grassi, Milano, Nicola Moneta Editore, 1958, 13.

<sup>2</sup> Goldoni si riferisce alla biblioteca del Signor Lauzi di Pavia, professore di diritto presso il quale soggiornò nell'attesa, da Venezia, dei documenti necessari che gli avrebbero permesso l'iscrizione al Collegio Ghisleri. Giovanni Antonio Francesco Lauzi (1658-1745), originario della provincia milanese, laureato al Ghisleri, vi divenne in seguito docente di diritto civile (dal 1697) e, quindi, di diritto canonico (dal 1723). Cfr. C. GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, (trad. it. di P. Ronzini), Milano, Mondadori, 1993, 949.

<sup>3</sup> GOLDONI, *Memorie*..., (I, VIII), 61-62.

[...] Posseggo un copione, datomi da un vecchio suggeritore con il quale avevo lavorato, del vecchio mediocre dramma francese *Papà Lebonnard*, in cui recitava il grande attore Novelli. In esso tutti i passaggi di Novelli sono sottolineati in rosso con l'annotazione: "Qui parla il commendatore". Non si sa che cosa avesse da dire ogni sera. Tuttavia il dramma è diventato in teatro qualcosa che si poteva ancora vedere, perché il grande attore recitava come commendatore. Che cosa dicesse, non importava la cosa principale era che egli parlasse e come parlava [...].<sup>4</sup>

Così come Strehler anche Goldoni, all'incirca due secoli prima, aveva notato, pure se in condizioni storico-sociali totalmente diverse, le lacunosità che stagnavano nella oramai deteriorata situazione teatrale, e, con un impeto pari a quello del regista, decise di intervenire per risolvere quel problema che tanto lo attanagliava, cioè dare nuovo lustro alle sorti dell'arte teatrale italiana, incamminandosi nella strada che lo avrebbe condotto, come ben sappiamo, alla riforma della Commedia. A tal proposito, nella *Prefazione a le Commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto*, data alle stampe nel 1750 (edizioni Bettinelli di Venezia), si leggono queste parole dello scrittore veneziano:

[...] Ora fu in me questo genio medesimo, che rendendomi osservator attentissimo delle commedie, che sui vari teatri d'Italia già vent'anni in qua<sup>5</sup> rappresentavasi, me ne fece conoscere, e compiangere il gusto corrotto, comprendendo nel tempo stesso, che non poco utile saria potuto ridondar<sup>6</sup> al pubblico, e non iscarsa lode a chi vi riuscisse, se qualche talento dallo spirito comico tentasse di rialzare l'abbattuto teatro italiano. Questa lusinga di gloria finì determinarmi all'impresa.

Era infatti corrotto a segno da più di un secolo nella nostra Italia il comico teatro, che si era reso abominevole oggetto di sprezzo alle oltremontane nazioni. Non correvano su le pubbliche scene se non sconce arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi, favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senz'ordine, le quali anziché correggere il vizio, come pur è il primario, antico e più nobile oggetto della commedia, lo fomentavano, e riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate, noia poi facevano ed ira alle persone dotte e dabbene, le quali se frequentavan talvolta un così cattivo teatro e vi erano strascinate dall'ozio, molto ben si guardavano da condurvi la famigliola innocente [...].<sup>7</sup>

Appare evidente, dunque, che entrambi gli artisti avvertivano, con molto malcontento, l'arretratezza del teatro italiano e cercavano di smuovere tale situazione auspicando un cambiamento, che consentisse al teatro del nostro Paese di poter risollevarsi le proprie sorti e, quindi, di poter tornare competitivo in un contesto europeo ormai avanzato in questo settore.

Troviamo i due autori collocati altresì in una medesima situazione allorché ambedue vissero un disagio interiore, costretti ad un volontario esilio per la disillusione che entrambi provarono nei confronti delle 'istituzioni'. Da queste Strehler non si vide riconosciuto nella giusta misura il tenace impegno profuso per il rinnovamento della situazione teatrale nel dopoguerra, né tanto meno esse gli sarebbero state d'aiuto nella nuova avventura che egli si accingeva ad intraprendere con il Gruppo Teatro Azione. Goldoni, invece, oltre che per l'usurpazione delle sue opere da parte dell'impresario Medebach, fu profondamente rattristato per non essere stato ricompensato equamente

<sup>4</sup> STREHLER, *Per un teatro umano...*, 57.

<sup>5</sup> «Nell'edizione Paperini (1753) di Firenze in questo punto si legge: [...] da diciotto, o vent'anni in qua [...]. Tale inciso è stato cancellato nell'edizione Pasquali (1761-1778) di Venezia», GOLDONI, *Memorie...*, 676.

<sup>6</sup> «Nell'edizione Bettinelli del 1751 si legge: [...] ne sarebbe potuto derivare al [...]», *ivi*, 677.

<sup>7</sup> *Ivi*, 763-764.

sul piano economico per il suo ponderoso lavoro. Queste situazioni di disagio furono vissute così intensamente dai due uomini di teatro da portare a conseguenze sulla salute per entrambi, che, all'epoca dei fatti, avevano all'incirca la stessa età anagrafica.

Strehler così scriverà al suo amico Roberto De Monticelli il 27 gennaio del 1970 dalla clinica di S. Margherita, il giorno prima di essere dimesso:

[...] solo domani esco, finalmente dalla clinica e *ritorno a casa*. [...] ho avuto un collasso circolatorio e uno sbalzo di pressione pauroso [...] ho dovuto affrontare quelle torture cliniche che avevo rimandato. [...] Ma significa ancora qualche cosa, nel nostro teatro, quello che si fa? Ha un senso? Forse il mio è veramente un vizio al quale però non posso rinunciare, malgrado le delusioni amare di questi ultimi anni...[...].

[...] Vorrei dirti tante altre cose [...] Se penso a quello che volevamo che diventasse il teatro italiano nel 1947 o almeno a quello che speravo diventasse e guardo l'oggi, davvero miserabile come insieme, come clima umano, trovo davvero tutti i motivi per disperarmi. E mi dispero, infatti.

[...] Ma veramente io credo – al di qua e al di là dell'arte! – di avere agito come essere umano, come uomo che fa un «mestiere d'arte» per gli altri oltre che per sé, con rettilineità, una coerenza, chiarezza e onestà di cui *non sento di pentirmi*. E ho la sensazione che «intorno» il tessuto umano sociale culturale, chiamalo come vuoi, non abbia saputo seguire questa storia. Che è poi la storia della nostra povera generazione. Una storia *comunque* importante. Non per tutti ma per molti è una storia di grandi lotte, lotte dure, di molta incomprensione e di infinita solitudine. [...] C'è da domandarsi, con sgomento e anche con orgoglio, *come* siamo riusciti a sopravvivere e [...] a tenere un fronte, modificare se non un costume, qualche piccola cosa, di questo costume.

Ma questa fatica, quanta pena! Non mi piace fare il martire ma a questo mio male di oggi, fisico, non è estranea l'usura di ciò che è stato fatto, [...].<sup>8</sup>

Così Goldoni, dopo l'oneroso lavoro delle Sedici Commedie, afferma nelle sue *Memorie*:

[...] Avevo, a quarantatre anni, molta facilità per l'invenzione e per l'esecuzione dei miei soggetti; ma ero un uomo come qualsiasi altro. L'assiduità al lavoro mi aveva rovinato la salute; mi ammalai e in tal modo espiai la fatica della mia follia.

Incline com'ero a quei neri vapori che attaccavano a un tempo corpo e spirito, li sentii risorgere in me più violenti che mai.

Ero spossato per la fatica, ma il dispiacere era una causa non meno importante della mia situazione; [...].

Avevo fatto rappresentare sedici commedie in un anno; il capocomico non me le aveva chieste, ma non per questo ne aveva tratto minor profitto. E io che cosa ci avevo guadagnato? Non un obolo in più rispetto alla somma pattuita per l'anno. Non la benché minima gratificazione; molti elogi, molti complimenti, ma non la più piccola riconoscenza: ne ero dispiaciuto: tuttavia non ne facevo parola. [...].<sup>9</sup>

Come si evince dalle citazioni riportate entrambi gli artisti volgono le loro lamentele nei confronti delle 'istituzioni'. In questa delicata fase della loro vita artistica e personale, il sogno non compiuto, infranto dalla società che li circondava, li rende ancor di più vicini, uguali. Annullandosi quasi quella distanza storico-temporale della loro esistenza, sembra che le loro personalità, talmente sensibili e talmente profonde, siano specchio l'una dell'altra, che le orme lasciate dai loro passi a volte coincidano. Due uomini dai grandi ideali, che non erano soggetti alle beghe di cortile, che da una parte vivevano intensamente il loro sogno e dall'altra incontravano un gelido e inscalfibile muro di

<sup>8</sup> G. SREHLER, *Lettere sul teatro*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Archinto, 2000, 56.

<sup>9</sup> GOLDONI, *Memorie*..., 363.

ghiaccio ciascuno nel proprio contesto sociale; eppure, durante il loro 'viaggio' umano ed artistico, nel buio totale della collettività, sono riusciti, con la loro passione, ad accendere una luce che ha rischiarato la vita dell'uomo. Nell'attimo in cui abbandonarono le loro case, Strehler il Piccolo Teatro, e Goldoni la Compagnia Medebach, sicuramente avevano lasciato in eredità, a quanti li avevano conosciuti e frequentati, un tesoro prezioso, che andava al di là dei beni materiali, una ricchezza che ogni singolo serbava stipata gelosamente nel cuore, nell'animo, nei modi di fare, nella capacità di affrontare quel duro, estenuante eppure magico lavoro dei teatranti: era il bene inestimabile dei loro pregiatissimi insegnamenti, della loro immensa umanità e del loro infinito amore per l'arte del teatro.

I *Mémoires* di Strehler ci dicono tutto questo e molto altro ancora sia sul regista triestino, che nel secolo scorso ha portato ai massimi vertici il teatro del nostro Paese, sia sul commediografo più autorevole del nostro Settecento, la cui pratica teatrale rimane ancora tra le più sconosciute.

L'opera strehleriana, più che una pièce, è uno zibaldone, come lo stesso regista-autore ebbe occasione di ripetere più volte, quasi un diario delle sue riflessioni sul teatro e sul rapporto con la vita. Gli allestimenti brechtiani, e quindi la lezione del maestro tedesco (che per anni Strehler aveva indagato e sperimentato sul palcoscenico del Piccolo), non sono passati invano e regalano a tutto il testo un andamento metateatrale. L'oggetto del racconto e della messinscena è prevalentemente il lavoro teatrale stesso: drammaturgo e regista convivono sulla scena e non si nascondono dietro la 'favola'. Sembra quasi di assistere ad una sorta di teatralizzazione delle prove, momento misterioso ed estremamente vitale per Strehler. Quello delle prove, in verità, era il tempo e il luogo in cui il regista era solito dare fondo a tutte le sue energie creative, avendo per spettatori i suoi attori, attore lui stesso, abbandonato a quell'indole nativa che come regista spesso aveva dovuto soffocare.

A Strehler, come si è già accennato, nel corso degli anni, divenne sempre più chiara l'idea che la storia di un uomo di teatro, quindi la storia del teatro, andasse raccontata attraverso quel mezzo che gli è proprio, le 'tavole fatate' di un palcoscenico, dove è possibile inverare qualunque cosa. Proprio pensando a una realizzazione scenica dei *Mémoires*, egli, nel 1992, trovò l'occasione giusta per proporla nella circostanza dei festeggiamenti per il Bicentenario della morte di Goldoni, che sarebbero stati allestiti nel 1993, per cui cominciò ad approntare degli *Appunti* atti alla risoluzione visiva dell'opera. Tutto si doveva svolgere 'nel Teatro', dai ricordi del Signor Goldoni alle storie d'amore, alla estenuante fatica compiuta per comporre sedici commedie in un solo anno, alla partenza per Parigi, al momento della morte. Il regista era consapevole che gli ostacoli tecnici ed estetici da superare per la realizzazione di questa messinscena sarebbero stati davvero innumerevoli, ma era anche fiducioso di poter trovare una valevole soluzione. L'artista triestino immaginò che l'inizio di questo titanico spettacolo sarebbe dovuto essere affidato alla voce del vecchio Goldoni.

Il primo elemento, che viene fuori dalla lettura degli *Appunti sparsi* sul metodo interpretativo dei *Mémoires*, è l'identificazione quasi perfetta che si viene a stabilire fra l'uomo Strehler con l'uomo Goldoni. Il regista, in questo caso anche drammaturgo, fa uso di abbreviazioni per indicare il nome dei personaggi, adotta le sigle Signor G. e C.G. per Carlo Goldoni, mentre le cifre G.S. vengono usate per Giorgio Strehler, ma possono alludere tranquillamente anche a Goldoni-Strehler.

[...] Forse non devi recitare la parte di Goldoni delle 16 commedie alla partenza di Parigi. Basta fare il Narratore o come si chiamerà (cioè un te stesso/Goldoni). Problema vestito, copione, sedia, testa ecc. ecc. Cosa vuoi rappresentare? [...].<sup>10</sup>

Appare chiaro da queste poche righe che gli appunti scritti dall'autore non sono altro che una sorta di strano dialogo che Strehler conduce con se stesso. Egli scrive per riflettere, offrendo agli studiosi il privilegio illuminante di poter penetrare nel suo lavoro, il lavoro di un Maestro singolarmente ispirato, quale egli era, di poter leggere le sue riflessioni, le sue perplessità. Questo ci dona il privilegio illuminante di riuscire a comprendere, in qualche modo, tutte le sfaccettature di un lavoro fortemente articolato, frutto dell'impegno di un artista, in questo caso drammaturgo, regista e attore insieme. La lettura dei *Mémoires* strehleriani, che a mio parere va intesa come un viaggio fantastico nella mente creativa dell'autore, offre la possibilità a tutti noi di calarci in quella tortuosa, eppure straordinaria alchimia che, attraverso parole appuntate sulla carta quasi di getto, parole che sono state investite da un'immaginazione prolifica ed incessante, alla fine ci mostra quella che è la completezza di un lavoro teatrale.

[...] Forse una introduzione breve alla «Lettura scenica» dei *Mémoires*?

In prima persona: la storia che vi racconto questa sera è la storia di una vocazione, la storia della vita di un uomo...

L'avevo scritta più di vent'anni fa per raccontarla alla gente con un mezzo non teatrale. Una specie di romanzo per immagini e con parole. Le pagine sono rimaste pagine scritte e chiuse in un cassetto. Ma ho pensato – lo penso da sempre – che il Teatro può tutto, può fare di tutto il Teatro.

E la vita del signor C. G. è una vita tutta di teatro nel Teatro, col Teatro, contro il Teatro. Perché dunque non raccontarla alla gente con lo strumento che fu la sua vita e la nostra vita? Tutti uguali nella passione teatrale. E' un atto di amore, di fiducia nella teatralità e un gesto di gratitudine per colui che ha creato il Teatro italiano. Nasciamo tutti da lui. Noi teatranti italiani di oggi.

Inizio.

[...] voce [...] di G. vecchio (fatta da G. S.).

G. S. vestito con pantaloni neri '700 [...]. Calze grigie. Scarpe nere con fibbia. Una camicia bianca con maniche ampie, [...]. Testa: capelli rasati corti, [...] quando è il caso, con la parrucca?

[...] Tutto lo spettacolo ha l'agguato del «meccanismo ripetitivo». Vita e Teatro. Mondo e Teatro. Sipario della Vita su e giù. Sipari dei Teatri su e giù. I sipari del passato [...].

Non calano continuamente i sipari nella vita di un teatrante? E applausi, e silenzio, e rifiuto e poi applausi e vani trionfi? Così avviene anche nella «vita vera». Sipari che salgono e scendono. Forse il «meccanismo» può diventare una «grande metafora». [...]

Strehler può pensare a una scenografia così ricca di sipari, con questo «meccanismo ripetitivo», perché prevedeva che la rappresentazione dei *Mémoires* dovesse essere realizzata nel Teatro Studio,<sup>11</sup> che per le sue caratteristiche architettoniche ben si presta

<sup>10</sup> *Mémoires, appunti sparsi* sono datati Quiberon, marzo 1992, Archivio Storico del Piccolo Teatro, ora in STREHLER, *Lettere sul teatro...*, 197-205. N. B. Le citazioni successive sono state tratte dalla stessa fonte, per cui sono state omesse le relative note.

<sup>11</sup> Il Teatro Studio ha la forma primitiva del teatro all'italiana con un grande spazio centrale che lo rende in tutto simile a un teatro circense. Questa forma è stata conservata nel momento della ristrutturazione, ed è la stessa di quando al Fossati si faceva teatro all'aperto, magari con parate militari. La foggia è stata ripristinata con delle gallerie, con una cavea semicircolare e dei gradoni di legno di una semplicità spartana, che circondano l'intero spazio rappresentativo, per cui il contatto con il pubblico è vivo e coinvolgente.

ad una messinscena così particolare. Lo spazio di questo teatro è sicuramente uno spazio alternativo al classico modello di struttura teatrale che, solitamente, abbiamo in mente, è un luogo che dà l'idea della libertà, del non fisso, del fluttuante, alla stessa stregua della poesia, e i *Mémoires*, così ricchi di richiami poetici, non avrebbero potuto avere cornice migliore.

[...] Le scene sono o di Teatro [...] scritte da G. nei *Mémoires* [...] o di vita, inventate da G. S. sul racconto di G. [...]

Gli attori recitano in «platea» e «sul palco» dietro il sipario levato che poi scende. In platea recitano «la Vita». Sul palco «recitano il Teatro/Teatro», o la Vita/Teatro. Ma non c'è nessuna differenza.

E' solo il luogo che cambia. Forse un tipo di luce diversa [...].

[...] i sipari sono:

- a) il grande sipario funebre, rosso, ricco e misterioso della Comédie Française. [...]
- b) Il sipario del Teatro S. Angelo. Altro colore e altro stile.
- c) Il sipario del Teatro S. Luca. Altro colore. Forse giallo. O forse con figure? Un po' pauroso?
- d) Il sipario della Vita. Il primo di tutti. Neutro, quasi trasparente, di una materia delicata e mobile [...] può diventare un cielo, anche con nuvole, una nebbia, un tramonto, una notte, un muro di interno semplice. È questione di uso della luce.

L'autore-regista affida, come può essere notato, al sapiente uso dei sipari l'arduo compito di scandire l'alternarsi dell'illusione comica e della disillusione quotidiana che si dipana nell'intero lavoro. L'incessante ritmo, a volte accelerato ed altre rallentato, scandito dall'abbassarsi o innalzarsi di questi sipari, conferisce all'intera struttura drammaturgica un'aura metateatrale, che scaturisce per l'appunto dal loro continuo movimento che risulta essere simbolico e funzionale allo stesso tempo.

Il 'grande sipario funebre, rosso, della Comédie française' si riferisce al periodo conclusivo della vita del drammaturgo, quella lunga parte di vita che lo vede a Parigi, città che sarà lo scenario della sua morte. La scelta del rosso apparentemente potrebbe richiamare alla mente il colore classico usato nei teatri, ma in questo caso il riferimento è ai paramenti funebri, perché Goldoni in questa città, che comunque lo ha entusiasmato, ha vissuto la sua decadenza creativa, il suo crollo economico (ricordiamo che è morto in totale povertà) e ha sentito lo spegnersi lento della sua lunga vita.

Per il sipario del Teatro Sant'Angelo il regista pensa a un colore allegro, un colore che ancora non ha ben chiaro, ma che si presenti soprattutto con uno stile completamente diverso dal primo. Questo sipario sta ad indicare, infatti, la parte di vita teatrale più fervida e ricca di Goldoni, durante la quale, lavorando come poeta nella Compagnia Medebach, affrontò la sua straordinaria riforma teatrale. Al Teatro Sant'Angelo, cui pure si ricollegano l'enorme fatica per la creazione delle sedici commedie nuove e il dolore procuratogli per l'incomprensione del capocomico, Goldoni visse, secondo Strehler, la parte forse più gioiosa, quantomeno la più gratificante della sua vita di uomo di teatro.

Per il sipario del Teatro San Luca, e quindi per questa fase della vita goldoniana, l'autore pensa a un sipario dal colore freddo come il giallo, addirittura con figure che possono spaventare. Il drammaturgo veneziano, difatti, era sicuramente molto spaventato dal cambiamento che decise di affrontare passando al teatro dei fratelli Vendramin, ma, soprattutto, è questo il periodo più angoscioso nella sua vita di uomo e di artista e le figure, che si stagliano sulle tele del sipario, si riferiscono sicuramente a quelle dei suoi nemici, che per anni calunniarono la sua arte, in particolar modo Gozzi, che fu senz'altro il suo più acre oppositore.

Ed infine Strehler ci presenta il sipario della Vita. Notiamo con quanta cura estrema pensa ai particolari di questo sipario, che nella sua mente vede come qualcosa di etereo e impalpabile. Il sipario della Vita nella sua trasparenza deve imprimere nella mente degli spettatori i momenti più felici e sereni, come pure i più bui e tristi per cui esso proporrà un bel tramonto o in un caldo interno, un cielo nuvoloso o una fitta nebbia, grazie ad una tecnica inventiva che solo la fervida immaginazione e la profonda sensibilità di un uomo che ha vissuto da sempre e per sempre di teatro può figurarsi nella mente e conseguentemente essere in grado di realizzare sulla scena. E' nota a tutti la grande maestria di Giorgio Strehler nell'uso delle luci, per cui le sue scenografie, grazie a queste magie di colori, divenivano dei veri e propri quadri d'autore.

[...] I sipari calano dall'alto e spariscono in alto (alla burattina). Problema pieghe e distanze. Ma deve *parere* che sia *sempre lo stesso* che «cambia» misteriosamente colore e senso. Insomma è un *solo sipario*.

Non c'è ribalta ma solo lo sbalzo, a differenti altezze. Massima per il teatro vero [...].

Nel fondo c'è un fondale/cielo [...] e il sipario di controllo. E la ribalta che si accende e spegne e l'ombra della cupola del suggeritore. E la sala buia. Forse qualche fiammella qua e là, dove sarebbero i palchi? Vedere.

C'è un sipario di velo che scende adagio e quasi senza parere. E il sipario del sogno e dei sogni e, mentre prova il *Teatro Comico* al S. Angelo, il sipario dei «ricordi» di G.

Dietro si svolgono le scene diverse. [...] c'è una sola volta il sipario della Vita [...].

Il resto si svolge tutto «nel Teatro» anche i ricordi, la storia di amore e morte.

La stessa cosa avviene per il Teatro S. Luca. Ma con qualche interferenza del sipario-Vita in più. Non molta. [...]

Problema Parigi, ancora tutto da verificare. Come del resto il S. Luca che è un altro «inferno teatrale» ma diverso. Lì la Vita e Teatro si annodano. Lì c'è Gozzi. Lì ci sono i capolavori di G.

Grandissimo problema: *tutto*.

Parigi è quasi solo un racconto, a lampi? Appena qualche scena di Vita e Teatro. Fine *Misanthropo*? La Commedie Italienne un attimo? Il *Bourru* finale in francese, visita a Rousseau e a Voltaire.

La cecità e le principesse? G. e l'ambasciatore...La corte e i Funerali sonori...

La fine di G. «interno borghese», stanza, come sempre tra teatro e vita. [...]. Ultima immagine di G. solo?

Alla Fine-Fine il Sipario/Vita è salito. La platea è piena di oggetti di vita e di teatro: sedie, panchette, tavolini, scrittoi, due letti smontati, libri, casse, bauletti. Un poco alla rinfusa come dimenticati e sul palco lo stesso. E altro. Dal fondo all'entrata un trovarobato misterioso, non molto ricco, anzi povero, con qualche lustrino per fare lusso, in una luce di teatro vuoto e abbandonato.

Forse è con questa immagine, in questa immagine che entra in platea il trovarobato della Vita, il Messo della Convenzione, per portare il decreto che restituisce la pensione a G. [...].

E il palco è vuoto anch'esso. Pieno di robe di teatro e di Vita: sedie, qualche pezzo di scena, un letto, la finestra forse di G. la sedia.

Ma G. non c'è più.

Forse a questo punto cade piano, appena appena, la neve, in un immenso silenzio. In platea e sul palco. Senza differenza.

O .....non so.

Come si può notare, troppi sono i problemi che assillano la mente di Strehler nell'intento di ideare una soluzione scenica che sia degna della vita del grande drammaturgo veneziano. Ciò che lo attanaglia di più è il poter rendere scenicamente i paradigmi di Mondo e di Teatro, che sono stati l'emblema della vita reale e della vita artistica di Goldoni, nonché della sua stessa vita.

Il 24 novembre 1992, a Pavia presso il Collegio Borromeo, durante la prima ed unica lettura pubblica de *I Mémoires*, Strehler spiega al pubblico astante la ragione che spinse Goldoni alla 'follia' di comporre in un anno sedici commedie e come questo momento della sua vita fosse stato particolarmente estenuante, e ancora come fosse necessario rendere scenicamente il titanico sforzo del poeta:

[...] Nel terzo episodio c'è il Goldoni che scrive le Sedici Commedie Nuove, questa cosa delle Sedici Commedie Nuove è una storia che tutti noi sappiamo dall'infanzia. Sappiamo che Goldoni in un certo anno ha scritto Sedici Commedie in un solo anno, cioè in una sola stagione di teatro, cioè in quattro mesi.

Ora Goldoni, in fondo, per disperazione, una sera dopo l'insuccesso dell'*Erede fortunata*...Dopo molti successi, arriva questo insuccesso e di getto, così, improvvisamente scrisse su un pezzo di carta una proposta che la prima donna, la Medebach, doveva leggere, perché, dovete sapere che era consuetudine alla fine di ogni stagione leggere, o declamare a memoria, un saluto al pubblico, in cui si diceva, più o meno, ...spero vi sia piaciuto, spero che il prossimo anno verrete a vederci perché faremo questo e quest'altro...insomma, si raccontava un po' quello che sarebbe accaduto all'inizio della nuova stagione.

Quella sera, dopo la rovinosa caduta, con i palchi mezzi sfitti e con un dramma teatrale gravissimo, perché Darbes, che era il suo amico intimo, un Pantalone molto giovane, l'aveva lasciato per andare in Polonia, invitato dal Re di Polonia (i comici italiani di allora facevano più l'Europa di quanta se ne faccia oggi), allora, preso dallo scoramento, visto che i palchi venivano disdetti, che l'attore prediletto era di partenza, fece dare quella comunicazione pubblica. Dietro le quinte si respirava un'aria di disfatta. Voi non la conoscete, ma quando c'è un insuccesso in teatro, sembri che crolli il mondo. Noi siamo come dei bambini, i quali credono che con il successo salviamo la terra, salviamo il mondo. Il mondo sarà cambiato, ma è chiaro che è tutto diverso...Ieri sera hanno applaudito, hanno fatto un trionfo e tutto è a posto, in Italia è tutto a posto. E' chiaro che il mondo cambia e diventa bello, bellissimo, ma il mondo è come prima se non peggio di prima, (al mattino dopo)...e noi ci accorgiamo amaramente che il teatro in fondo non cambia niente.

Ma non credeteci, il Teatro cambia, il Teatro un po' cambia, un pezzettino piccolo piccolo qua, un pezzettino piccolo di là, un pezzo di poesia qua, un colore di un quadro, un suono di là, una musica qua e tutto questo aiuta a cambiare, in peggio o in meglio. Se è roba buona cambia l'uomo in meglio, se è roba cattiva lo cambia in peggio. In questo senso le arti, veramente, possono cambiare il mondo. Non cambiandolo così con un colpo di bacchetta magica, ma aiutando gli uomini a essere meglio di quello che sono e aiutandoli a vivere un pochino più decentemente. Io credo in questo.

E Goldoni preso da questa follia dice: «Io il prossimo anno farò Sedici Commedie, una a settimana». La Medebach quando legge questa cosa è esterrefatta, pensate che Goldoni aveva scritto anche i titoli, di commedie assolutamente non scritte. «Le scriverete? – gli chiedeva la Medebach – non è possibile che voi possiate fare il quattro mesi Sedici Commedie Nuove». Goldoni rispondeva: «I titoli li ho inventati in questo momento, per il resto vedremo».

Badate che in questi titoli c'è *La famiglia dell'antiquario*, ci sono, anche, delle commedie molto minori e altre come *Il bugiardo*.

Goldoni scrive queste Sedici Commedie, e io nello scrivere questa roba qui ho cercato il modo per rappresentare come ha fatto...C'è un Sipario, il Teatro Sant'Angelo, prima Commedia la *Putta onorata*<sup>12</sup> mi sembra, giù il sipario, poi su per la seconda volta, poi giù...per la sesta volta. Insomma, memorizzandolo nella testa, vedendolo così nella testa, arrivato alla sesta volta mi sono detto che non era sopportabile, probabilmente. Il pubblico, che vede andare sei volte su e sei volte giù il sipario, dirà 'Or basta'! Io stesso ne sono disgustato. Può apparire strano, ma, mi sono detto: «Bisogna proprio fare questo!», bisogna per sedici volte obbligarvi a vedere scendere il sipario con della gente dietro vestita in una certa maniera, farlo riscendere con altra gente vestita in altro modo. Così, si vede una cosa assolutamente impossibile, insostenibile. E se è insostenibile per noi come pubblico vedere sedici volte andare su e giù una cosa, immaginatevi come lo sia stato per un autore a

<sup>12</sup> Ad aprire la nuova stagione teatrale fu, in verità, la commedia, *Il teatro comico*.

scrivere sedici commedie di fila, e per gli attori stessi recitare ogni settimana una commedia completamente nuova, con nuove scene, nuovi costumi. Fu uno sforzo veramente pazzesco che fece, ...ma si accorse che il giorno dopo non era cambiato niente. [...].<sup>13</sup>

Riprendendo ora dagli *Appunti sparsi* sui *Mémoires*, leggiamo, sempre in merito alle sedici commedie,

[...] Il finale delle 16 commedie al S. Angelo. 16 volte il sipario su e giù?

O buio e luce. E gli applausi o la noia, i fischi, la derisione. E i trionfi del pubblico? Forse il pubblico «vero» potrebbe diventare il pubblico di «ieri» e di sempre e *partecipare* alle recite e all'esito delle 16 recite con il trionfo finale. Come? Aiutarlo a «recitare» il pubblico «recitare il pubblico» o che possono? Certo alla fine dei Pettegolezzi<sup>14</sup> ci deve essere una *grande festa*: applausi nel teatro, trionfali, grida, s'involano le colombe coi campanelli e biglietti verso il palco, entrano candele e leggi e musicisti che suonano davanti al palco.

Cadono coriandoli e confetti [...].

Strehler ha intenzione di ricreare una vera e propria atmosfera del teatro settecentesco, che abbondava di candele poste sulla ribalta e la musica era a quei tempi rigorosamente dal vivo, visto che non esistevano mezzi di riproduzione. La pioggia di coriandoli e confetti sta ad indicare che le sedici commedie nuove si conclusero il martedì grasso di carnevale decretando un enorme successo dell'autore.

La macchinosa e immaginifica fantasia di Strehler continua a vedere lo svolgersi di questa impresa colossale a cui si accingeva:<sup>15</sup>

[...] Poi...cade il Sipario/Vita? Per far passare i comici in strada «dopo» il trionfo?

[...] Dentro è pronta la scena della «casa col letto».

Finale. G. s'addormenta. Carnevale fuori: trombette tristi, qualche canto, musica.

La «festa» delle 16 commedie deve essere festa di tutto il teatro [...].

I cambi di scena e di mobili (forse di persone), talvolta a vista mentre il narratore legge [...].

Il Teatro studio nei *Mémoires* deve essere adoperato in modo nuovo. Senza paura che ci sia qualcosa già visto. È *nel complesso* che deve essere diverso. [...]

Le riflessioni che Strehler si pone, come le problematiche da affrontare, sono veramente numerose. Egli ha sempre adoperato questo metodo ogni qual volta si apprestava ad un nuovo lavoro, affinché tutto quello che pensava, immaginava non gli sfuggisse e, a volte, come in questo caso, c'erano anche supplementi di intuizioni che gli venivano in mente e, quindi, continuava ad appuntare.

[...] l'inverno al S. Angelo. La platea può diventare di ghiaccio, come uno specchio gelido! Il Narratore/G.S. o altro racconta del favoloso inverno con la laguna gelata e intanto il legno diventa ghiaccio.

<sup>13</sup> Il video della *Lettura dei Mémoires* è conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano. La registrazione in VHS, che dura 143 minuti, è stata da me trascritta nell'aprile del 2010, negli studi dell'Archivio. Il contenuto risulta essere singolare in quanto è l'unico momento registrato in cui Giorgio Strehler effettua pubblicamente e di persona la lettura dei *Mémoires*.

<sup>14</sup> Il termine pettegolezzi viene usato in questo caso con la lettera maiuscola, perché Strehler quasi sicuramente fa riferimento all'opera goldoniana *I pettegolezzi delle donne*, commedia in tre atti in prosa, che chiude il ciclo delle sedici commedie nuove.

<sup>15</sup> Ricordiamo che aveva previsto la rappresentazione dello spettacolo divisa temporalmente in tre sere, con una durata di due ore e mezza per ciascuna serata, e la partecipazione di circa centocinquanta persone: tra attori, musicisti e tecnici.

Il regista molte volte ricorre a questi effetti spettacolari nelle sue rappresentazioni. Nell'*Anima buona del Sezuan* (1981), ad esempio, fece ricoprire tutto il palcoscenico del Piccolo Teatro con della tela plastificata, che veniva bagnata continuamente, in modo da formare pozzanghere più o meno profonde. Il palco così modificato diveniva anch'esso elemento partecipante all'irrealtà ed al fantastico della favola brechtiana.

Negli appunti di Strehler sui *Mémoires* si ricava ancora come egli cerchi di escogitare altre fantasie scenografiche, che possano non solo strabiliare il pubblico in sala, ma anche rendere ancora più fantastico il viaggio nella vita di Goldoni. Egli pensa all'uso della lanterna magica, che con la sua luce proietta meravigliose immagini, che all'improvviso si stagliano su una parete bianca nel buio della sala, confidando nella capacità di tale strumento di annullare, con tutte le immagini proiettate attraverso i vetri, quella linea di demarcazione esistente tra realtà e fantasia.

L'attenzione minuziosa che Strehler pone nella realizzazione dei suoi lavori appare quasi 'maniacale'. L'incessante movimento dei sipari è sempre accompagnato da effetti di illuminotecnica di sicura efficacia, come possiamo leggere, ad esempio, in una didascalia del Primo Episodio:

*[...] E nel palcoscenico, come per miracolo, le spirali della macchina "per fare il mare" cominciano a girare. Prima adagio, poi sempre più velocemente, sempre più presto. E la barchetta<sup>16</sup> si inclina sempre di più nel vento, e improvvisamente, dal sottopalco nasce uno spruzzo di coriandoli d'argento che si apre a ventaglio nell'aria. Di colpo si chiude lieve, palpitando un sipario bianco ed azzurro<sup>17</sup> e il Teatro sparisce. [...].<sup>18</sup>*

L'intero svolgimento dell'azione scenica è distribuito tra i vari luoghi del teatro, che divengono così tutti agibili per la rappresentazione. Tra la platea e il proscenio è previsto lo svolgersi di tutti gli eventi legati alla vita economica e pratica; difatti, in questi spazi sono configurate le scene inerenti agli impresari con cui Goldoni contrattava il suo lavoro. Sempre nella sala teatrale agisce il giovane Goldoni immerso nella sua monotona vita di avvocato, il Goldoni drammaturgo e regista, il Goldoni vecchio, che dà corpo ai suoi ricordi; egli, seduto nella sua poltrona, dirige i suoi attori, mentre, quando si assopisce e comincia a sognare, il susseguirsi dei suoi ricordi si materializza sul palcoscenico, dove si sviluppano, oltre agli avvenimenti legati al Sipario della Vita, anche quelli che rammentano i suoi lavori teatrali, scanditi dal Sipario del Teatro. I sipari diventano, dunque, elemento essenziale, insieme a tutti gli accorgimenti di illuminotecnica, compreso l'uso della lanterna magica, che assume un ruolo fondamentale per strutturare tutte le scene della memoria che sono interconnesse con quelle della vita pratica, della vita teatrale e del sogno. I sipari assurgono, potremmo dire, al ruolo di palpebre che si aprono e chiudono continuamente, intervallando immagini di vita vissuta con quelle di vita fantastica. Una siffatta costruzione tecnica bene si affianca all'andamento metateatrale che si dipana nell'intero copione. Il soggetto della narrazione è sempre Strehler, anche quando è Goldoni a raccontare, mentre l'oggetto del racconto e della rappresentazione è soprattutto il teatro, il quale viene guardato sia con lo sguardo lucido dello storico sia con quello di chi quest'arte la pratica da sempre con passione. L'opera si apre con la descrizione delle 'rovine' di un teatro,

<sup>16</sup> La barchetta citata è quella della compagnia dei comici sulla quale Goldoni si imbarca a Rimini per raggiungere la madre a Chioggia, lasciando, così, gli studi di filosofia.

<sup>17</sup> Strehler, ricordiamo, propone un sipario dai colori evanescenti come il bianco e l'azzurro, per rappresentare il sipario impalpabile della Vita.

<sup>18</sup> G. STREHLER, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Firenze, Le Lettere, 2005, 6.

quasi a rappresentare materialmente la non più giovane età del protagonista. Tutto ciò che segue, invece, appare come la descrizione di una messa in scena, che si svolge al pari di una celebrazione di culto sacrale, per alcuni aspetti velato da un alone di magia. Il motivo conduttore di tutto il testo teatrale è proprio la teatralizzazione delle prove. Questo sottolinea la cura che Strehler rivolgeva ai suoi attori nel momento delle prove dei suoi spettacoli, momento in cui riusciva a staccarsi dal suo ruolo di regista, ruolo che aveva assunto 'per meglio guidare gli altri', come lui stesso ha affermato più volte, per ritornare al suo amore primigenio, quello dell'attore. La messa in scena di se stesso come regista-attore nei panni di Goldoni gli consente di riunire le sue funzioni, quella di guida e quella di interprete. In tutto il copione si trovano frammenti di testi goldoniani come *La casa nova*, *Il teatro comico*, *Una delle ultime sere di carnevale*, *I rusteghi*, che sono stati opportunamente smontati e distribuiti durante le sedute di prove, all'interno della *pièce*, che non avvengono mai in modo continuativo. Le scene tratte da queste opere drammaturgiche, alcune volte, sono tagliate copiosamente, altre volte risultano essere state ridotte rispetto alla stesura originale, altre ancora sono state frapposte ai dialoghi che si svolgono in proskenio, come ad ispirare lo stato incorporeo, onirico, o per l'appunto il ricordo di quelle figure, che risultano essere balzi improvvisi nella memoria del vecchio Goldoni, che a volte dà loro le spalle, mentre in altri momenti si appiglia a quelle ombre, che, a loro volta, contengono altre reminiscenze evocative; si viene a creare così «un sistema di specchi che moltiplica le immagini in una ipertrofia del ricordo»,<sup>19</sup> come afferma Siro Ferrone nella sua prefazione alle *Memorie* di Giorgio Strehler. Il progetto di Strehler di portare sulle scene le rinnovate memorie sia sue che di Goldoni, oltre un omaggio al teatro, vuole essere anche la riconferma del teatro come luogo principe della memoria. La lettura di questo copione, fra l'altro, al di là della storia del drammaturgo veneziano, ci dà la profonda sensazione che l'autore abbia descritto con estrema partecipazione il suo rapporto emozionale con Carlo Goldoni, rivelando in tal modo anche la relazione che egli aveva con se stesso.

Al centro di questa struttura drammaturgica persiste l'identificazione tra Goldoni e Strehler; tale immedesimazione si evince non solo dalle sigle GS/G, che fondono in un *unicum* Giorgio Strehler e Goldoni, ma è anche il rapporto che si sviluppa tra i due, all'interno del testo, a far sì che nel binomio si innesti una relazione, che di continuo si capovolge, tra un padre rappresentato da Goldoni vecchio e suo figlio che è Giorgio Strehler, o tra un figlio rappresentato da Goldoni giovane e suo padre che è l'autore da vecchio. Il rapporto cambia col mutare delle circostanze, che si basano sul fluttuare della memoria; il regista si pone nei differenti ruoli a seconda se guarda al commediografo con occhi di ammirazione nei riguardi del padre della drammaturgia italiana, o se lo osserva da giovane scrittore guardandolo con un'affettuosità paterna, per cui egli mostra una riconoscenza filiale nei confronti del Goldoni adulto e una amorevole paternità nei riguardi del giovane Goldoni.<sup>20</sup>

Ho amato Goldoni come me stesso. Nel drammaturgo veneziano ho cercato e trovato, come in uno specchio, i riflessi già scritti del mio lavoro teatrale, il preludio della riforma teatrale, le analogie di un medesimo destino, la forza prepotente di un'identica vocazione fatta di cuore e intelligenza. Tutti e due siamo vissuti a cavallo, di due culture, di due mondi, sull'orlo della rivoluzione sociale, con un forte anelito alla trasformazione del

---

<sup>19</sup> Ivi, XXVII.

<sup>20</sup> Ivi, XXI-XXVIII.

mondo, ma con il freno di una adesione più umana che scientifica all'idea di progresso e di rivoluzione.<sup>21</sup>

Il Goldoni che Strehler ammira e che sente particolarmente vicino è l'uomo che, come lui, ha vissuto nel teatro e per il teatro, e che nello stesso tempo ha avuto anche la grande capacità di sapere tenere vivo, senza tregua, l'immenso legame che unisce la vera teatralità alla vita.

---

<sup>21</sup> *Ivi*, XI.