

RAVENNA FESTIVAL



Piccolo Teatro di Milano

ARLECCHINO
SERVITORE DI DUE PADRONI

regia di
GIORGIO STREHLER



In preparazione
GIACOMO PUCCINI
TOSCA
Guleghina, Licitra, Nucci
Orchestra e Coro del
Teatro alla Scala
(Marzo 2000)
S2K 89271 (2 CD)

Teatro Alighieri
Martedì 27, Mercoledì 28 giugno 2000, ore 21

Omaggio a Giorgio Strehler

Piccolo Teatro di Milano

Arlecchino servitore di due padroni

di Carlo Goldoni

<i>personaggi</i>	<i>interpreti</i>
<i>Pantalone de' Bisognosi</i>	Giorgio Bongiovanni
<i>Clarice, sua figlia</i>	Pia Lanciotti
<i>il Dottor Lombardi</i>	Tommaso Minniti
<i>Silvio, di lui figliolo</i>	Stefano Guizzi
<i>Beatrice,</i>	Giorgia Senesi
<i>torinese in abito da uomo</i>	
<i>sotto il nome di</i>	
<i>Federico Rasponi</i>	
<i>Florindo Aretusi, di lei amante</i>	Sergio Leone
<i>Brighella, locandiera</i>	Gianfranco Mauri
<i>Smeraldina,</i>	Nicoletta Maragno
<i>cameriera di Clarice</i>	
<i>Arlecchino,</i>	Ferruccio Soleri
<i>servitore di Beatrice,</i>	
<i>poi di Florindo</i>	
<i>un cameriere della locanda</i>	Luca Criscuoli
<i>un facchino</i>	
<i>camerieri</i>	Michele Bottini
	Francesco Guidi
	Nicole Vignola
<i>il suggeritore</i>	Alighiero Scala
<i>suonatori</i>	Claudio Bondi
	Gianni Bobbio
	Franco Emaldi
	Paolo Mattei
	Ivo Meletti

regia di

Giorgio Strehler

scene Ezio Frigerio

costumi Franca Squarciapino

musiche Fiorenzo Carpi

movimenti mimici Marise Flach

regista assistente Gianfranco Mauri

assistente musicale Marco Rossi

ARLECCHINO, L'ESSENZA DELLA FELICITÀ

Direzione tecnica Pierpaolo Bisleri
Realizzazione costruzioni e montaggi Aurelio Caracci
Coordinatore direttori di scene Luciano Ferroni
Colaboratore alle luci Gerardo Modica
Impianti elettrici Mario Allievi
Capo macchinista Giuseppe Rossi
Capo elettricista Alfredo Marchese
Scene realizzate dal Laboratorio di Scenografia
"Bruno Colombo e Leonardo Ricchelli" del Piccolo
Teatro di Milano - Teatro d'Europa
Responsabile Carlo Cortiana
Reperto Costruzioni Giorgio Armani,
Mariano Massaro, Alberto Parisi
Pittore scenografo Mauro Colliva
Reperto Scenografia Michele Macroni, Simone Totaro
Costumi realizzati da Les Ateliers du Costume, Parigi
e dalla Sartoria del Piccolo Teatro di Milano -
Teatro d'Europa
Responsabili di sartoria Piera Ambroselli

Direttori di scena Giuseppe Milani e Andrea Levi
Primo macchinista Agostino Biallo
Primo elettricista Manuel Frenda
Sarta Ada Paolella
Parrucchiera-truccatrice Romana Piolanti

Si ringrazia per la collaborazione
Fumagalli Ceste, Lurago d'Erba,
Lampart 2, Lumezzane S.A. (BS)
OSRAM lampade, Milano
Rocchetti & Rocchetti parrucche, Roma

Arllecchino è unico. Da cinquant'anni va in scena in tutto il mondo, ha conquistato centinaia di migliaia di spettatori, ha fatto scrivere migliaia di pagine di critica. Mai, nella storia del nostro ventesimo secolo tormentato, un'opera teatrale ha avuto un successo simile e una simile longevità. *Arlecchino* è, contemporaneamente, un mistero e un atto di fede.

Un mistero, perché nessuna analisi giungerà a comprendere l'alchimia di questo capolavoro fino in fondo. Perché quelli che non l'hanno visto accorrono ad applaudirlo con il desiderio segreto di lasciarsi conquistare senza opporre resistenza? Perché quelli che l'hanno già ammirato tornano a vederlo, spinti dalla strana sensazione di appartenere a un clan di iniziati, di condividere con altri, e per sempre, un segreto d'amore? Questo mistero è passato attraverso varie generazioni. Oggi, sono quasi quattro le generazioni che hanno visto l'eroe bergamasco fare acrobazie di malizia, di audacia, di astuzia e di fascino. È il mistero dello spettatore, uomo di teatro nel pieno senso del termine, che Giorgio Strehler riusciva a porre al centro di tutto. Il teatro era, per lui, innanzitutto un incontro. *Arlecchino* sarebbe dunque stato per 50 anni una linea guida e un punto di raccordo nell'attività del Piccolo, tanto da divenire, contemporaneamente, la sua pietra fondatrice e il suo testamento.

Arlecchino è anche un atto di fede. Nel combattimento eterno del teatro contro il tempo, Giorgio Strehler ha afferrato con fermezza tale glorioso paradosso. Da un lato egli ha moltiplicato con generosità e un talento ineguagliabili le messe in scena originali. Più di 250! Dall'altro, ha consacrato una parte del suo genio a ritornare sul suo stesso lavoro, creando così un repertorio. Per non lasciare il pubblico solo abbandonandolo al desiderio nostalgico di "quei famosi spettacoli" che non si vedranno mai più. Atto di fede nella creazione. Atto di fede nel pubblico.

Alcuni pensano che il teatro sia un eterno agonizzante. Giorgio Strehler, con il suo *Arlecchino*, ci ha dimostrato che il teatro costituisce un elemento essenziale di felicità.

Jack Lang

Troverai, Lettor carissimo, la presente commedia diversa moltissimo dall'altre mie, che lette avrai finora. Ella non è di carattere se carattere non si voglia considerare quello del Truffaldino, che un servitore sciocco ed astuto nel medesimo tempo ci rappresenta; sciocco cioè in quelle cose le quali impensatamente e senza studio egli opera, ma accortissimo, allora, quando l'interesse e la malizia l'addestrano, che è il vero carattere del Villano. Ella può chiamarsi piuttosto Commedia giocosa, perché di essa il giuoco di Truffaldino forma la maggior parte. Rassomiglia moltissimo alle commedie usuali degli istrioni, se non che scevra mi pare ella sia da tutte quelle improprietà grossolane che nel mio Teatro Comico ho condannate, e che dal mondo sono oramai generalmente aborrite. Improprietà potrebbe parere agli scrupolosi che Truffaldino mantenga l'equivoco della doppia sua servitù, anche in faccia dei due padroni medesmi, soltanto per questo, perché niuno di essi lo chiama mai col suo nome; che se una volta sola o Florindo o Beatrice, nell'Atto Terzo, dicessero Truffaldino, in luogo di dir sempre *il mio servitore*, l'equivoco sarebbe sciolto e la commedia sarebbe allora terminata. Ma di questi equivoci, sostenuti dall'arte dell'inventore, ne sono piene le commedie non solo, ma le tragedie ancora; e quantunque io mi ingegni d'essere osservante del verisimile in una commedia giocosa, credo che qualche cosa che non sia impossibile si possa facilitare. Sembrerà a taluno ancora che troppa differenza fiavi dalla sciocchezza all'astuzia di Truffaldino; per esempio lacerare una cambiale per disegnare la scalcheria di una tavola, pare l'eccesso della goffaggine. Servire a due padroni, in due camere, nello stesso tempo, con tanta prontezza e celerità, pare l'eccesso della furberia. Ma ecco appunto quel ch'io dissi a principio del carattere di Truffaldino: sciocco allor che opera senza pensiero, come quando lacerava la cambiale; astutissimo quando opera con malizia, come nel servire a due tavole comparisce.

Se poi considerare vogliamo la catastrofe della commedia, la peripezia, l'intreccio, Truffaldino non fa figura di protagonista, anzi, se escludere vogliamo la supposta vicendevole morte dei due amanti, creduta per opera di questo servo, la commedia si potrebbe fare senza di lui; ma anche di ciò abbiamo infiniti esempi, quali io non adduco per non empire soverchiamente i fogli, e perché non mi credo in debito di provare ciò che mi lusingo non potermi essere contraddetto; peraltro il celebre Molière istesso mi servirebbe di scorta a giustificarmi. Quando io composi la presente commedia, che fu nell'anno 1745, in Pisa, fra le cure legali, per trattenimento e per genio, non la scrissi io già come al presente si vede. A riserva di tre o quattro scene per atto, le più interessanti per le parti serie, tutto il resto della commedia era accennato soltanto, in quella maniera che i commedianti sogliono denominare *a soggetto*, cioè uno scenario disteso in cui accennando il proposito, le tracce e la condotta e il fine de' ragionamenti che dagli attori dovevano farsi, era poi in libertà de' medesmi supplire all'improvviso, con adattate parole e acconci lazzi, spiritosi concetti. Infatti fu quella mia commedia, all'improvviso così bene eseguita da' primi attori che la rappresentarono che io me ne compiacqui moltissimo e non ho dubbio a credere che meglio essi non l'abbiano all'improvviso adornata di quello possa io aver fatto scrivendola. I sali del *Truffaldino*, le facezie, le vivezze sono cose che riescono più saporite quando prodotte sono sul fatto dalla prontezza di spirito, dall'occasione, dal brio.

Quel celebre eccellente comico, noto all'Italia tutta pel nome appunto di Truffaldino [Antonio Sacchi *n.d.r.*] ha una prontezza tale di spirito, una tale abbondanza di sali e naturalezza di termini che sorprende; e volendo io provvedermi per le parti buffe delle mie commedie, non saprei meglio farlo che studiando sopra di lui. Quella commedia l'ho disegnata espressamente per lui, anzi mi ha egli medesimo l'argomento proposto, argomento un po' difficile invero, che ha posto in cimento tutto il mio genio per la comica artificiosa e tutto il talento suo per l'esecuzione. L'ho poi veduta in altre parti da altri comici rappresentare e per mancanza forse, non di

merito, ma di quelle notizie che dallo scenario soltanto aver non poteano, parmi ch'ella decadesse moltissimo dal primo aspetto. Mi sono per quella ragione indotto a scriverla tutta, non già per obbligare quelli che sosterranno il carattere di Truffaldino a di per l'appunto le parole mie quando di meglio ne sappian dire, ma per dichiarare la mia intenzione e per una strada assai dritta condurli al fine. Affaticato mi sono a difendere tutti i lazzi più necessari, tutte le più minute osservazioni, per renderla facile, quanto mai ho potuto, e se non ha essa il merito della critica, della morale e della istruzione, abbia almeno quello di una ragionevole condotta e di un discreto ragionevole gioco. Prego però quei tali che la parte del Truffaldino rappresenteranno, qualunque volta aggiungere del suo volessero, astenersi dalle parole sconce, da' lazzi sporchi; sicuri che di tali cose ridono soltanto quelli della vil plebe e se ne offendono le gentili persone.

Carlo Goldoni

(Prefazione a *Delle commedie di Carlo Goldoni*, tomo V, edizione Pasquali, Venezia, 1761)

CARLO GOLDONI: STORIA DI UN UOMO

La storia di Carlo Goldoni, della sua vita, è la storia di un uomo. È anche indissolubilmente, la storia di un uomo di teatro. Storia dunque pubblica. Vita vista quasi come spettacolo, giorno per giorno e trasformata mimeticamente in spettacolo. E nello stesso tempo storia molto segreta, piena di ombra umana, con molti drammi veri. Questi, quasi sempre taciuti o appena sfiorati. Storia, anche di sconfitte, pianti nel silenzio, di vittorie che danno poca gioia, tanto effimere sono. Perché l'uomo di teatro, Goldoni o un altro, ha la sua misteriosa misura di pudore per tutto ciò che è la "sua vita vera". Sempre. Perché chi troppo è accecato dai fuochi della ribalta, chi troppo ha bruciato se stesso, davanti agli altri e, si può dire, vive solo per darsi agli altri nell'implacabile nudità di un palcoscenico ovunque si trovi, sempre riserba, gelosamente, il profilo nascosto di sé.

È questo, il suo unico modo di difendersi, di esistere, anche fuori e quasi "dentro" il teatro che lo tiene. Così, le memorie di Carlo Goldoni – al di là del senso della misura, del gusto del sottinteso, così tipici di un suo tempo storico-letterario – lasciano volutamente un ampio margine legittimo di divagazione, di una lettura tra le righe che sappia andare al di là dei fatti e scoprire forse, proprio là nel sottofondo, nel sottaciuto, l'eterno di ogni essere umano. Nel teatro e fuori. Dunque un discorso per immagini sulla "Vita di Goldoni" sottintende molto più che una illustrazione formalistica o una ricostruzione di un "tempo storico" o di un ambiente. Assai più che "il teatro del 1730-1793" o "Le avventure e disavventure di un autore drammatico" con quel tanto di patetico e coloristico che la materia richiama a sé.

Un discorso che soltanto una lettura, estremamente e coraggiosamente, personale come è sempre quella di una vita altrui perduta nel tempo, soltanto un atto d'amore, arbitrario come è dell'amore, può far diventare anche vita propria.

La storia di Carlo Goldoni, non più momento di se stesso,

non classico immobile ma avvocato veneziano, scrittore di teatro, avventuriero onorato e altro. Storia di un uomo che visse una riforma di teatro (una tra tante!), che la volle e la subì, così come la storia anche la imponeva, nel mondo del teatro, tra le quinte di teatro, con la gente di teatro, indissolubilmente con una specie di continuità di comportamenti che il tempo non ha quasi mutato.

Il teatro rinasce dalle sue ceneri sempre uguale e diverso. E ancora, allo stesso tempo, storia di un essere umano che non fu così buono, così limpido, così equilibrato, così piccolo-borghese come una falsa tradizione ottocentesca, appaiata ad una nuova critica, apparentemente dissacrante e sostanzialmente invece conservatrice, vogliono ancora far credere.

Un uomo che fu “anche” questo, questo e molto altro, che fu fundamentalmente umano, direi, terribilmente umano e quindi disarmato di fronte al male, al buio, alla miseria interiore che tanto spesso, ieri e oggi, il teatro trascina con sé, come una condanna.

Un uomo che seppe vivere tutto “dentro” la realtà del suo secolo, in quella malinconica dolcezza, non priva di asprezza molto spesso irridente ed improvvida di un tempo storico che stava per chiudersi per sempre.

Un uomo che avvertì – forse non come coscienza – ma certo come curiosità, come poesia (anch’essa verità) come intuizione e sensibilità sociale, un nuovo secolo avventarsi contro.

Il sorriso umano di Goldoni è troppo spesso un sorriso critico per ingannarci.

Ma non “critico” soltanto sui “caratteri”, sui cosiddetti “vizi” degli uomini, critico proprio più addentro, sulle categorie di una società in movimento, attento al gioco delle classi, quelle che uscivano dalla storia e quelle che appena vi stavano entrando.

Carlo Goldoni fu certamente un uomo che visse in un’epoca di fine-inizio, estrema in una delle tante crisi finali dei tornanti della storia e che a questa crisi, e perciò contraddizione, non si sottrasse mai, perché non poteva né sapeva, né voleva sottrarsi.

Perché in definitiva nessun artista, qualora lo sia veramente, può sottrarsi alla storia e nulla conta il suo grado di auto-coscienza. Importa solo la sua sincerità di

fronte al reale e il suo saperlo innalzare a fatto d’arte per tutti, senza inganno. Anche contro se stesso. Nulla conta per rivelarci la sua misura di storicità, la dichiarazione di Goldoni, ad esempio: “Io d’altronde non iscrivo sermoni per insegnare, ma commedie per onestamente divertire”.

Nessun vero artista “iscrive mai sermoni per insegnare”. Ma nello stesso tempo nessun vero artista “iscrive” solo commedie o altro per “onestamente” divertire.

C’è – tra uno e l’altro – un rapporto dialettico che nessuno può spezzare, pena il silenzio. Tutt’al più – e questo certo è importante – Goldoni, più di altri e meno di altri, cercò di difendersi – piuttosto male – da questa carica tragica che gli stava davanti, che già lo circondava e lo sopraffaceva, in un certo senso. Si difese nascondendosi in una misura di “comprensione” molto spesso più apparente che reale, di indulgenza che non era indulgenza, e soprattutto si lasciò incantare da un senso infantile, rimasto sempre in lui presente, della vita, del miracolo del quotidiano come “rappresentazione” mai vista. Da qui quell’altro stupore di scoperta che tanta parte dell’opera di Goldoni porta con sé e che il tempo ha lasciato intatto.

Infine, la vita di Goldoni come tre tempi di una ideale rappresentazione di teatro. Il primo che comprende l’adolescenza, la scoperta del mondo, sensorialmente quasi, e del teatro, l’uno nell’altro. Viaggi, mutamenti, ritorni. Ritorni già senza scampo. Il secondo: lotta per un “nuovo teatro”, sfida contro gli altri e contro se stessi. Lo sfinimento. E il gioco, dall’altra parte, della vita vera, le sue tenerezze e miserie, felicità di un lampo e cocenti amarezze lunghe come anni e i debiti e le fughe impossibili. Il terzo: l’autoesilio a Parigi. Le “scoperte” di un nuovo mondo, curiosità e delusioni. Il senso di aver dato fondo a tutto e di non aver mutato nulla. Un teatro ritrovato troppo avanti e diverso o troppo attardato come se lui non fosse mai esistito! E la vita che fugge, si disperde, mentre intorno un mondo intero va veramente alla deriva, tra feste, balli di corte, rappresentazioni sacre e profane, lutti, feste, opere in musica e in prosa e bancarotte regali.

Tre attori diversi, per ogni periodo.

Tre attori diversi. Profondamente diversi. Solo riconoscibili per alcune convenzioni, per una vaga matrice comune: colore di una pupilla, uno sguardo, un profilo, un modo comune di inclinare la testa su una spalla. Per il resto: quasi estranei.

Tre tempi di una vita "vista da lontano", vista da un altro che scrive di sé come di un altro.

Quel vecchio che si spegne in una stanza di Parigi in rivolta, solo nella luce di un freddo gennaio che entra dalla finestra, dove radi passerai cercano il miglio, sembra che non abbia niente in comune con quel ragazzo che fugge da Rimini, su una barca di comici, con cani, gatti, scimmie, serventi, nutrici e musica e risa, in un mattino ventoso di aprile, secoli prima. E l'autore di commedie, abbastanza celebre, nell'autunno veneziano, ai primi brividi dell'inverno, e che lotta per un teatro, immerso in un groviglio di trame di palcoscenico, di storie di vita e teatro, accanto allo scorrere apparentemente quieto di una vita "normale" - casa famiglia affetti - è ancora "un altro".

Nell'eterno gioco delle età che più non sanno riconoscersi, nel tempo che passa, resta il gesto, il "ciò che si fa", resta la fedeltà all'immagine profonda di sé, a dare un senso ed una unità morale ad un sempre povero e contraddetto comportamento umano. Povero e contraddetto e meraviglioso. *Proprio perché umano.*

Giorgio Strehler

STREHLER & GOLDONI

Alla riscoperta di Carlo Goldoni autore e uomo, per una volta il teatro è arrivato prima degli storici del teatro, prima degli intellettuali. C'è arrivato con un atto che era - allo stesso tempo - d'amore e di conoscenza, attraverso gli spettacoli di Luchino Visconti e i miei e poi, più tardi, con quelli di Squarzina, De Bosio, Missiroli, Ronconi. Penso che sia giusto così, che proprio sul palcoscenico dove si è consumata o sublimata la vita di Goldoni sia partito questo movimento che gli ha ridato l'interesse della cultura italiana (ma non solo) e, soprattutto, l'interesse del pubblico che oggi non ha più timore di venire a vedere una sua opera. Un pubblico che ha ignorato a lungo chi era Goldoni o se lo sapeva lo associava a dei fastidiosi ricordi scolastici, a qualche recita per studenti. Perché Goldoni proprio non c'era più nella letteratura italiana e se c'era era ricordato come un omino un po' allegro, sorridente, che aveva scritto qualche commedia, ma che non era un granché. È indubbio, comunque, che al di là di tutto, di ogni grande autore siamo portati a dare una lettura personale che, naturalmente, non rinnega né la storia del teatro, né la storia di una vita.

Io ho un mio Goldoni: un uomo vissuto nel teatro e per il teatro, che però ha saputo tenere ininterrottamente vivo il legame profondo che unisce la vera teatralità alla vita. Penso alle *Baruffe chiozzotte*, al *Campiello*: storie semplici, reali, possibili, concrete nelle quali egli rappresenta i rapporti tra esseri della vita, capiti dal di dentro. Con quel tanto di contrastante, di aggressivo, di ambiguo, che tutto ciò comporta, ma riuscendo sempre a commuovere, a farne una metafora del mondo come solo la grande poesia sa fare. Il mio Goldoni è un uomo fondamentalmente umano, disarmato di fronte al male, al buio, alla miseria interiore che tanto spesso - ieri ma anche oggi - il teatro trascina con sé come una condanna. Un uomo che ha vissuto tutto "dentro" la realtà del suo secolo, in quella dolcezza non priva di punte crude, molto spesso improvvida, di un tempo storico che stava per chiudersi per sempre. Così ci si accorge che il sorriso umano di Goldoni è spesso un sorriso non indulgente ma

critico, non soltanto sui caratteri, i vizi degli uomini, ma critico più “dentro” dunque sui modi di comportamento di una società in movimento, sul gioco delle classi, sia su quelle che uscivano dalla storia che su quelle che vi entravano. “Le due guide della vita - scrive Goldoni - le ho studiate sui miei due libri: il Mondo e il Teatro”. Un’affermazione che dovrebbe bastare per dare un senso non equivoco alla storia di un uomo che, a distanza di duecento anni, siamo ancora costretti a scoprire nella sua verità in mezzo a innumerevoli malintesi biografici, critici e letterari. Il Mondo di Goldoni è fatto di uomini, di vita concreta, di rapporti fra creature umane e il mondo reale in una coraltà di azioni e reazioni in movimento. Il Teatro, invece, è la scelta di una vocazione d’arte, di una volontà di comunicare con il mondo, perché per lui, veramente, il Mondo e il Teatro hanno costituito un’unità di intenti e di opere che rende tanta parte delle sue commedie un qualcosa di straordinario, perché trasfigura il reale in una misura poetica dal carattere spesso inimitabile, in un brivido lirico di amore per certe verità dell’uomo che compongono l’immagine più profonda del teatro goldoniano. Così quello che un tempo è sembrato gioco, musica e divertimento oggi diventa misura di stile, testimonianza del tempo e del costume, ricerca e scoperta di un’umanità che vive i suoi drammi insieme al sorriso e alla tenerezza, in un alternarsi di luci e di ombre, di parole e di silenzio che sorprende chi pensa a un Goldoni rinchiuso nel suo cliché del comico e del ridicolo a tutti i costi.

La storia di Goldoni, della sua vita, è la storia di un uomo di teatro. Storia pubblica, dunque. Vita vista quasi come spettacolo giorno per giorno e trasformata mimeticamente in spettacolo. E, allo stesso tempo, storia molto segreta, piena d’ombra umana, con molti drammi veri. Storia anche di sconfitte, piante nel silenzio, di vittorie che danno poca gioia, tanto sono effimere. Il mio Goldoni è un attento, affascinante osservatore del mondo femminile. È ammirato dalla concretezza delle donne, dalla loro vitalità, dalla loro capacità di vedere chiare le cose. Non è ancora un autore femminista ma certi personaggi come Mirandolina, Giacinta, Bettina, le mogli dei Rusteghi mettono in crisi quell’idea così radicata nel

Settecento della donna sottomessa all’uomo. Anche nella vita, quando i “vapori neri”, la depressione che spesso lo prende, gli lasciano un po’ di tranquillità, Goldoni è affascinato dalle donne. Le sue predilezioni vanno a un tipo di donna bruna, un po’ rotonda, femminile, spiritosa; e dalle sue memorie sappiamo che gli amori lo hanno legato alle attrici con cui ha lavorato, da Teodora alla Marliani alla Bresciani, senza mai, però, rinnegare la comprensione, l’affetto sicuro di chi capisce e non chiede, della moglie Nicoletta. Il mio Goldoni è un uomo circondato da nemici. Molti, dovunque, come sempre succede a chi vuole cambiare qualcosa. Ma “Il Nemico” è solo il conte Carlo Gozzi, nobile, colto, intelligentissimo. Al culmine della lotta che contrappone due modi antitetici di vedere la vita e il teatro, Goldoni lascia. Lascia Venezia, Gozzi, le polemiche, va a Parigi. Non ce la fa più come uomo, ma vince come artista. Le sue cose più grandi le ha scritte proprio nel corso di questa polemica, contro le “fiabe” sconnesse e geniali dell’aristocratico Gozzi. E un atto delle *Baruffe* distrugge tutto Gozzi, tutta la sua nobiltà e la sua cultura.

Oggi, per dare a quest’uomo che è morto solo, senza soldi, quasi senza affetti, a Parigi, il posto che gli compete davvero occorrono spettacoli amorevoli e misurati, non inutilmente dissacranti né sterilmente formalisti che riescano a far balenare almeno il riflesso di un certo linguaggio drammatico. È un lavoro in atto da non molto sulle scene d’Europa che deve essere intensificato con attenzione critica, rispetto e amore. C’è una sua frase con cui vorrei concludere: «ciò che vince nel cuore dell’uomo è sempre il semplice, il naturale». Un avvertimento per tutti noi e per il teatro che cerca di esprimere la realtà del nostro travagliato mondo. Se volete il senso di tutto il suo lavoro di drammaturgo, di regista innamorato del palcoscenico e degli uomini e delle donne che gli danno la vita.

Giorgio Strehler

Lo mio incontro con il personaggio di Arlecchino è avvenuto quasi per caso, mentre studiavo da attore all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, con *La figlia ubbidiente* di Goldoni, saggio di un allora allievo regista, Giacomo Colli. Ero preoccupato: nato in Toscana non avevo mai recitato in veneziano. "Non avere paura - mi ha detto il mio maestro Orazio Costa - verrà Marcello Moretti, l'Arlecchino di Strehler a metterti a posto". Ma Moretti era sempre occupato con Strehler; venne solo alla prova generale e non mi diede alcun aiuto reale. Evidentemente, però qualcosa in me l'aveva colpito se, quando si trattò di pensare a un sostituto, scelse proprio me. I miei rapporti con il Piccolo Teatro cominciarono l'anno dopo, quando frequentavo il terzo corso.

Orazio Costa, che doveva mettere in scena al Piccolo *La favola del figlio cambiato* di Pirandello chiese alla direzione della scuola di potermi avere con sé. Venni presentato a Strehler che mi disse: "Ah, Soleri, l'Arlecchino dell'Accademia"; Moretti doveva avergli parlato di me. Dopo il diploma, mentre stavo recitando al Teatro del Convegno con Enzo Ferrieri, Missiroli, che allora era assistente di Strehler, mi chiamò (era il 1959) per chiedermi se ero disposto a partecipare all'*Arlecchino* che stava per partire per una lunga tournée in Europa e in Africa del Nord. "La parte è quella del camerierino - mi disse Missiroli - ma cerca di sganciarti perché se Strehler ha pensato a te e vuole che tu stia vicino a Moretti vuol dire che ha qualche idea. L'anno prossimo, poi, ci sarà la tournée americana e il sostituto del ruolo principale è richiesto per contratto".

Recitando nel ruolo del cameriere della locanda, praticamente una comparsata, stavo in quinta a osservare Moretti. Vedevo la sua abilità, anche se non avevo la furbizia di capire le cose. Però assimilavo, magari senza accorgermene. "Stia in quinta Soleri - mi diceva Moretti - così vede e impara. Non si sa mai". Alla fine della tournée la televisione mi offrì un contratto per due mesi. Allora scrissi a Paolo Grassi per chiedergli se per me c'era posto nella stagione del Piccolo. "Non c'è - mi rispose Grassi - ma posso offrirle la tournée americana di *Arlecchino*. Come camerierino, naturalmente". Dissi di sì ma ero un

po' sfiduciato perché Stefano Jesurum, che aveva già interpretato in alcuni spettacoli il ruolo di Arlecchino, mi aveva detto che Moretti aveva voluto parlargli. Proprio allora mi arrivò una telefonata di Moretti: appuntamento in un bar vicino al Teatro Giulio Cesare. Parlammo e parlammo di tutto e di niente; ma a un certo punto Moretti mi chiese a bruciapelo: "Cosa le piacerebbe fare nell'*Arlecchino*?". E io, sicuro: "Silvio". "E Arlecchino no?" "Ma lo fa lei, quello", risposi. "E se ci fosse bisogno di un sostituto?". Così seppi di essere stato scelto e che era arrivato il tempo di mettermi d'impegno a prepararmi ad interpretare un personaggio che mi era stato imposto da Costa e da Colli e che mi veniva, in qualche modo, confermato da Moretti. Per la tournée americana lavorai con Moretti solo per 15 giorni: provavo al suo posto; mentre lui dirigeva le prove, mi diceva: "Faccia così e così" ma non mi spiegava mai il perché delle richieste che mi faceva. Qualche volta provai anche con Strehler, perché lui voleva mettere a punto la mia parte. Si rese immediatamente conto che ero diverso da Moretti. Mi diceva: "Fai così e così", ma poi faceva marcia indietro poiché dovevo rientrare esattamente in un ingranaggio assolutamente stabilito. Ricordo ancora la mia prima recita a New York, in un giorno feriale. Venne annunciato al microfono che, in quella replica, Moretti era sostituito da Ferruccio Soleri. Il teatro aveva duemila posti: da dietro il sipario dove stavamo già tutti pronti con il braccio alzato nella caratteristica posizione del balletto, sentii duemila mormorii di disappunto. Il braccio mi cadde giù, mi sentivo come svuotato. Dalle quinte mi arrivò, perentoria, la voce di Grassi: "Soleri, perdio, il braccio". Si aprì il sipario; Narcisa Bonati che allora interpretava Smeraldina, ha sempre sostenuto che il pubblico mi fece un applauso di sortita. Ma io devo dire che non lo sentii proprio. Il primo atto andò così così: il secondo, con la scena del pranzo e del budino interessò molto il pubblico; nel terzo sentii che ce la potevo fare. Questa è stata la mia prima volta come Arlecchino. Indimenticabile.

Nel 1961 morì Marcello Moretti e di *Arlecchino* non si parlò più. Ma nella stagione 1962-63 Grassi mi propose una scrittura di otto mesi per il *Galileo* di Brecht dove interpretai il principe Giovanni de' Medici giovane, lo

storpio nella processione del Carnevale e un seminarista. Fu durante le repliche del *Galileo* che mi dissero che Strehler voleva riprendere *Arlecchino* in una edizione particolare a Villa Litta, all'aperto. Iniziai a provare con Virginio Puecher. Poi arrivò Strehler e cominciò a smontare tutto: "Ferruccio qui la voce non va. Devi trovarla, devi rinforzarla". Mi diede da fare degli esercizi di sostegno fra cui uno utilissimo: leggere il giornale senza mai fermarsi, senza respirare e senza punteggiatura fino a quando mi reggeva il fiato e poi da capo. È stato lavorando con lui che ho capito cosa era *Arlecchino* e cosa era stata la Commedia dell'Arte ben al di là dei libri che avevo letto. Da parte mia gli portavo la mia abilità nell'acrobazia, la mia voglia di fare, le mie caratteristiche, la mia gioventù. Ma la mia voce l'ho trovata solo nel secondo anno; prima ero troppo preoccupato dell'incontro con il pubblico e con la critica. Il mio *Arlecchino* lo devo a Strehler, che mi ha dato tutto. Difficoltà ne ho avute molte. La prima nasceva dal mio rapporto con la maschera. "Non fai ridere; non esprimi niente", diceva Strehler durissimo, e questo mi gettava nel panico. Ho cominciato a studiare la maschera davanti allo specchio. Lì ho capito che la maschera spingeva a interiorizzare quello che avrebbe dovuto sentire il corpo. Ero terrorizzato da questo; poi ho capito di avere un vantaggio: potevo guardare il mondo dal buco della serratura, mentre gli altri non potevano vedere le mie emozioni. La mia maschera è diversa da quella di Moretti (che ho portato per quattro anni) nel taglio degli occhi che io ho accentuato rendendoli più da gatto in sintonia con il personaggio più acrobatico, più giovane che interpretavo. Per fare *Arlecchino* ho lavorato duro, sempre sostenuto da Strehler. Strehler non mi ha mai detto: "Ecco ci sei; ecco è fatta" quando stavo cercando il mio *Arlecchino*. Ma mentre provavo l'edizione "dell'Addio", nel 1987, mi ha detto una cosa che ricorderò per sempre: "Ferruccio, io non capisco. Tu invecchi, ma il tuo *Arlecchino* è sempre più giovane. Ma come fai?".

Ferruccio Soleri

(da *Il Piccolo Teatro di Milano-Cinquant'anni di cultura e di arte*, a cura di M.G. Gregori, *Leonardo Arte*, Milano, 1997)

UN'AVVENTURA LUNGA CINQUANT'ANNI

L'attore e la maschera

La conquista della «maschera» fu, per tutti e per Marcello [n.d.r. Marcello Moretti, il "primo" *Arlecchino* del Piccolo], un cammino progressivo che si urtò contro un numero impreciso di fatti: dalla mancanza di una tradizione viva, quindi di una abitudine mentale e fisica, alla mancanza di tecnica, vera e propria, di «strumenti» idonei. Gli attori della prima edizione dell' *Arlecchino*, recitarono con povere maschere di cartone e garza, a strati sovrapposti. Le costruiamo si può dire, con le nostre mani, giorno per giorno. Erano maschere «infernali», scomode, dolorose. Le parti in rilievo penetravano ben presto nella carne, la visibilità era relativa e distorta. Applicate com'erano strettamente al viso, con un sistema di elastici primitivo, prive di flessibilità, le maschere non permettevano alle palpebre di muoversi. Le ciglia dell'attore urtavano contro i bordi e facevano lacrimare gli occhi, in un pianto perenne e segreto. Gli attori, ognuno per conto proprio, incominciarono allora ad imbottirle con strani guanciali di ovatta, fissata all'interno con del cerotto. Così la parte interna delle maschere assunse un aspetto affatto poetico. Durante l'uso, poi, il sudore degli attori penetrava nel cartone a poco a poco e scioglieva la compattezza della maschera. Alla fine dello spettacolo, tenevamo tra le mani alcuni straccetti neri gocciolanti, che solo all'indomani riprendevano una certa forma e consistenza. Esisteva anche il dramma personale degli attori che con la maschera non si «sentivano». Per un fenomeno psichico l'attore con il viso coperto sentiva meno se stesso ed i compagni. Inoltre gli sembrava di essere «inespressivo»; gli era stata tolta un'arma potente: il gioco facciale. L'attore doveva ancora conquistare la «mobilità» della maschera. Doveva «reinventare» anche in questo una tradizione sepolta e che nessuno poteva più insegnarci. Marcello, in questa prima edizione dell' *Arlecchino*, finì per recitare la sua parte senza maschera. Aveva brutalmente risolto il problema

dipingendosi la maschera di nero sul viso. Era più comodo, soprattutto per lui, in eterno movimento, ma era anche il sintomo più segreto della resistenza dell'attore alla maschera.

La maschera è uno strumento misterioso, terribile. A me ha sempre dato e continua a dare un senso di sgomento. Con la maschera, siamo alle soglie di un mistero teatrale, riaffiorano i demoni, i visi immutabili, immobili, estatici, che stanno alle radici del teatro. Ci si accorse, ad esempio, ben presto, che l'attore, sulla scena, non può toccare la maschera, con un gesto consunto (mano sulla fronte, dito sugli occhi, coprirsi il viso con le mani). Il gesto diventa assurdo, inumano, sbagliato. Per ritrovare la sua espressione l'attore deve indicare il gesto con la mano, non compierlo «realisticamente» sulla maschera. La maschera insomma non sopporta la concretezza del gesto reale.

La maschera è rituale. In questo senso ricordo che ad un certo punto, durante gli applausi finali, avevo indicato agli attori di apparire finalmente al pubblico a viso scoperto. Per non perdere tempo tra una chiusura di sipario e la successiva apertura, gli attori si smascheravano e gettavano in quinta la propria maschera. A poco a poco furono gli attori stessi, prima a raccogliere le maschere appena possibile poi ad imparare un modo per togliersela e tenerle in mano o alte sulla fronte. E da allora non ho più vista una sola maschera gettata in un canto, anche nel camerino. Essa ha troneggiato sempre in mezzo alla natura morta del tavolo da trucco, al posto d'onore. Marcello non mise allora la maschera perché non poteva metterla, ma anche perché diceva: «si perderebbe il gioco dell'espressione». Del resto - continuava - tutti gli attori, prima di me, hanno fatto così. E in più portava fotografie, più antiche, in cui ciò che diceva era avvalorato dai fatti.

Solo a poco a poco la maschera fu accettata. Grazie soprattutto ad Amleto Sartori, questa cara creatura teatrale che riprese dal nulla, appena sollecitato da noi, una tecnica perduta nel tempo: quella dei maestri mascherai del Cinque, Sei, Settecento. Egli scolpì e costruì le sue prime maschere in cuoio, dopo innumerevoli tentativi. Erano maschere ancora pesanti e

notevolmente rigide, ma erano costruite da una materia fondamentale: il cuoio. Pur non incorporandosi ancora con la pelle umana tuttavia aderivano più dolcemente, erano consistenti ed abbastanza lievi. «La ga da esser come un guanto!» diceva Amleto, ma il guanto era ancora lontano da venire. La visione delle maschere nello spazio cominciò a convincere gli attori e Marcello. La teoria, poi, di Sartori, circa l'Arlecchino che può avere la maschera tipo «gatto», tipo «volpe», tipo «toro» (sue definizioni di comodo per diverse espressioni fondamentali delle maschere) interessò, infantilmente, Marcello che la volle (la sua prima) da «gato» perché «el xe più agile!». Come non intenerirsi nel ricordare questo gioco, sul filo del grande teatro, sul filo della grande vita! Così Marcello si coprì per la prima volta con la maschera bruna «tipo gato» per poi passare al tipo volpe, e per finire (conquista!) ad un tipo fondamentale originale, di zanni primitivo, addolcito naturalmente dalla cadenza stilistica del *Servitore di due padroni* di Goldoni. E fu lui il primo per tutti a scoprire la «mobilità» della maschera. Scoprì che la bocca, con la maschera, diventava assai più importante che a faccia nuda. Appena sottolineata da una riga bianca, la bocca che usciva dalla parte inferiore del viso mascherato, mobile e viva, acquistava un valore espressivo incredibile. Scoprì da solo alcune inclinazioni espressive della maschera che io catalogai e che segnarono un punto di partenza per un lavoro che poi indicai agli attori, con pazienza, nel tempo. Ormai la maschera l'aveva «posseduto». Una sera Marcello, uomo pudico, segreto e solitario, mi disse che gli pareva ormai di sentirsi nudo senza maschera. Fu in quel momento che Marcello conquistato dalla maschera si «liberò» da ogni impiccio e, «protetto» da essa, si lasciò andare al personaggio. Dietro la maschera di Marcello timido (come tutti gli attori, e lui in maggior misura di altri) poté far rifluire tutta una vitalità una fantasia non «realistica» ma ancorata tuttavia ad una sua interiore natura popolare, e seguire quel processo di riscoperta e arricchimento che io stesso dal mio canto stavo facendo, sul problema della commedia dell'arte, rinata in mezzo a noi, quasi per miracolo. Sono convinto ancora oggi che Marcello si sentì finalmente libero da tanti impacci

(complessi, vogliamo dire, oggi?) che lo legavano anche nel suo lavoro di commediante soltanto dietro al suo personaggio mascherato. Trovò la libertà nella costrizione, la fantasia nello schema più rigido e rappresentò così «la parte più viva» di sé. Lo ricordano i suoi compagni e il pubblico quel suo viso «vero» che emergeva, alla fine dello spettacolo, dalla maschera? Era un viso estatico, pieno veramente di luce, un poco smarrito, appena appena sorridente con un sorriso enigmatico. Lo si ritrova identico, spaventosamente identico, in certe immagini di antichi comici dell'arte. È un viso pulito, disponibile, un viso tutto da fare. Il viso dell'attore.

Marcello si ferì due volte al ginocchio, durante la famosa scena del baule e fu operato al menisco, come certi nostri baldi bruti che ci fanno delirare nei pomeriggi domenicali. Recitò per sere e sere con un ginocchio impossibile e recitò «dopo» l'operazione, trascinando un poco la gamba, più per un trauma psicologico che per una ragione fisica, almeno in un secondo tempo. Io so che, da allora in poi, trascinò sempre, per sempre dico, la sua gamba ferita, un poco. Era un modo impercettibile, che mi ha sempre stretto il cuore di una tenerezza profonda ed inespressa. Con gli anni, in questo ultimo anno soprattutto, il suo fisico si era indebolito. Certa levità dell'atteggiamento si era a poco a poco perduta, certa velocità senza fatica, certa continuità dinamica. Ci fu un critico che in mezzo agli elogi più alti se ne accorse, affettuosamente, a New York. Era Kenneth Tynan, mi pare, che ricordando l'edizione di anni prima, vista a Edimburgo, notò che il personaggio era più approfondito ma il gioco del pranzo gli era sembrato più lento, meno travolgente di allora. Ed era vero. Nascosi allora a Marcello il giornale e credo che da allora in poi nessuno glielo abbia mai fatto vedere. Fu un tacito accordo di affetto da parte di tutti i compagni. Uno di quei piccoli gesti di solidarietà umana che ti legano al nostro mondo di teatranti più di mille successi, di mille sere felici.

Dal vecchio al nuovo Arlecchino

Marcello era naturalmente geloso del suo Arlecchino. Pure un maestro coscienzioso, pedante e senza secondi fini, quando si trattò di insegnare la maschera ad un giovane collega, in occasione della nostra tournée americana, ove la garanzia del sostituto era richiesta perentoriamente. Marcello, al di fuori delle ore di prova, mi aiutò a maturare il giovane, nuovo Arlecchino. In questo semplice atto di lavoro quotidiano si racchiudeva tutta una storia. Come non pensare alla «continuità» del teatro, al mutarsi delle generazioni teatrali, al patrimonio di esperienze che si tramandano nel tempo? Miracolosamente, nel pieno della nostra contemporaneità, si rifaceva sul «vivo» un processo che fu tipico della Commedia dell'Arte; della commedia, cioè, del «mestiere» del comico. Mestiere che un comico passa all'altro, arricchito di sé.

Durante queste prove lasciavo Marcello solo. Lo preferiva. Tutti e due in tuta, il vecchio ed il futuro Arlecchino, nella penombra del palcoscenico, provavano. Ricordo perfettamente che provavano a bassa voce, misteriosamente. Erano prove strane, condotte senza metodo, sul filo dell'esperienza, parole e gesti esemplificativi e qualche brandello di teoria, del tutto personale. Era come assistere ad un rituale di cui non si conoscano bene lo scopo e le figurazioni.

Marcello vedeva nascere giorno per giorno questo nuovo Arlecchino, timido, incerto, che ricalcava esattamente le sue orme, la voce, i movimenti; in cui però qua e là, naturalmente, apparivano i germi di un Arlecchino diverso dal suo. E lo guardava con un sentimento complessissimo, di amore e rifiuto, di indifferenza e di difesa. Una specie, mi parve di intuire, di amore stranamente materno, fatto anche di gelosia e di disperazione.

Il giovane Arlecchino (Ferruccio Soleri) a poco a poco aveva finito per assimilare perfino certe abitudini di prova di Moretti: dopo una scena, un grosso asciugamano intorno al collo, e dopo il pranzo, addirittura un altro asciugamano intorno al viso. Così imbacuccati, i due Arlecchini si aggiravano per il palcoscenico vuoto

durante le pause di lavoro. Non so se queste immagini possono suscitare in coloro che leggono la commozione che suscitano in me, mentre scrivo. Forse si tratta soltanto di un sentimento di «iniziati», nato da fatti che hanno un valore solo per noi teatranti. È un mondo, il nostro, così chiuso, spesso, troppo spesso, ai margini della vita, e la «letteratura» degli attori finisce sempre per diventare aneddotica, cedere al ricordo, al racconto di certi fatti. Forse perché i «fatti» sono l'unica cosa concreta del nostro mestiere, perché altro, del nostro mestiere, «l'altro», il segreto non si può raccontarlo a nessuno.

Pure la tenerezza di questi due Arlecchini accostati nel tempo, mi appare qualcosa che si esprime per tutti e che a tutti dà un'immagine plastica di ciò che di più umano ha il nostro mestiere: la fraternità, il coro. Il momento più alto di questo incontro fu quando, a Salò, dove ci eravamo ritirati per provare in pace «lontano dalle tentazioni del mondo» dicevo io a metà sorridendo (ma solo a metà) in un piccolo teatro che io mi ricordavo pieno di calore e che invece risultò gelido ed estraneo, durante le molte prove generali spesse volte alternai i due Arlecchini, nelle stesse scene. Finiva una scena con Moretti-Arlecchino e subito dopo, senza interruzione, la si riprendeva da capo, con Soleri-Arlecchino. Era un accostamento rapido, senza mezzi termini, con le stesse battute, quasi gli stessi ritmi, solo i protagonisti cambiati. Hanno i miei compagni percepito, in quel momento la straordinaria avventura teatrale che stavano vivendo? Per conto mio, seduto nella platea, pur nella fatica tesa di tante sere, ho vissuto quell'avvenimento che forse, penso, resterà unico nella mia storia di uomo di teatro. Marcello imbacuccato, stanco, dopo la sua scena spariva. Ma non si rifugiava nel suo camerino, caldo e silenzioso. Entrava in uno dei tanti palchi, bui e vuoti del teatro, e là nella penombra lo scoprivo, teso, a seguire i momenti del suo «allievo». Ogni tanto scuoteva la testa e ripeteva una battuta tra sé e sé, altre volte approvava, e credo che qualche volta riuscisse persino a divertirsi, con quella freschezza infantile che è la forza e persino la debolezza dell'uomo di teatro. Poi, alla fine, lo si ritrovava in palcoscenico, in qualche angolo, a parlare con

l'Arlecchino giovane, a istruirlo, a correggerlo con la sua solita scontrosità ed il suo accanimento.

L'immagine più bella che Marcello Moretti mi ha lasciato è questa. Voglio che di lui mi resti per ultimo, questo suo ultimo gesto: quello del dare qualche cosa profonda di sé a qualche altro. Perché il teatro continui in questa «epoca buia» ad aiutare l'uomo a stare con l'uomo.

Giorgio Strehler, 1962

CARLO GOLDONI: L'AVVENTURA DEL TEATRO

L'amore per il teatro fu trasmesso a Carlo Goldoni - nato a Venezia il 25 febbraio 1707 - dalla sua stessa famiglia di origine modenese: dal nonno, dalla madre e, soprattutto dal padre, il quale era solito organizzare a Perugia spettacoli filodrammatici durante le pause della sua professione di medico. A Perugia il ragazzo, che aveva già recitato ed anche scritto - giovanissimo - qualche scena, compì gli studi inferiori presso i gesuiti, ma poi non volle seguire la carriera del padre. A Rimini, poco più tardi, invece di recarsi alle lezioni di filosofia si unisce a una compagnia di comici in un avventuroso viaggio fino a Chioggia. Infine si decide a iscriversi alla facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pavia: da allora la legge e il teatro saranno i due interessi di Goldoni, ma sarà il secondo a dominare. Da Pavia, però, viene presto espulso per una satira giudicata irraguardosa: così accetta un incarico presso la Cancelleria criminale di Chioggia e soltanto nel 1731 si laurea a Padova dopo la morte del padre.

I suoi primi lavori teatrali spaziano nel campo del melodramma e della tragedia musicale: fallito un tentativo a Milano, ottiene a Venezia, con un'opera dal titolo *Belisario*, un discreto successo, valido se non altro ad aprirgli le porte dell'ambiente teatrale. Nel 1734 Goldoni diviene poeta ufficiale della compagnia Imer e negli anni successivi le sue esperienze si moltiplicano: conoscenza del mondo del teatro e conoscenza dei casi della vita attraverso una serie di esperienze in diverse città (nel 1736 sposa a Genova Nicoletta Connio, che rimarrà la sua compagna inseparabile).

Nel 1748 firma con la compagnia Medebach un regolare contratto come poeta ufficiale: comincia così il periodo più fecondo della sua vita, ma già tre anni innanzi aveva scritto *Il servitore di due padroni*, il cui canovaccio iniziale venne più volte modificato e precisato fino alla forma definitiva: l'*Arlecchino* fu rappresentato a Milano dalla compagnia Sacchi nel 1747. Goldoni si avviava alla sua decisiva "riforma" teatrale, testimoniata dalla stesura della commedia *Il teatro comico* (1750) e da altri scritti non di carattere drammatico: un "no" radicale alla

tradizione erudita e pomposa del Seicento, cioè al teatro aulico ed eroico e allo stesso tempo alla tradizione della commedia dell'Arte, divenuta puro gioco comico basato sui lazzi e le buffonerie gratuite e legato all'improvvisazione arbitraria dell'attore. D'ora innanzi, attraverso la sua riforma, Goldoni cercherà di cogliere, senza pregiudizi e falsificazioni, l'umanità vera, svilupperà la commedia di costume senza mai abbandonare una spontanea simpatia per il popolo, fino a giungere ad una osservazione ironica e critica della società del suo tempo.

Con Medebach, al teatro Sant'Angelo, rimane cinque anni, per poi passare al San Luca col Vendramin dove rimane altri nove anni, ottenendo molti successi ma divenendo anche oggetto di accanite polemiche da parte degli avversari che rifiutano le sue innovazioni: infine, nel 1762, accetta l'invito della Comédie Italienne di Parigi e si allontana per sempre da Venezia e dall'Italia. In Francia, diviso tra Parigi e Versailles, rimase fino alla morte (6 febbraio 1793), un buio periodo di scontento, malattia e povertà.

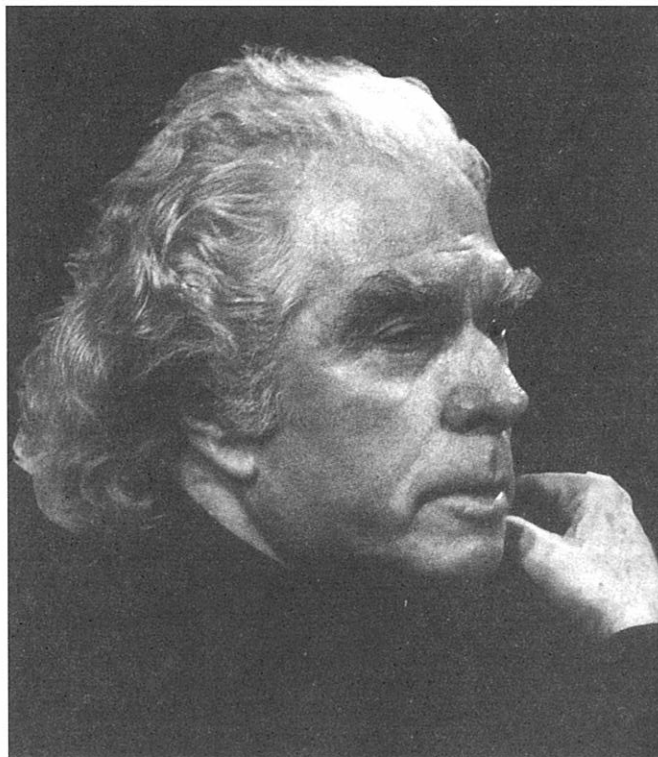
Dopo la partenza da Venezia, la sua ispirazione non era più stata quella di prima: del voluto esilio francese rimangono, come maggior risultato, i *Mémoires*, che sono la sua autobiografia di uomo e di artista.

Le commedie di Goldoni sono circa centoventi, ma molte risultano occasionali o scritte solo per soddisfare certe esigenze di repertorio delle compagnie presso le quali egli operava. I suoi capolavori si collocano quasi tutti intorno al decennio "fortunato", dal 1750 (anno al quale risalgono anche le famose sedici commedie che egli scrisse per sfida) al 1760: *La putta onorata*, *La locandiera*, *Il campiello*, *Sior Todaro brontolon*, *I rusteghi*, *La trilogia della villeggiatura*, *Le baruffe chiozzotte* e, rappresentata proprio alla vigilia della sua partenza per Parigi, *Una delle ultime sere di Carnovale*.

IL PICCOLO TEATRO DI MILANO

Fondato a Milano nel 1947 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, (che lo dirigeranno insieme fino al 1967; poi ci sarà il solo Grassi alla guida del Piccolo fino alla sua nomina a Sovrintendente della Scala nel 1972. Dopo di lui e fino alla morte, avvenuta nel 1997, sarà Strehler a dirigerlo), il Piccolo Teatro è il primo esempio di organizzazione stabile della scena in Italia. Il suo sipario si apre per la prima volta il 14 maggio del 1947 con *L'albergo dei poveri* di Gorkij.

Il Piccolo si propone, fin dall'inizio, di essere un teatro d'arte per tutti con un repertorio "misto": internazionale, ma allo stesso tempo legato alle proprie radici, come dice il manifesto che ne suggella la nascita. Si afferma dunque in Italia, per la prima volta, l'idea di un teatro necessario, bene reale dei cittadini, con scelte profondamente innovatrici per quegli anni. Accanto alla drammaturgia di tutto il mondo prende corpo al Piccolo Teatro un'estetica severa ma poetica, che, sull'esempio dei grandi rinnovatori della scena, da Copeau a Reinhardt, pone in primo piano la formazione di un nuovo attore, all'interno di quell'organismo articolato che è uno spettacolo, tenuto saldamente in pugno dal regista creatore. Per lungo tempo il Piccolo - nato come teatro della città di Milano, ma presto trasformatosi in ambasciatore della cultura italiana sui palcoscenici di tutto il mondo e diventato Teatro d'Europa per decreto ministeriale nel 1991 - potrà disporre solo della piccola sala di via Rovello; ma già dagli anni Sessanta Strehler e Grassi si batteranno per una sede più grande. E intanto cercano di conquistarsi nuovi pubblici portando il teatro nelle periferie, aprendo le porte, grazie a una politica dei prezzi innovatrice, alle classi meno abbienti. Fra molte vicissitudini solo nel 1998 l'intero complesso di quella vera e propria città del teatro sognata da Grassi e da Strehler sarà pronto. Ma Grassi è ormai morto da più di un decennio e Strehler è scomparso nella notte di Natale del 1997. Oggi il Piccolo Teatro, che conta tre sale (quella storica di via Rovello chiamata Sala Grassi, quella sperimentale del Teatro Studio inaugurata nel 1987, e la Nuova Sede, il Teatro Strehler), è diretto da Sergio Escobar, mentre a guidare le scelte estetiche c'è un regista di rilevanza europea come Luca Ronconi.



GIORGIO STREHLER

Giorgio Strehler, il grande maestro, anzi semplicemente "il Maestro" del teatro italiano e uno dei massimi registi del mondo, nasce a Barcola, un sobborgo di Trieste, il 14 agosto del 1921. Nato da padre austriaco (che muore quando il figlio ha 3 anni) e da madre slava di professione violinista, con nonno suonatore di corno e impresario teatrale e nonna attrice di origine francese, il regista vedrà sempre nelle proprie origini familiari non solo la vera spinta alla scelta di una vita artistica, ma anche il seme di quel pensare europeo che lo distinguerà per tutta la vita.

Dopo aver compiuto i suoi studi liceali a Milano, sua patria d'elezione, ed essersi iscritto all'università (che non terminerà mai), frequenta il corso attori e si diploma con lode ai corsi di recitazione dell'Accademia dei Filodrammatici iniziando ben presto a lavorare

all'interno di gruppi di ricerca (Gruppo Palcoscenico) accanto a Paolo Grassi con cui poi fonderà il Piccolo Teatro. Lo scoppio della guerra lo vede militare, poi partecipe della Resistenza, e infine rifugiato politico in Svizzera dove dirige, fra il 1942 e il 1945, in lingua francese e firmandosi Georges Firmy (che è il cognome di sua nonna), le sue prime regie: *Assassinio nella cattedrale* di Eliot e *Caligola* di Camus.

Già da allora vive come “un fanatico del teatro”: il palcoscenico è la sua vocazione, la sua “casa”. Lo attraggono fin dall'inizio, l'intrecciarsi, in uno spettacolo, di quelli che, sull'esempio di uno dei suoi autori preferiti, Carlo Goldoni chiamerà i libri della Vita e del Teatro. La definitiva sconfitta del fascismo e la fine della guerra lo fanno ritornare in Italia dove dirige alcuni importanti spettacoli per compagnie private. Ma la sua strada è un'altra e si rivelerà in tutta la sua grandezza quando, dopo aver praticato per qualche tempo la critica teatrale, fonda nel 1947 con Paolo Grassi, il Piccolo Teatro. Qui ha modo di sviluppare l'idea, che porterà avanti per tutta la vita, di un teatro d'arte di altissimo rigore formale ma in grado di parlare a spettatori di ogni estrazione sociale. E nel giro di cinquant'anni (tanti ne resterà alla testa del Piccolo con Grassi e da solo fatta esclusione per un breve periodo) riuscirà in un lavoro artistico prodigioso: mettere in comunicazione l'arretrato teatro italiano con la scena europea; formare un nuovo attore; sviluppare un teatro legato al realismo poetico e in grado, dunque, di cogliere non solo la connessione fra l'opera d'arte e il suo mondo, ma di proiettarla, con i riflessi di un caleidoscopio fantastico, nel mondo dell'arte e della poesia.

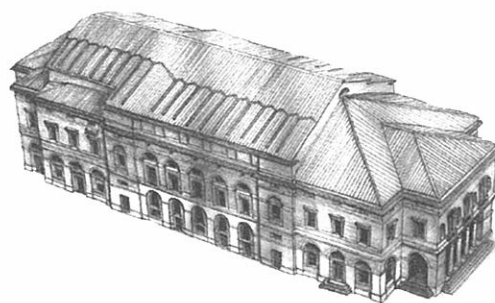
È all'ottica di questa vera e propria battaglia estetica che sono riconducibili le sue grandi scelte artistiche, oltre che quelle del suo repertorio che pone al centro l'uomo. E “umano” definirà a più riprese il suo teatro. Da qui il suo eclettismo che gli permetterà di dialogare con la grande tradizione della commedia dell'arte e del suo superatore Carlo Goldoni, con Luigi Pirandello e con Shakespeare, con Cechov e la nuova drammaturgia, con il realismo del teatro lombardo a cavallo fra Ottocento e Novecento e con l'abissale poesia di Goethe o la feroce misura di Brecht.

Un teatrante a trecentosessanta gradi, sempre curioso e insoddisfatto dei risultati raggiunti, forse il maggiore rappresentante in Italia e fra i maggiori in Europa, di quel teatro di regia che sviluppa creativamente, ponendolo decisamente al centro dell'evento teatrale, il lavoro di palcoscenico. Riconoscendo di avere avuto dei maestri anche diversissimi fra di loro, ammira il rigore giansenista, la “moralità” di Jacques Copeau, la capacità di insegnare con il teatro di Louis Jouvet, il teatro di Brecht e il suo tentativo di unire riflessione sociale alla novità di un metodo. E resta legato profondamente all'idea di una scena dove trionfino il sogno e la magia del teatro che ha avuto il suo massimo esponente in Max Reinhardt, ammirato fin da bambino.

Con circa duecento spettacoli di prosa, quasi tutti firmati per il palcoscenico del Piccolo, conosciuti in mezzo mondo, (fra i suoi lavori più famosi il sempreverde *Arlecchino*, *Le baruffe chiozzotte*, *Il campiello* di Goldoni; *Re Lear* e *La tempesta* di Shakespeare; *Il giardino dei ciliegi* di Cechov; *Faust I e II* di Goethe interpretato anche come attore nel ruolo del titolo; *L'opera da tre soldi* e *L'anima buona di Sezuan* di Brecht; *I giganti della montagna* e *Come tu mi vuoi* di Pirandello; *La grande magia* di Eduardo De Filippo), Giorgio Strehler ha costruito non tanto un monumento a se stesso quanto un libro vivente di teatro che ha formato generazioni di grandi registi.

Ma, fedele alle proprie origini, non è stato solo un regista di prosa. Il suo segno artistico è infatti assai forte anche nel melodramma con regie importanti sia legate alla musica di Verdi (*Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Falstaff* fra gli altri) sia all'amatissimo Mozart (dal *Ratto dal serraglio* al *Don Giovanni*, da *Le nozze di Figaro* a *Così fan tutte*). Proprio durante le prove di *Così fan tutte* con cui avrebbe voluto inaugurare il nuovo teatro, atteso per molti anni e che oggi porta il suo nome, Strehler è morto a Lugano la notte di Natale del 1997.

IL LUOGO



teatro alighieri

TEATRO ALIGHIERI DI RAVENNA

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione Comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava quattro ordini di venticinque palchi (il palco centrale del primo ordine è sostituito dall'ingresso alla platea), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa, ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio.

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico - come nel 1929, quando fu realizzato il "golfo mistico", ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini - le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, con la creazione di Ravenna Festival, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Gianni Godoli

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente

Marilena Barilla

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lord Arnold Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Giuseppe Gazzoni Frascara

Gioia Marchi

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Nerio e Stefania Alessandri, *Forlì*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Riccardo e Sciaké Bonadeo, *Milano*

Michele e Maddalena Bonaiuti, *Firenze*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Antonella Camerana, *Milano*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glaucio e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Letizia Castellini Taidelli, *Milano*

Giuseppe e Franca Cavallazzi, *Ravenna*

Giovanni e Paola Cavalieri, *Ravenna*

Glaucio e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Claudio Crecco, *Frosinone*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Flavia De André, *Genova*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi,

Ravenna

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni

Frascara, *Bologna*

Maurizio e Maria Teresa Godoli,

Bologna

Vera Giulini, *Milano*

Roberto e Maria Giulia Graziani,

Ravenna

Toyoko Hattori, *Vienna*

Dieter e Ingrid Häussermann,

Bietigheim-Bissingen

Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*

Michiko Kosakai, *Tokyo*

Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*

Franca Manetti, *Ravenna*

Valeria Manetti, *Ravenna*

Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*

Giandomenico e Paola Martini,

Bologna

Luigi Mazzavillani e Alceste Errani,

Ravenna

Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*

Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e

Sandro Calderano, *Ravenna*

Cornelia Much, *Müllheim*

Peppino e Giovanna Naponiello,

Milano

Maura e Alessandra Naponiello,

Milano

Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*

Ileana e Maristella Pisa, *Milano*

Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*

Desideria Antonietta Pasolini

Dall'Onda, *Ravenna*

Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*

Sergio e Penny Proserpi, *Reading*

Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*

The Rayne Foundation, *Londra*

Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*

Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*

Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*

Lella Rondelli, *Ravenna*

Marco e Mariangela Rosi, *Parma*

Angelo Rovati, *Bologna*

Mark e Elisabetta Rutherford,

Ravenna

Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*

Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*

Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*

Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*

Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*

Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*

Ian Stoutzker, *Londra*

Enrico e Cristina Toffano, *Padova*

Gian Piero e Serena Triglia, *Firenze*

Leonardo e Monica Trombetti,

Ravenna

Maria Luisa Vaccari, *Padova*

Vittoria e Maria Teresa Vallone, *Lecce*

Gerardo Veronesi, *Bologna*

Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*

Luca Vitiello, *Ravenna*

Lord Arnold e Lady Netta

Weinstock, *Londra*

Carlo e Maria Antonietta Winchler,

Milano

Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Guido e Maria Zotti, *Salisburgo*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*

Alma Petroli, *Ravenna*

Associazione Viva Verdi, *Norimberga*

Camst Impresa Italiana di

Ristorazione, *Bologna*

Centrobanca, *Milano*

CMC, *Ravenna*

Deloitte & Touche, *Londra*

Fondazione Cassa di Risparmio di

Parma e Monte di Credito

su Pegno di Busseto, *Parma*

Freshfields, *Londra*

Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*

Hotel Ritz, *Parigi*

ITER, *Ravenna*

Kremslehner Alberghi e Ristoranti,

Vienna

Marconi, *Genova*

Matra Hachette Group, *Parigi*

Parmalat, *Parma*

Rosetti Marino, *Ravenna*

Sala Italia, *Ravenna*

SEASER - Marinara Porto

Turistico, *Ravenna*

Si Anelli - Gioielli e orologi, *Ravenna*

SMEG, *Reggio Emilia*

S.V.A. S.p.A. Concessionaria Fiat,

Ravenna

Technogym, *Forlì*

Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*

Vigilenzzone Adriatica, *Ravenna*

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Commerciale Italiana
Banca Di Romagna
Banca Popolare di Ravenna
Banca Popolare di Verona
Banco S. Geminiano e S. Prospero
Barilla
Cassa di Risparmio di Cesena
Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza
Cassa di Risparmio di Ravenna
Centrobanca
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" di Rimini
CMC Ravenna
CNA Servizi Sedar Ravenna
CNA Servizi Soced Forlì-Cesena
CNA Servizi Rimini
Cocif
Confartigianato della Provincia di Ravenna
COOP Adriatica
Credito Cooperativo Provincia di Ravenna
Eni
Fondazione Cassa di Risparmio di Parma
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Ferrero
I.C.R. Intermedi Chimici Ravenna
Iter
Legacoop
Mirabilandia
Miuccia Prada
Modiano
Nextra
Pirelli
Proxima
Rolo Banca 1473
Sapir
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
UBS
Unibanca

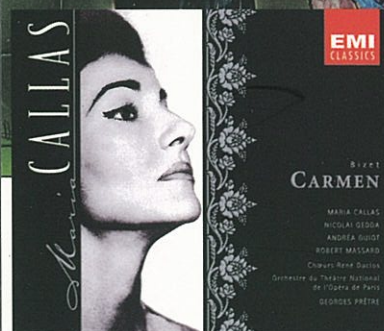
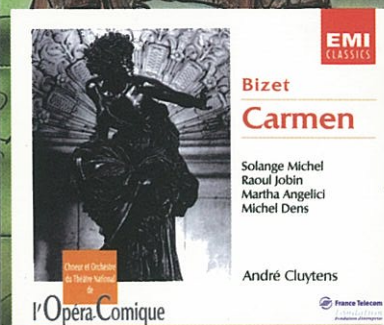
EMI
CLASSICS

Welcome to
Maxim Vengerov
main artist



LE NÔTRE CARMEN

EMI
CLASSICS



*Maria Callas
Victoria de Los Angeles
Nicolai Gedda
Thomas Beecham
Georges Prêtre
André Cluytens*