



RAVENNA FESTIVAL

MEMBRO DELL'ASSOCIAZIONE EUROPEA DEI FESTIVAL DI MUSICA

**I GIGANTI
DELLA MONTAGNA**

di Luigi Pirandello



VideoOnLine

*La Deco Industrie
è lieta di augurarvi
una magnifica serata.*

Il contributo ad iniziative culturali, come il Ravenna Festival, ribadisce la nostra filosofia aziendale basata sulla valorizzazione delle risorse umane, del territorio e della qualità della vita.

Valori che hanno consentito di affermare sul mercato due realtà industriali di grande dimensione e affidabilità come **DECO** e **COFAR**.

DECO
INDUSTRIE spa
BENI DI LARGO CONSUMO

Teatro Alighieri
Giovedì 6 e Venerdì 7 luglio 1995 ore 21

Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

**I GIGANTI
DELLA MONTAGNA**

mito in due tempi
di LUIGI PIRANDELLO

regia di
GIORGIO STREHLER

scene di Ezio Frigerio
costumi di Ezio Frigerio, Enrico Job (edizione 1966/67)
e Luisa Spinatelli (edizione 1993/94)
musiche di Fiorenzo Carpi
movimenti mimici di Marise Flach

collaboratore alla drammaturgia **Enrico D'Amato**
regista assistente **Therry D'Alfonso**
consulente per la documentazione **Fabio Battistini**
assistente alla regia **Roberto Graziosi**
assistente musicale **Raoul Ceroni**
scenografa collaboratrice **Leyla Fteita**
aiuto costumista **Maria Carla Ricotti**
maschere di **Luisa Spinatelli** realizzate da **Carlo Schiavon** e **Natale Panaro**

gli esercizi di illusionismo di **Cotrone** sono stati ideati da **Silvan**

collaboratori responsabili all'allestimento:
realizzazione costruzione montaggi **Aurelio Caracci**
pittore scenografo **Sergio Colliva**
luci **Gerardo Modica**
direzione di scena **Luciano Ferroni**
scene realizzate dal **Laboratorio di Scenografia "Bruno Colombo e Leonardo Ricchelli"** del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
capo costruttore **Carlo Cortiana**
costruttore **Domenico Grande**
scenografi **Mauro Colliva** e **Benito Quadrelli**
aiuto costruttori **Mariano Massaro** e **Alberto Parisi**
aiuto scenografo **Cristina Boli**
costumi realizzati dalla sartoria del
Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
responsabile del servizio di sartoria **Piera Ambroselli**
consulente per il trucco **Giuliana De Carli**
direttori di scena **Vittorio Cerabino** e **Alessio Leban**
aiuto direttore di scena **Andrea Levi**
capo macchinista **Franco Garzia**
macchinista **Alessandro Lollino**
fonico **Roberto Piergentili**
primi elettricisti **Claudio De Pace** e **Alfredo Marchese**
elettricista **Carlo Lia**
sarte **Ada Paoella** e **Maria Tammuzzo**
rammentatrice **Francesca Codispoti**

personaggi interpreti

La compagnia della Contessa
Ilse, detta ancora la Contessa Andrea Jonasson
Il Conte, suo marito Giancarlo Dettori
Diamante, la seconda donna Anna Saia
Cromo, il Caratterista Ettore Conti
Spizzi, l'Attor Giovine Leonardo De Colle
Battaglia, generico-donna Enzo Tarascio
Sacerdote Francesco Cordella
Lumachi, col carretto Sante Calogero
Cotrone, detto il Mago Franco Graziosi
Gli scalognati
Duccio Doccia Gianfranco Mauri
La Sgricia Giulia Lazzarini
Il Nano Quaquéo Fabrizio Caleffi
Milordino Luca Scaglia
Mara-Mara Giovanna Rotellini
Maddalena, detta la Regina Giorgia Senesi

Tempo e luogo indeterminati: al limite tra la favola e la realtà

Fantocci
Paola Benocci
Barbara Calbiani
Mercedes Martini
Alessandro Mor
Francesco Montemurro
Carmen Panarello
Luca Scaglia
Giorgia Senesi
Maria Egle Spotorno
Matteo Verona
Debora Zuin

I GIGANTI DELLA MONTAGNA

di Luigi Pirandello

Si apre il dramma pirandelliano sulla villa detta "della scalogna", una vecchia casa di campagna che, abbandonata dagli antichi proprietari perché invasa dagli spiriti, serve ora d'asilo ad un gruppo di delusi del mondo, i quali vi si sono rifugiati a vivere di sogni.

Quaquéo, un nano che si è consolato persuadendosi di essere un bambino; Milordino, che si pavoneggia in eleganza da tre soldi, figurandosi d'essere molto raffinato; Mara-Mara una donna grassa che vive nell'illusione di potersi reggere con gioioso rischio sopra un immaginario filo da equilibrista; la Sgricia, una vecchietta che crede addirittura di essere nel mondo di là e Duccio Doccia, un ex-mendicante che per trenta anni accumulò quel soldo di più con cui gli uomini si pagano il lusso della carità, e che è andato lassù ad offrirlo alla libertà dei sogni.

Il capo spirituale del gruppo è Cotrone il mago che, dirigendo e manovrando un arsenale di ingegni e trucchi di cenci variopinti e luci colorate, crea o asseconda le illusioni degli altri e di se stesso, nella beatitudine di una esistenza ormai astratta dalle miserie terrene e tutta immersa nel fluido d'una fantasia onnipotente.

Giunge alla villa un triste corteo di attori: Ilse, la Contessa, che ha voluto tornare alle scene per interpretare l'opera per lei scritta da un poeta che poi si uccise non essendo il suo amore corrisposto; il Conte, suo marito, che ha dilapidato per lei il suo patrimonio e che umilmente continua a seguirla nel suo peregrinare; Diamante, la seconda donna disperatamente legata da un non corrisposto affetto al Conte; il caratterista Cromo, che continuamente rinfaccia ad Ilse la condizione in cui ha ridotto tutti trascinandoli in questa inutile avventura; l'attor giovane Spizzi; il suggeritore Battaglia; Lumachi e Sacerdote, due generici cui vengono affidati in compagnia i compiti più umili. E come prima i fantastici abitanti della villa, nel tentativo di tenere lontani gli sconosciuti visitatori, hanno presentato il loro spettacolo agli attori, così ora questi portano sulla scena il loro dramma, vivendo,



senza pudori, la loro storia, odiandosi, gettandosi in faccia la disperazione alla quale anni e anni di indifferenza da parte del pubblico, di fronte alla poesia dell'opera che rappresentano, li hanno portati. Invano Cotrone mostra ad Ilse ed ai suoi compagni la vanità degli espedienti teatrali cui essi ricorrono, contrapponendovi l'eterea virtù dei fantasmi, delle luci, delle voci, degli echi, delle musiche che egli è in grado di suscitare con la sola potenza del sogno; ad un suo cenno le pareti diventano trasparenti, appaiono lucciole, voci rispondono, visioni si concretizzano.

Chiede loro di restare lassù per vivere anch'essi la vita del sogno dei suoi compagni. Ma Ilse non deflette dal fine che si è proposta: l'opera del poeta deve essere rappresentata tra gli uomini.

E Cotrone capisce com'ella non possa rinunciare alla sua missione. Decide di aiutarla pur sapendo che mai l'opera avrà gloria e successo dagli uomini.

Così si chiude il primo tempo mentre la notte lentamente si fa più fonda e tutti si ritirano nella villa, ossequienti all'invito di Cotrone che rimanda ogni decisione al domani.

Il secondo tempo ha inizio con un lungo dialogo tra Ilse ed il marito, in quello che nella villa viene chiamato l'arsenale delle apparizioni. Qui troviamo già preparati

sotto forma di fantocci, i personaggi che mancano per rappresentare l'opera del poeta, La Favola del figlio cambiato.

Ma nell'atmosfera di sogno che segue all'uscita di scena di Ilse e del Conte, quei fantocci prendono vita, si muovono, parlano, danzano. E così nella fantastica notte ognuno degli attori rivive tra i fantocci un proprio sogno: Cromo e Diamante, divisi tra il loro essere reale e quello dei personaggi che rappresentano nella Favola; Battaglia che per la prima volta recita un suo monologo, mentre gli altri fungono da suggeritori; Spizzi che immagina il suo suicidio; e così via.

Ma anche il "sogno" si conclude e tutti si ritrovano con la loro verità a rivivere la vita di ogni giorno. Sarà Cotrone a proporre una soluzione agli attori sul come e dove rappresentare La Favola.

Ci sono sulla montagna i Giganti, uomini grandi e possenti nella vita reale, che si cimentano in enormi imprese per la conquista del benessere materiale, che sono insomma i dominatori del mondo fisico, ma hanno dimenticato la poesia. Poiché in questi giorni stanno per scendere al paese per celebrare un loro rito nuziale, vadano Ilse ed i suoi attori a recitare per loro La Favola. La Contessa accetta e questo secondo momento del dramma di Pirandello finisce con lo strepito dei Giganti che, sulle loro cavalcature, stanno calando a valle per il loro rito.

Fino a questo punto il testo scritto.

Sappiamo, da quanto il Poeta disse poche ore prima della sua morte, che il terzo atto si doveva concludere con l'incontro dei due gruppi, con gli attori venuti ad offrire la loro favola ai Giganti che invece richiedono grosse buffonerie o spettacoli triviali.

Invano Ilse urla il suo invito alla poesia.

I Giganti delusi dallo spettacolo mancato la uccidono.

Il dramma si chiude così con l'immagine del corteo dei comici che abbandonano il palcoscenico, mentre un sipario di ferro, senza fantasia, forza, struttura, materia spietata, cala e schiaccia il loro carretto, ultima immagine del messaggio di poesia ch'essi volevano portare agli uomini.

Il mito dei Giganti

I Giganti della montagna è un testo che ritorna nei momenti chiave della mia vita. *I Giganti della montagna* di Luigi Pirandello, mito incompiuto e ultima opera che chiude tutto il teatro delle "Maschere Nude", è stato allestito da me tre volte, a distanza di circa vent'anni una dall'altra. Nel 1947 all'inizio della storia del Piccolo Teatro e mia, nel 1967 e nel 1994. Sono tre edizioni diverse, con attori diversi e con una diversa interpretazione.

A ventun anni, nel '43, scrivevo su "Posizione" la mia prima riflessione su quest'opera rimasta incompiuta. Pirandello era stato il primo autore che avevo messo in scena come regista; nel '41 a Novara, dove ero tra i promotori del gruppo di "Posizione", avevo allestito tre atti unici, recitando anche nell'ultimo: *L'uomo dal fiore in bocca*, *All'uscita*, *Sogno, ma forse no*. Mi avevano colpito le reazioni di allora; successo strepitoso di pubblico, riserve della critica che dubitava ancora sull'opportunità di rappresentare Pirandello, considerandolo "autore negativo". E, dopo l'8 settembre '43, dopo lo sconfinamento in Svizzera, anche durante l'internamento nel Campo di Murren, in compagnia di Einaudi, Fanfani, Del Vecchio, Brusati e Risi, fra infinite difficoltà e con una compagnia di soli uomini, sono tornato a Pirandello con *L'Imbecille*, *L'Uomo dal fiore in bocca* e *La Patente*.

Ultimo mito, scrivevo, *I Giganti della montagna* è, con l'angosciato grido di Diamante, l'estremo segno di un assillo, di una esigenza insondabile che ricercando disperatamente il punto fermo di una risposta, non la trova - né può trovarla - nel gioco limitatissimo delle vicende umane. E il dramma di un rapporto che si consuma tra Arte e Vita; ma ancora di più - diremmo - dramma d'Arte nella sua conquista, nel suo prendere forma e sostanza. L'opera, rimasta sospesa al limite del terzo atto è, per noi, conclusa definitivamente: ci basta sapere del grande ulivo saraceno che avrebbe dovuto stare nel mezzo della scena, dell'opera che i comici avrebbero rappresentato sulla montagna; dell'ira cieca e terribile dei Giganti posti all'improvviso a contatto di

un'ignorata quanto sublime parola; della morte di Ilse nel tentativo di imporla. Logica, necessaria catarsi, alla quale già riusciva a portarci l'angoscia di *Quando si è qualcuno*. Il simbolico cristallizzarsi in monumento di *qualcuno*, è anch'esso morte decretata dai Giganti di tutti i nostri giorni che, ancora una volta, non hanno capito, nell'affanno di essere "vivi", come gli altri Giganti - quelli della montagna - non capirono Ilse. Morte, incomprendimento scontata "a priori", inevitabile nell'urto di due ermetiche e lontanissime realtà e, per questo, non in senso assoluto, necessaria all'altro dramma. Il dramma di Ilse, di Cotrone, degli Scalognati e dei Commedianti.

Cotrone non sarebbe comparso con i comici alla recita o, se fosse venuto, l'avrebbe fatto solo per introdurre lo spettacolo, la *Favola del figlio cambiato*. Fuori dalla villa, Cotrone non sarebbe stato più mago - e lo dice: "Fuori di qua, però, non ho più potere di valermi in suo servizio" -, ma un comune impresario, senza possibili incantamenti, perduto per Ilse dinanzi alla bestialità dei Giganti. È chiaro, allora, che "soltanto" nella Scalogna, villa incantata ai piedi della montagna, Cotrone ritorna signore delle luci, dei suoni, delle figure dello spazio; soltanto nella villa può apparirgli l'infinito con l'estrema facilità del gioco, perché - è questa la premessa necessaria da riconoscere - solo grazie a una "assenza" dalla realtà, della vita (uomini come forme), gli deriva potere e magia.

Cotrone è puramente disumano e, in quanto tale, inaccessibile, poiché l'Arte gli si è rivelata ed ora si identifica come "voce" in supremi stati di astrazione, essenza ancora vaghissima di un mondo dissolto ed infinito e conquistato attraverso uno spogliarsi di tutto, "onore decoro dignità virtù", attraverso un cammino di dimissione dalla vita che resta lì, al limite, impartecipe e inerte. E una voce con caratteri di passività o, meglio, voce che può creare ed esaurirsi solamente in se stessa. Una creazione a tal punto esplosa nell'essenzialità di uno spazio senza confini da trasformarsi in sensi di terrore per gli uomini, come apparizione di fantasmi paurosi - infatti nessuno osa avvicinarsi alla villa - e per i comici, che vivono già in uno stadio superiore all'umano, in un

atteggiamento di meraviglia.

Per Ilse ci muoveremo su piani opposti. Per Ilse lo "stato lirico" è nato da un processo creativo e terreno - il poeta - ed ha, quindi, necessità di essere accettato dagli "altri", necessità di divenire nella vita per liberarsi e trovare il suo equilibrio, la sua ragione di essere. La portata umana della parola da pronunciare è Vita per Ilse. Ilse non potrà che rifiutare la proposta di Cotrone, fermo in altri simboli, di far vivere la *Favola* per sempre nella villa che è, essa sì, oltre una condizione reale, mondo libero nei misteri del possibile e dell'impossibile. Cotrone tenterà di spiegare che l'opera di un poeta, la "parola-infinito", non potrà essere compresa, che, nella vita, gli uomini pensano "agli stadi per le lotte e le corse", ai cinematografi, alle industrie, agli scavi, all'oro. Per Ilse tale fatto non solo non sarà compreso ma neppure creduto definitivo, e tale cecità resterà la chiara condizione di una tragedia che sappia isolarsi in un sentimento del fatale, assolutamente greco. E per questo che Cotrone e Ilse pure apparendo un solo segno "non umano", per i Giganti-Uomini, tra loro non sanno conciliarsi. Di più, non *possono* conciliarsi. Perché ambedue - posizioni imperfette e decadute - creano il dramma, il conflitto insolubile ed eterno. Di Arte nell'Arte. Come il mondo di Ilse ci appare assolutistico, fanatico, senza uno slittamento sentimentale, così il mondo di Cotrone, pure popolato di suoni e luce, è un deserto. Anzi, diremmo che per Cotrone la materia dei prodigi è troppo familiare e sottomessa, e, anche se conquistata con volontario esilio, assolutamente circoscritta nel tempo e nello spazio. È stato detto che nei *Giganti della montagna* la porta tra l'umano e l'invisibile si sia aperta e che il "metafisico", cercato attraverso tutte le Maschere nude e altrove soltanto accennato, trovi qui, finalmente, la possibilità del libero gioco.

Due mondi si sono riconosciuti, si sono confrontati, per qualche istante è sembrato che potessero fondersi, contenendosi l'uno nell'altro; ma, alla fine, il muro che separa vita ed infinito, seppure intaccato, ha resistito, il confine non è stato nemmeno questa volta superato. I miracoli, le luci, le apparizioni, le sublimi invenzioni dell'Arte restano chiusi nei muri della villa e Cotrone

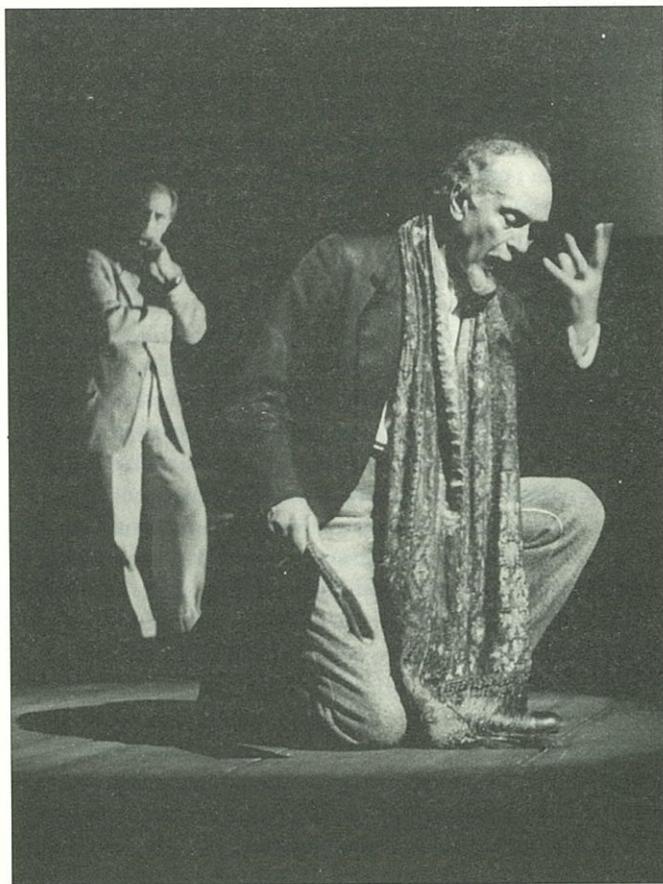
deve deporre il suo mantello d'infinito come Prospero la sua bacchetta magica, per essere "uomo". I comici con Ilse, anche se per un istante penetrati in questa eternità di immagini e di suoni, presto l'abbandonano spinti da un ineluttabile bisogno di toccare suolo, di "sentirsi" vivi - carne e sangue - con "cose da fare si voglia o non si voglia e cose da dire". Da dire, soprattutto, come unica possibilità per vivere. Cotrone ignora questo bisogno. Contempla soltanto, incantandosi da se stesso, "versando come fiocchi di nubi colorate l'anima, dentro la notte che sogna".

Non c'è possibilità d'equivoco. Esiste un abisso tra Cotrone ed Ilse, più grande e più tragico di quello tra Cotrone, Ilse e i Giganti, poiché tocca l'intimità e l'essenza dell'Arte. Dell'Arte in "se stessa". Abisso incolmabile. Si tratta, infine, di stabilire la validità cosmica del mondo dei suoni senza forme e del mondo dei suoni espressi. Riportandoli ad un piano concreto, non si può fare a meno di pensare come l'uno sia il mondo della Morte, l'altro il mondo della Vita.

Morte, per infinito. Vita, limite da raggiungere. E sarà mondo di morte meravigliosamente ricco ma chiuso, chiuso in se stesso per l'eternità.

Possiamo dunque - a conclusione - parlare di Arte, sfera di voce e immagini, come morte, come qualcosa di impenetrabile. Gli Scalognati ed i Comedianti, o immobili nel tempo, o vivi, senza mezzi termini, assolutamente, ci portano a questa riflessione. Per noi il mito dell'Arte è questo. Questa la tragedia dell'Arte, sofferenza senza fine. Tragedia del "poeta" nell'incontrovertibile suo bisogno di "dare", nell'impossibilità di conquistare una "pura voce" che fatalmente spazi in un mondo precluso, di riconoscerla come tale, o se conquistata, di risentirla soltanto in se stesso, a somiglianza di Cotrone, oltre la vita, oltre le parole. Nel silenzio.

Tragedia questo imperfetto uscire di se stesso, questo obliquo deformare immagini della Poesia. Tragedia questo allontanarsi dall'infinito nell'attimo stesso della creazione, coscienza per una dormiente umanità. L'Arte è morte, il poeta un uomo "vivo". Per potersi aggrappare a questo infinito di voci, per "esserci" in questa



atmosfera insostituibile, bisogna decadere dalla Vita come Cotrone o essere schiantati e finire come Ilse. Concludendo la sua avventura terrena, Pirandello ci ha lasciato questa desolata certezza.

I Giganti avevano aperto la stagione del 1947/48 o della follia teatrale. Poi, molto dopo, *I Giganti* costituirono quasi la fine di una storia. Nel primo anno del Piccolo, quel testo incompiuto di Pirandello fu un atto di grande coraggio o di incoscienza piuttosto. Cosa ci colpì allora, e ci colpì dopo? Nel pieno della giovinezza, con tutto l'entusiasmo degli anni e di tutto il teatro del mondo da fare, là dove ancora non era sceso il velo

dell'indifferenza ottusa e brutta dei Giganti sulla scena del mondo, dove tutto ci pareva nudo e fresco, come arrivammo a intuire la metafora stupenda della poesia che 'non è voluta dagli uomini', l'inutilità eroica del teatro in un mondo che non crede più? Certo allora, in quella prima edizione, non c'era il sipario di ferro che stritolerà più tardi, emblematicamente, il carretto dei comici-poesia, non c'erano tante cose, forse importanti, dell'edizione successiva.

Ma c'era tutto il resto. C'era la recita non capita, il sipario che divide i comici dai Giganti invisibili. C'erano già le ombre enormi dei pugni che uccidono Ilse, l'attrice divorata dall'amore del teatro, c'era la carretta che se ne andava però nella platea, quella volta, lentamente con il corpo morto di Ilse sulla paglia ed i comici affranti che l'accompagnavano in questo ultimo viaggio funebre, in mezzo al pubblico. La poesia morta non era stritolata ma esibita alla gente, come vittima, come tributo innocente al mondo che uccide. Ricordo una sola cosa: che nell'uscita finale, una ruota della carretta incominciò a cigolare ad ogni giro. Un cigolio come un pianto, ad ogni giro di ruota. Un cigolio zoppo. Capii allora che gli dei del teatro esistono. Sono quelli che mandano cigolii quando occorrono, gatti, lampi, tuoni e a Siracusa sempre un volo di corvi, nel tramonto, quando Antigone muore. I nostri terzi *Giganti* sono quelli di oggi: tragicamente loro hanno vinto e - consapevolmente o inconsapevolmente - ci hanno travolti. E noi, noi non siamo più gli stessi, stiamo precipitando. Noi siamo, oggi, diventati figli e servi dei Giganti misteriosi che guidano la nostra vita in un crepuscolo sempre più universale dell'anima.

Non si tratta, dunque, di "rifare" per chissà quale inesistente comodità uno spettacolo di un lontano passato. Ma di riaffermare, ancora più tragicamente, con uno spettacolo di oggi, il grande smarrimento che ci circonda.

Giorgio Strehler

Miti per l'Europa

Questi mesi stanno vedendo molti allestimenti dei *Giganti della montagna* di Pirandello nei più diversi teatri d'Europa. Ci si potrebbe chiedere la ragione di questo simultaneo interesse, rilevante anche all'interno della costante presenza di Pirandello sui palcoscenici del mondo.

Naturalmente non si può nemmeno escludere il caso, che governa quasi sovraneamente le sorti umane e determina successi e naufragi, fama e oblio, senza tener sempre conto di meriti e difetti; quando sono determinati anche dal capriccio della fortuna, trionfi e disastri vengono poi corroborati pure dall'inerzia e dal conformismo che ci rende riluttanti a credere nella cecità di premi e castighi e ci induce, per viltà, a supporre o a inventare delle ragioni sostanziali anche dove non ci sono. Inoltre, secondo la terribile massima evangelica "A chi ha sarà dato", che coglie senza remore la spietatezza della vita e dunque le sue imperfezioni, il successo crea successo, come una ciliegia tira l'altra; si parla di un libro perché se ne è parlato e se ne sta parlando e dunque forse si mette in scena un testo anche perché lo si sta mettendo in scena da qualche altra parte, specie se ad opera di un maestro come Strehler.

Nel caso di un grande autore come Pirandello, che appartiene al patrimonio acquisito della letteratura mondiale e al repertorio permanente del teatro, è difficile pensare al caso o all'inconsapevole imitazione. Sarebbe curioso e sintomatico se questa concomitanza dovesse indicare una tendenza a prediligere l'ultimo Pirandello, quello che sembra distaccarsi, in parte, dalla visione umoristica e critica della vita quale irrimediabile scissione e dissonanza, in cui non v'è nulla di autentico né di oggettivo né di originario, e sembra avvicinarsi al mito, a una dimensione organica dell'esistenza, al senso di un'inafferrabile ma non impossibile unità profonda dell'Essere. Da questo punto di vista - ma è solo un'ipotesi - questo interesse concentrato sul Pirandello tardivo (complessivamente minore rispetto ai capolavori) potrebbe inquadrarsi in un generale allontanamento dalle forme più radicate della letteratura,

allontanamento che contrassegna, in certe misure, l'odierno clima culturale. Fino a pochi anni fa il modello ideale dell'arte era quello risalente alla fine secolo, anche se già anticipato dai romantici e culminato nei capolavori, specialmente narrativi, della letteratura dei primi due o tre decenni del secolo; un'arte cosciente di aver perduto la totalità del mondo e la possibilità di rappresentarla compiutamente, sradicata da ogni grembo vitale del mito, scissa e consapevole della scissione riprodotta a sua volta nelle stesse strutture poetiche, ironica e aperta al confronto col negativo, al faccia a faccia col nulla.

Anche i capolavori di Pirandello fanno parte di questa intrepida e amara letteratura del Novecento. Ora invece serpeggia un ritorno a forme e sentimenti più tradizionali e consolatori; si ricompongono e incollano i frammenti del mondo, talora tentando di dissimulare le crepe e i vuoti, si vuole riattingere in misura meno problematica al mito. A parte vistose eccezioni e innumerevoli distinzioni che andrebbero fatte, si tratta nel complesso di un fenomeno regressivo, che indica una tendenza accomodante.

I Giganti della montagna fanno certo parte degli ultimi drammi mitici, peraltro con una complessità che rende assai problematico, e quindi tanto più intenso, il mito stesso. Sono l'opera estrema di Pirandello, incompiuta perché interrotta dalla morte. Due, anzi tre mondi si contrappongono nel dramma: quello degli Scalognati, ritirati in una villa dove tutte le immagini scaturite dalla fantasia prendono volto, in una magia iridescente che si dissolve e si ricrea di continuo, e quello degli attori scalognati che arrivano nella villa la cui prima attrice, Ilse, vuol mettere a ogni costo in scena un testo teatrale - che poi, con un gioco di incastro, sarebbe *La Favola del figlio cambiato* dello stesso Pirandello.

Il terzo mondo - che non compare direttamente, ma si annunzia con minaccioso fragore - è quello dei giganti ossia la brutale realtà nella quale Cotrone, il mago degli Scalognati, non vorrebbe mai portare l'arte, che per lui può essere solo capriccio irrealista ed evasione di pochi, mentre per Ilse la poesia di un'opera, come quella scritta dal poeta che si è ucciso per lei, deve diventare teatro ovvero essere rappresentata e portata alla gente,



all'umanità.

Nella prima messa in scena di Strehler, del 1947, gli attori, ossia l'impegnata esigenza di portare un'opera fra gli uomini, prevaleva sulla malia autosufficiente degli Scalognati; nella seconda edizione di Strehler, del 1966, prevaleva invece un cupo pessimismo, che vedeva Ilse e Cotrone non contrapposti bensì uniti e soccombenti contro la società che li schiacciava entrambi. Nella messa in scena di Missiroli, nel 1979, la villa era una specie di cratere in cui si cadeva come in una prigione e in cui solo il teatro illusorio degli Scalognati aveva ancora un senso, mentre quello socialmente impegnato, vanamente tentato da Ilse e dagli attori, appariva un valore vecchio e superato.

Il finale, concepito ma non scritto da Pirandello, che prevedeva lo scontro fra una compagnia di attori e un pubblico che la massacrava, si ricollega metaforicamente ad

una infelice rappresentazione di *Sei personaggi in cerca d'autore* in un paesino siciliano nel 1927, davanti a contadini che non capivano di che si trattasse né quando lo spettacolo finiva e che, nella loro sbalordita ostilità, forse inducevano Pirandello a credere - come dice Roberto Alonge - che essi, in fondo, nel loro rifiuto potessero avere ragione.

E questa complessità, è questa dissolvente polivalenza critica che corrode la compattezza del mito e conferisce all'opera la sua poesia, anche se non si tratta di uno dei più grandi testi dello scrittore. Pirandello è spesso in bilico tra la bruciante poesia e un pirandellismo talora persino stucchevole.

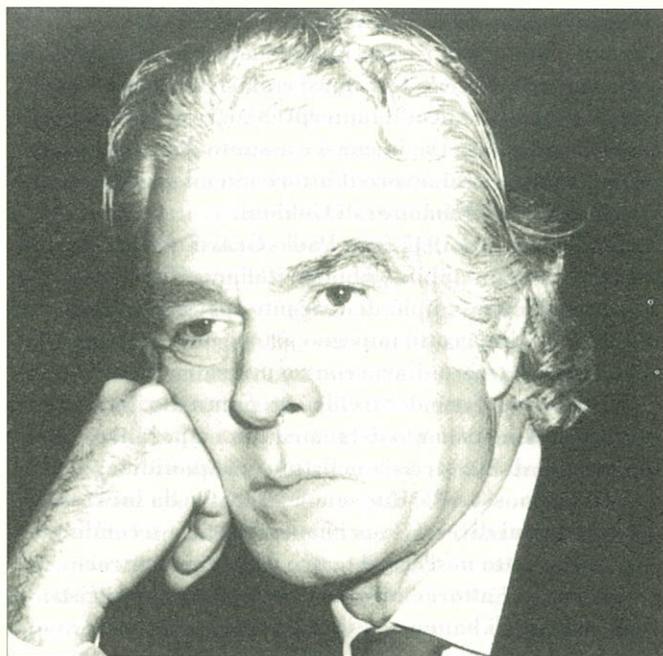
Il suo limite non è certo, come gli è stato rimproverato, la componente ironica e riflessiva, che è la grandezza sua e di tanta arte contemporanea, bensì talvolta una certa ridondanza, che lo induce a sottolineare vistosamente piuttosto che ad accennare; ma spesso, anche quando si ha la stanca impressione che egli abbia detto troppo o quasi tutto, ci si accorge che quei commenti e quelle spiegazioni accrescono il mistero e l'ambiguità.

I grandi temi pirandelliani - quali il dissidio fra la vita e la forma o tra vivere e scrivere, la dissoluzione dell'io o il teatro nel teatro - esistevano già molto prima nella letteratura europea ed egli li ha ripresi con instancabile creatività e fin troppe variazioni.

Forse la sua grandezza risalta ancora di più nella narrativa, in certi lancinanti affondi nel nulla della vita presenti nei romanzi, nella capacità di confrontarsi a fondo con la felicità e con la nuda elementarità dell'esistenza, nella sua feroce, pietosa e talvolta autolesiva dissacrazione, forse quella che lo indusse a celebrare il fascismo in quanto voleva vedere in esso una trasgressione, simile alla scurrilità e alla verità della morte.

Pirandello è un grande poeta della morte; "la sua opera - ha scritto Ernestina Pellegrini - è un itinerario instancabile nelle terre della morte, come in una lanterna magica degli addii". I *Giganti della montagna* sono la lanterna magica del suo addio a se stesso.

Claudio Magris



GIORGIO STREHLER

Con una vita interamente legata al teatro Giorgio Strehler è parte integrante della ristretta rosa dei più grandi registi del nostro secolo. Nato a Trieste nel 1921 da una antica famiglia di musicisti, in cui la cultura mitteleuropea, francese, slava e italiana si integrano strettamente, è stato educato ed è cresciuto con un'idea sovranazionale della funzione dell'arte nella vita. Da qui ha preso linfa la sua fede nella missione sociale e poetica del teatro, considerato e perseguito come il mezzo più alto e nobile (pur nella sua dialetticità e contraddizione) per promuovere conoscenza e fraternità fra gli uomini. Allievo di Jouvet e di Brecht, fortemente legato all'esperienza di Jacques Copeau, Giorgio Strehler ha tuttavia seguito un suo cammino personale, affrontando testi di autori diversi con interpretazioni critiche e scelte stilistiche differenti teso soltanto a restituire allo spettatore il senso delle opere rappresentate, senza preoccupazioni di scuole o di mode. Giorgio Strehler ha

iniziato la sua vita teatrale come attore nel 1940; attività che è diventata sempre più limitata a partire dal 1952 dopo la scelta di dedicarsi quasi esclusivamente alla regia. Al palcoscenico, da interprete, è ritornato nel 1987 con il *Faust* di Goethe in cui si è assunto il ruolo di protagonista, ma al lavoro d'attore intende dedicarsi anche oggi con i *Mémoires* di Goldoni.

La fondazione nel 1947 (con Paolo Grassi e Nina Vinchi) del primo teatro stabile pubblico italiano - il Piccolo Teatro di Milano -, i più di duecento spettacoli da lui diretti, un ininterrotto impegno artistico e civile per affermare un teatro d'arte contro un teatro senza idealità, hanno fatto di Strehler un punto di riferimento insostituibile nel mondo del teatro contemporaneo. La sua attività di maestro sia nella pratica quotidiana del palcoscenico, sia nelle due scuole di teatro da lui create e dirette in anni diversi (la prima nel 1951, la seconda nell'87) ha fatto nascere al teatro e via via maturare numerosissimi attori e una parte non piccola di registi, alcuni dei quali hanno acquistato fama europea.

L'attività, l'opera, il magistero di Strehler sono stati quasi esclusivamente dedicati al Piccolo Teatro ed a Milano con alcune importanti eccezioni: Parigi, Vienna, Düsseldorf, Zurigo, Salisburgo. Molto significativo è stato anche il suo lavoro nel teatro lirico, da *La Traviata* di Verdi nel 1947 alla *Lulu* di Berg e a *L'Angelo di fuoco* di Prokof'ev, da *Die Entführung aus dem Serail* a *Die Zauberflöte*, da *Le Nozze di Figaro* al *Don Giovanni* di Mozart, da *Simon Boccanegra* a *Macbeth* e *Falstaff* di Verdi. In questo ambito ha collaborato con i massimi direttori d'orchestra del suo tempo, da De Sabata a Dobrowen, da Karajan ad Abbado e Muti. E a questi ultimi è legato da un particolare rapporto di amicizia artistica e di consonanza intellettuale.

Nell'itinerario artistico di Strehler, cinquant'anni di teatro costruito ogni giorno sul palcoscenico, sono evidenti alcune linee conduttrici che costituiscono i punti di riferimento di una teatralità tendenzialmente universale. Le sue regie di Shakespeare da *Riccardo II* a *Riccardo III*, da *Re Enrico IV* a *Macbeth*, da *Giulio Cesare* a *Coriolano* da *Il Gioco dei potenti* a *Re Lear* fino a *La Tempesta*, sono state spesso considerate fra i più

rilevanti apporti critici e interpretativi contemporanei alla drammaturgia dell'autore inglese.

Anche il mondo di Cecov è stato nel corso del tempo e con edizioni diverse, da *Il Gabbiano* a *Il Giardino dei ciliegi* (prima e seconda edizione) a *Platonov*, uno degli autori chiave nella storia registica di Strehler, così come Goldoni - le sette edizioni dell'*Arlecchino*, ma anche *Gli Innamorati*, la *Trilogia della villeggiatura* (messa in scena anche a Parigi alla Comédie e a Vienna al Burgtheater), Le due edizioni de *Le Baruffe chiozzotte* e *Il Campiello* - alla cui riscoperta critica gli spettacoli strehleriani hanno dato un importante contributo.

Brecht è stato senza dubbio l'autore contemporaneo più presente nel lavoro di Strehler (con le diverse edizioni di *L'Opera da tre soldi*, e *L'Anima buona di Sezuan*, con *L'Eccezione e la Regola*, *Schweick nella seconda guerra mondiale*, *Vita di Galileo* e *Santa Giovanna dei Macelli*). E grande importanza ha avuto e ha l'itinerario dentro il mondo di Pirandello (le tre edizioni de *I Giganti della montagna*, le due di *Questa sera si recita a soggetto* e di *Come tu mi vuoi*), e il teatro in lingua milanese di Carlo Bertolazzi (le due edizioni di *El nôst Milan* e *L'Egoista*) per la ricerca delle radici di un teatro nazionale popolare e del teatro italiano contemporaneo.

È di quest'ultima stagione il primo incontro di Strehler con il sogno di un mondo nuovo, quasi una premonizione della prossima Rivoluzione Francese, di Marivaux: *L'Isola degli schiavi*.

Giorgio Strehler ha partecipato alla vita politica italiana nella Resistenza, al Parlamento Europeo e come senatore. Europeista convinto, è in quest'ottica che ha fondato il Théâtre de l'Europe di Parigi, sotto gli auspici di Jack Lang e di François Mitterrand. Attualmente è presidente dell'UTE che riunisce 13 teatri europei che hanno scelto la linea comune di una politica culturale che si opponga alla mercificazione dilagante. È proprio guardando ad un'Europa comune della cultura e dei linguaggi che Strehler intraprende, come ideatore, regista, traduttore e interprete, la circumnavigazione attorno al continente Goethe, culminata con la rappresentazione del *Faust I e II*.

PICCOLO TEATRO DI MILANO - TEATRO D'EUROPA

Fondato nel 1947 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, il Piccolo Teatro di Milano è stato il primo teatro stabile italiano a gestione pubblica. Il suo input iniziale, poi via via confermato lungo tutta la sua storia, è stato quello di proporre al pubblico, inteso sempre come una collettività, la più vasta possibile, spettacoli d'arte attorno ai quali si sviluppasse un tessuto di manifestazioni culturali.

Prima della nascita del Piccolo, il teatro italiano, a differenza di quanto avveniva in altri paesi europei, era stato un teatro itinerante con Compagnie di attori che si spostavano, ad ogni stagione, di città in città. Con l'intenzione di contrapporsi a questa tradizione, il Piccolo Teatro ha iniziato la sua storia innanzitutto in una città, gettando le fondamenta non solo di un teatro, ma di una casa per gli artisti della scena, in cui essi potessero - nel tempo - ritrovarsi e riconoscersi. Un lavoro d'arte collettivo, all'interno del quale si sviluppasse il sentimento di appartenere ad un gruppo di donne e uomini legati da sentimenti ed affetti oltre che da identità artistiche. Attorno a questa "idea di teatro" come mezzo di comunicazione e di emozione e attorno a Strehler si è ben presto coagulato un gruppo di collaboratori, che possono anche essere mutati nel tempo, ma che hanno sempre conservato nel lavoro in altri luoghi, con altri registi, il profondo legame con le ragioni di un teatro d'arte.

Proprio per mantenere vive queste ragioni, il Piccolo Teatro ha sempre cercato di costruire un collettivo di attori che durasse negli anni: molti di loro sono rimasti a Via Rovello dal primo giorno fino ad oggi e altri, dopo diverse esperienze, sono tornati a recitare con continuità sulle scene del "loro" teatro, vera casa da cui si parte, e a cui si ritorna. Questo carattere di perennità e di ricambio è un segno particolare del Piccolo Teatro nell'Europa teatrale di oggi, che si oppone decisamente alla decadenza dello spirito collettivo e della ricerca artistica, alla incomprendibilità dello spettacolo e alla prevaricazione del testo di tanto teatro contemporaneo. In questo suo lavoro sulla struttura e sull'estetica, il

Piccolo Teatro ha sempre avuto presente il legame con la cultura europea già in anni in cui di Europa non si parlava, compiendo con alcuni suoi spettacoli numerose e continue tournées in diversi paesi. La sua prima presentazione all'estero con *Il Corvo* di Gozzi risale addirittura alla stagione 1948/49 e ha toccato città come Londra, Parigi, Zurigo, Knokke Le Zoute in Belgio dove a quel tempo si teneva un importante festival internazionale. Dal 1947 ad oggi il Piccolo Teatro ha rappresentato oltre duecentoventi spettacoli (più di 15.500 recite), diretti in gran parte da Strehler ma anche da altri importanti registi europei e da giovani registi che al Piccolo si sono formati.

Le linee del lavoro teatrale hanno seguito alcuni criteri generali già presenti nei primi quattro spettacoli: *L'Albergo dei poveri* di Gorkij, *Le Notti dell'ira* di Salacrou, *Il Mago dei prodigi* di Caldéron de la Barca, *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni. Da un lato ci si affidava alla grande famiglia dei classici, considerati non come una vuota eredità ma come la stella polare di un itinerario artistico ed umano, dunque eternamente presenti all'interno di un contemporaneità che sappia comprenderne la lezione. Dall'altra c'era il forte interesse per un teatro contemporaneo che fosse il più possibile vicino al mutamento dialettico di una società in movimento (*Le Notti dell'ira*) e la voglia di confrontarsi ai grandi autori europei dell'appena ieri (il Gorkij de *L'Albergo dei poveri*).

Accanto a queste direttrici non mancava uno sguardo particolare sul teatro italiano che non è mai stato ricco come quello di altri paesi europei e che ha dato, malgrado alcune punte emergenti, un contributo più netto a un teatro d'attore - basti pensare alla Commedia dell'arte - che d'autore.

Proprio all'interno di questa tradizione il lavoro amorevole e attento su Goldoni è da collocare come un vero e proprio work in progress ed ha rappresentato e rappresenta un contributo essenziale del Piccolo al teatro italiano ed europeo. Da *Arlecchino* a *Gli Innamorati*, dalla *Trilogia della villeggiatura* a *Le Baruffe chiozzotte*, da *Il Campiello* ai prossimi *Mémoires*, Goldoni è ritornato nel tempo con cadenze regolari sul

palcoscenico del Piccolo, con ben 12 spettacoli (messi in scena soprattutto da Strehler) fino alle *Baruffe* e al *Campiello* di oggi. E la riproposta di *Arlecchino* ribadisce l'importanza di questo lavoro - senza dubbio lo spettacolo italiano più conosciuto nel mondo - messaggero per anni, nelle sue diverse edizioni, di una via e di una tradizione italiana al teatro.

Eppure nella lunga vita di *Arlecchino* non si esaurisce la storia del Piccolo, il senso della sua ricerca inesausta di un linguaggio e di un stile teatrale. Ecco che allora, accanto a Goldoni il Piccolo ha privilegiato altri autori - guida. Shakespeare prima di tutti che con dieci allestimenti da *Riccardo II* a *La Tempesta* è stato indagato con una ricerca critica e poetica che ha prodotto nuove traduzioni e un ininterrotto seminario di studi. E spettacoli come *Coriolano*, *Re Lear*, *La Tempesta*, diretti da Strehler hanno contribuito ad aprire nuove dimensioni e nuovi interrogativi sulla drammaturgia shakespeariana.

Nella grande famiglia dei padri riconosciuti Cecov con *Il Gabbiano*, *Platonov* e le due edizioni de *Il Giardino dei ciliegi* e Pirandello (fra gli spettacoli ricordiamo le tre edizioni de *I Giganti della montagna*, di cui l'ultima è quella che oggi si vede, le due di *Questa sera si recita a soggetto* e il recente *Come tu mi vuoi*) sono stati due momenti di confronto insostituibili, accanto alla vera e propria riscoperta di un autore milanese e nazionale - popolare come Carlo Bertolazzi. Ma va altresì ricordato come il Piccolo sia diventato, in Italia e in Europa, la "casa" di Brecht, prima con un saggio della Scuola di recitazione, poi con la prima edizione del *L'Opera da tre soldi* (1956) andata in scena alla presenza dell'autore e poi ripresentata in una edizione completamente diversa nel 1972. A Brecht, del resto, Strehler ha dedicato alcune regie destinate a lasciare un segno indelebile nel ricordo dello spettatore: le due edizioni de *L'Anima buona di Sezuan* (1958 e 1981), esempi di approcci critici ed estetici assolutamente diversi fra loro, *Schweyck nella seconda guerra mondiale* e il memorabile *Vita di Galileo*. Ma queste linee direttrici fondamentali nella poetica del Piccolo e di Strehler non sono certo sufficienti ad esaurire una presenza teatrale che ha visto alternarsi sul

palcoscenico di via Rovello autori come Ibsen e Strindberg, Genet e Beckett, Lessing e De Filippo, non per una scelta di eterogeneità cosmopolita, ma secondo ricerche tematiche affrontate anno per anno con legami profondi ed estetici unificanti. Un vero e proprio messaggio teatrale all'interno del quale dibattere - al di là delle frontiere, delle diverse lingue e scelte estetiche - i temi universali della storia politica, dell'avventura umana, dell'illusione, della realtà, del teatro e della vita, attraverso voci e stili differenti ma sempre preoccupati di parlare dell'uomo, della sua angoscia, della sua capacità di errore e di ingiustizia, ma anche - come diceva Satin ne *L'Albergo dei poveri* - della "meraviglia dell'uomo". Uno dei punti più alti a cui è approdata questa ricerca è il *Faust I e II* di Goethe preparato nelle stagioni precedenti da un vero e proprio "progetto" Goethe con spettacoli, film, incontri, recital, concerti.

Nella stagione 1992/93 la ricerca si coagula attorno al Bicentenario Goldoniano nel corso del quale sono stati riproposti alcuni dei testi del grande drammaturgo veneziano: *Arlecchino*, *Le Baruffe chiozzotte* e *Il Campiello* e si proietta nel progetto della messinscena futura dei *Mémoires* di Goldoni.

In quest'ultima stagione, il Piccolo Teatro ha affrontato un testo di Marivaux, *L'Isola degli schiavi*, utopia dolce amara di un mondo nuovo in cui i rapporti fra gli uomini sono sottoposti ad un cambiamento radicale. Ma la stagione 1994/95 ha portato alla rappresentazione di un testo inedito di Jean Genet, *Splendid's*, con la regia di Klaus Michael Gruber. L'indagine sulla drammaturgia contemporanea ha anche toccato il teatro di uno dei massimi poeti italiani viventi, Mario Luzi (*Libro di Ipazia*). Da menzionare il progetto di Strehler del Laboratorio di drammaturgia contemporanea, per i giovani, con i giovani su giovani autori, che si affianca ai Laboratori dedicati a Shakespeare, a Spaziomusica. Con l'intento di formare nuovi giovani protagonisti della scena, nel 1988 il Piccolo Teatro ha aperto una sua scuola per attori che, con i corsi Copeau, Duse e Stanislavski - ha già diplomato un elevato numero di attori, alcuni dei quali sono entrati a far parte della Compagnia dei giovani del Piccolo.

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

L'edizione 1995 di
Ravenna Festival
viene realizzata grazie a

AGIP spa

Banco S. Geminiano e S. Prospero

Alma Petroli

Ambiente spa

Assicurazioni Generali

Banco S. Geminiano e S. Prospero

Barilla spa

Bulgari spa

Carimonte Banca spa

Cassa di Risparmio di Ravenna spa

CMC Ravenna

Credito Romagnolo

Deco Industrie spa

ESP Shopping Center

EVC Italia

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Gruppo Fininvest

Industriali di Faenza

ITER

Lega Cooperative Ravenna

Lonza spa

Parmacotto spa

Sapir spa

SHR Gruppo Sarema

Video on Line

Si ringrazia Ravenna Teatro per la preziosa collaborazione



RICCARDO MUTI

RICCARDO MUTI

NORMA

EMI
CLASSICS

CORRIERE DELLA SERA

Riccardo Muti: ritorno alla *Norma*.

Il capolavoro dell'800 nell'elaborazione di un grande interprete.

"...quest'importante edizione è una tappa decisiva..."

(Paolo Isotta)

LA REPUBBLICA

Muti rievoca *Norma*. Trionfo a Ravenna per l'opera di Bellini.

"L'edizione di Norma ... rappresenta un approdo interpretativo importante: ineludibile per chi intenda riappropriarsi, da spettatore o da studioso, del mondo romantico più caratteristico dell'opera italiana."

"...una Norma da amare e da studiare ... di straordinaria presenza e intelligenza la prestazione del coro..."

(Angelo Foletto)

IL MATTINO

Norma, liriche emozioni. Un'edizione di esemplare equilibrio.

"Riccardo Muti ha chiamato a Ravenna i complessi del Maggio Musicale Fiorentino, cui lo legano ricordi annosi e fortissimi: bella la prova dell'orchestra ... e magnifica quella del coro."

(Daniele Spini)

IL RESTO DEL CARLINO

Norma degli incanti.

"... il risultato esecutivo ed interpretativo di questa produzione ha superato di gran lunga le più ottimistiche previsioni."

Questa si qualifica come la realizzazione musicale più straordinaria ... di questi ultimi anni."

(Adriano Cavicchi)

GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO

Muti, grande *Norma* intima e passionale.

Autentico trionfo...

"... incandescente e innovativo viaggio musicale nel mondo belliniano ..."

di grande pregio il cast vocale ..."

Superbe le prove dell'Orchestra e del Coro del Maggio Musicale Fiorentino, protagonisti indiscussi sotto l'eccellente bacchetta di Muti."

Successo caldissimo per tutti e ovazioni interminabili per Riccardo Muti."

(Osvaldo Scorrano)

