

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)***

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

# INDEX / CONTENTS

## Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

*Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey*  
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

*La sposa dei ghiacci*  
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015  
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



PAOLO BOSISIO

**REGIA E CITAZIONE.  
IL CASO DI GIORGIO STREHLER**

*1. Il concetto di citazione in teatro*

Il concetto di citazione – applicabile a tutte le arti – può riferirsi ad un'ampia gamma di significati che dalla ripresa letterale di un frammento accompagnata dall'indicazione della fonte, si estende fino al plagio ossia all'abuso di frammenti o intere campiture appartenenti ad opere altrui, di cui ci si attribuisca dolosamente la paternità. Citare significa infatti estrarre un elemento testuale (ove per testo si assuma il significato più ampio esteso a tutte le arti e i linguaggi), per inserirlo in un tessuto differente rispetto a quello originale. Tralasciando i casi estremi, sembra ovvio riconoscere alla citazione uno spazio rilevante nella poetica di molti artisti, che giungono alla creazione autonoma attraverso un percorso culturale che attraversa territori più o meno remoti, momenti e fasi storiche caratterizzate da gusti diversi, all'interno dei quali ogni soggetto coglie consonanze e dissonanze in maniera personale.

Ciò è vero a maggior ragione per il teatro, un'arte collettiva i cui prodotti (eventi irripetibili e in sé conchiusi, entro la serie necessaria delle repliche) nascono dalla sinergia di artisti diversi e dall'impasto di differenti linguaggi. Nel teatro contemporaneo, peraltro, la figura del regista ha assunto una centralità indiscussa, diventando il creatore dello spettacolo e avocando a sé i ruoli protagonisti in tempi diversi riconosciuti all'autore o all'attore. Al regista, infatti, è oggi attribuita la responsabilità delle scelte che partono dai diversi materiali a disposizione (testo o i testi verbali e non, la scenografia, i costumi, la musica, le luci, l'interpretazione degli attori e altri elementi multimediali) e pervengono all'insieme coerente e multiforme dello spettacolo. Anche le eventuali citazioni, dunque, si dovranno riferire alla responsabilità registica come ogni altro ogni elemento significativo, sia pure nell'ambito di una cooperazione artistica con lo scenografo, il costumista, il *light designer*, il musicista o altri collaboratori.

In molti casi la citazione è un elemento essenziale della tessitura registica, in quanto consente all'artista di ampliare lo spettro comunicativo del proprio linguaggio, sovrapponendo o intrecciando al suo discorso scenico una o più allusioni cifrate ad altri allestimenti propri o altrui, a stili diversi, a opere d'arte differenti e destinate a raggiungere lo spettatore attraverso canali differenti. La citazione raggiunge indifferenziatamente tutto il pubblico, ma può in genere essere decrittata solo da un certo numero di spettatori, privilegiati per livello culturale e di alfabetizzazione teatrale. D'altronde lo spettacolo scenico ha il privilegio di esprimersi attraverso un coacervo di linguaggi che facilitano una più ampia fruizione rispetto ad altre arti, che richiedono il possesso di specifiche conoscenze per essere apprezzate o anche solo intese. Scrive Anne Ubersfeld:

“ [...] on peut comprendre une pièce sans comprendre la langue, ou sans

comprendre les allusions nationales ou locales, ou sans saisir tel code culturel complexe ou hors d'usage : il est clair que les grands seigneurs ou les laquais qui assistaient aux représentations de Racine ne comprenaient rien aux allusions mythologiques, étant les uns et les autres ignorants comme des carpes ; les spectateurs parisiens qui ont vu (et adoré) les représentations de *Campielo*, de Goldoni, monté par Giorgio Strehler, ne comprenaient pas le dialecte vénitien; beaucoup d'entre eux n'étaient pas à même de lire les références à la peinture vénitienne [...] ; restaient tous les autres codes, qui permettaient une saisie suffisante des signes.”<sup>1</sup>

Nell'atto in cui inizia a concepire uno spettacolo, progettandone alcuni elementi che precedono di gran lunga nel tempo le prove, come le scene, i costumi o le musiche, il regista conosce in maniera affatto approssimativa la composizione socio-culturale del pubblico che assisterà alla rappresentazione; e in ogni caso deve tener conto del fatto che gli spettatori cambiano di giorno in giorno e possono costituire dei campioni anche molto differenziati della popolazione. Per quanto sia importante la comunicazione chiara dei significati dello spettacolo al pubblico (e la cosa non è sempre così frequente fra i registi delle ultime generazioni), resta il fatto che solo una parte dei linguaggi impiegati risulta comprensibile allo spettatore e non sempre la medesima per ciascuno dei presenti.

Le citazioni interne allo spettacolo sono spesso dei riferimenti indiretti, a volte inessenziali, destinati a essere colti o pienamente intesi solo dallo spettatore più avvertito. Esse possono coinvolgere un'area artistica differente o complementare al teatro (pittura, scultura, musica, letteratura) ma anche un diverso allestimento scenico, del medesimo regista (con autocitazione) o di un altro artista. Se talora la citazione è un abbellimento gratuito che nulla aggiunge al significato dello spettacolo, in altri casi ha un ruolo essenziale pregnante, consentendo di stabilire paralleli e suggerendo ulteriori significati dell'allestimento in modi più o meno espliciti. Come dichiara Patrice Pavis,

---

<sup>1</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 31.

“La citation (lorsqu’elle n’est pas un simple jeu ou une manière d’afficher sa culture) raccroche la pièce à un univers différent, lui donne un éclairage nouveau, souvent distancié. Elle ouvre un vaste champ sémantique et modalise le texte où elle s’introduit. À la limite, elle produit un effet de miroir pour la pièce renvoyée sans cesse à d’autres significations.”<sup>2</sup>

## 2. *Il caso di Giorgio Strehler*

Il maggiore regista teatrale italiano, Giorgio Strehler, ha senza dubbio sempre pensato a una destinazione popolare dei suoi spettacoli, preoccupandosi di stabilire un canale di comunicazione con lo spettatore, anche a prescindere dal livello della sua preparazione culturale. A differenza di altri colleghi, Strehler ha sempre considerato gli elementi compositivi dei suoi spettacoli come parti indispensabili di un quadro la cui piena comprensione possa essere raggiunta immediatamente dal pubblico nel suo complesso: fortemente influenzato dalla poetica drammaturgica brechtiana, soprattutto a partire dal 1954, egli ricerca ostinatamente una partecipazione critica dello spettatore, pur senza mai rinunciare al suo coinvolgimento emotivo.

All’interno dei suoi spettacoli sono frequenti le citazioni, che contribuiscono efficacemente a suggerire i significati del testo e al tempo stesso le intenzioni registiche. Si pensi per esempio ai rimandi che stabiliscono un collegamento fra l’interpretazione del testo e le altre arti, come avviene nel *Campiello* allestito nel 1974-1975. Qui Strehler rilegge uno dei testi meno frequentati di Carlo Goldoni con l’intento di ricostruire sulla scena uno spaccato di vita popolare (come già nelle precedenti *Baruffe chiozzotte*), con approssimazione realistica e interpretazione poetica di una vicenda umana:

---

<sup>2</sup> P. Pavis, *Citation*, in Id., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 48.

“Questa grande commedia plebea! Questo piccolo grande poema plebeo! C’è, nel terzo e nel quinto atto, una densità cifrata del linguaggio veneto, tenuto stretto, gergale, non divulgativo, veramente plebeo nella sua realtà di forza e che il verso solo esalta e fa squillare più alto, e che dovette certo fare impazzire Carlo Gozzi. [...] *Il campiello*, non meno delle *Baruffe* poi, delle *Massere* e delle *Donne gelose*, ma con più forza, più compattezza di tutte queste, *Baruffe* comprese, è commedia popolare in senso profondo, non solo per il colore popolare o per i suoi protagonisti popolari: lo è senza risparmio, lo è decisamente, audacemente, violentemente...”<sup>3</sup>

Ecco allora che i riferimenti alla pittura veneta si rivelano utili, se non indispensabili, a collocare la vicenda entro uno spazio ben definito, aggiungendo specificazioni di carattere cronologico e sociale: Strehler cita le arti figurative per creare un ambiente piccolo e vero, quasi un quadro animato. Egli guida la mano dello scenografo Luciano Damiani e ne ispira le scelte figurative che, attraverso un processo di rarefazione della fonte, fanno della citazione un elemento vivo e indispensabile. Il mondo popolare è restituito dal regista con la stessa mano figurativa di Canaletto o del meno celebre Giambattista Pittoni, come dalla penna del loro contemporaneo Carlo Goldoni: a due secoli di distanza, Strehler dà vita a quel mondo rievocandolo senza concessioni nostalgiche, in tutta la sua verità intima. A uno sguardo attento non possono sfuggire i tratti che accomunano certi disegni degli artisti citati e la scena realizzata da Damiani, sia nel disegno architettonico, sia nell’atmosfera quieta e rarefatta che segna il passo di una quotidianità spicciola. Di autentica citazione diretta si può parlare a proposito di alcuni costumi, come conferma il paragone di un disegno del Canaletto con le foto degli abiti di scena.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> G. Strehler, *Perché questo ‘campiello’. Note di regia per “Il Campiello” di Carlo Goldoni edizione 1974-1975 pubblicate anche nel programma di sala per “Il campiello” stagione 1992-1993*, Piccolo Teatro, Milano, 1992, all’indirizzo elettronico [www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=57&imm=1&contatore=0&real=0](http://www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=57&imm=1&contatore=0&real=0)

<sup>4</sup> Per le fotografie di questo e di tutti gli altri spettacoli strehleriani citati nel seguito dell’articolo si vedano gli archivi multimediali del teatro all’indirizzo elettronico [www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/](http://www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/) con il titolo del testo e l’anno della messa in scena.



**Canaletto, Figure maschili**

Il preciso richiamo iconografico è una scelta colta che ai più sfugge, ma l'atmosfera di quella popolare Venezia settecentesca, fresca e autentica, estranea ai manierismi tradizionali, risulta chiaramente percepibile ai più. In tal caso la citazione vale come riferimento esterno ad autori non teatrali, connessi a una ben determinata area geografica e temporale, in sintonia con l'autore del testo e con il soggetto dell'opera rappresentata.

Diverso è il caso in cui lo spettacolo teatrale citi un mondo e una cultura estranei al testo rappresentato o ad esso non immediatamente legati. La contaminazione di due universi poetici diversi e anche assai distanti tra loro può rivelarsi particolarmente suggestiva, chiarendo le intenzioni critiche che muovono il regista e guidando la sua interpretazione del testo.

Si pensi, per fare un esempio particolarmente significativo, all'importanza delle suggestioni goldoniane nell'allestimento del primo *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov nel 1954. Se Strehler si dichiara poco soddisfatto del risultato perseguito, pure motiva assai chiaramente tale scontento:

“Il *Giardino* fu allestito [...] dopo l'esplosione creativa della *Villeggiatura*, doveva essere la continuazione di un unico discorso sulla ‘fine’ di una società, sul brivido della fine e sui suoi presentimenti, in due particolari momenti della storia europea e del mondo. Ma arrivai alla seconda fase con il cuore un po' secco. Andammo in prova col *Giardino* tre o quattro giorni dopo la prima della *Trilogia* di Goldoni.”<sup>5</sup>

Nell'intenzione del regista il *Giardino* (com'era accaduto con la *Trilogia della Villeggiatura* goldoniana) è una sorta di testamento, la chiave di volta di un epocale fenomeno di trasformazione sociale: un mondo sta completando il suo ciclo vitale per cedere il passo ad un altro, il crollo inizia a essere avvertito nel testo goldoniano per poi prendere forma definitiva nel capolavoro čechoviano, sancito simbolicamente dalla vendita della casa. La citazione esprime dunque, in questo caso, l'intento di tracciare un percorso interpretativo che attraverso tempo e spazio suggerisca importanti analogie fra autori e testi apparentemente lontani; e d'altro canto la presenza immanente del mondo čechoviano nella *Trilogia*, sottolineata da più di un critico, indicava già la volontà di recuperare in un allestimento successivo certe acquisizioni sceniche.

Le scelte scenografiche e le intonazioni della luce (che in Strehler è sempre un linguaggio straordinariamente significativo) collegano due mondi apparentemente estranei come la Venezia di metà Settecento e la provincia russa fra diciannovesimo e ventesimo secolo. Valentina Fortunato e Sarah Ferrati – protagoniste rispettivamente della *Trilogia* e del

---

<sup>5</sup> G. Strehler, *Per un teatro umano*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 256.

*Giardino* – pongono la loro sofferta femminilità e il lirismo dell'interpretazione (in cui ogni sorriso si vela di malinconia) al servizio di una regia che propone un non dichiarato raccordo tra Giacinta e Ljuba: due donne che trasformano la propria esperienza sentimentale nel simbolo di una più vasta esperienza sociale, mentre la caduta di speranze e progetti umani si riflette nel crollo di mondi destinati a scomparire.

Vent'anni dopo, nel 1974, Valentina Cortese prenderà il testimone della Ferrati, vestendo i panni della protagonista di una nuova, straordinaria edizione strehleriana del *Giardino dei ciliegi*. L'estenuazione lirica di cui ella carica il suo personaggio, non attinta dalla Ferrati, contribuisce a dare una luce definitiva a questo tramonto di un'epoca.



**Valentina Cortese nel *Giardino dei ciliegi* (1973-74)  
Giulia Lazzarini in *Giorni felici* (1981-82)**

E l'immagine di Ljuba che alza al cielo le mani reggendo l'ombrellino, in un gesto che esprime il muto dolore della sua esistenza

travolta dal cambiamento, ritorna identica nell'indimenticabile regia di *Giorni felici* di Samuel Beckett nel 1981: qui la protagonista Giulia Lazzarini, nei panni di Winnie, raggiunge a sua volta l'apice del lirismo quando assiste al crollo delle illusioni che si rivelano leopardianamente come un amaro inganno. È questo un caso emblematico di autocitazione, che mostra la propria vitalità espressiva allorché riemerge, a distanza di decenni e in drammaturgie radicalmente diverse, per assumere il valore di un simbolo iconico in cui si esprima il senso di una visione personale dell'umanità.

A partire dal 1956, Strehler dedica a Bertolt Brecht un'attenzione continuativa e particolare, che lo conduce a rappresentare (e in alcuni casi ripetutamente) molti suoi testi. Il contributo ermeneutico del regista alla comprensione dell'opera brechtiana in Italia, pur entro una varietà di registri che dipende dall'ampiezza della tastiera testuale, si distingue per il rifiuto di ogni dogmatismo ma anche per una rigorosa coerenza, evidenziata ancora una volta da citazioni e autocitazioni. Pensiamo a due spettacoli giustamente celebri, l'*Opera da tre soldi* del 1972 e *L'anima buona di Sezuan* del 1981.<sup>6</sup> Nel 1972 il regista utilizza scenograficamente luci da avanspettacolo, con l'intento di sottolineare come il nodo centrale dell'opera consista nel "suo 'apparire' gastronomica per 'essere' anti-gastronomica. L'apparenza del divertente che diventa di continuo allarmante. L'evasione 'piacevole' che diventa spiacevolezza e aggressione diretta".<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> La prima messa in scena strehleriana dell'*Opera da tre soldi* è della stagione 1955-1956, quella de *L'anima buona di Sezuan* risale alla stagione 1957-1958.

<sup>7</sup> Cfr. G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 291.



*L'Opera da tre soldi (1972-1973)*

Nel 1981, con perfetta analogia, Strehler allude ancora alle luci da avanspettacolo e cita tale forma teatrale per animare la tabaccheria di Shen-Te; e ancora una volta l'effetto è antifrastico, poiché l'apparente euforia visiva e sonora si contrappone a una riflessione profonda che vede bandita ogni leggerezza. L'effetto rinvia allo straniamento brechtiano, ma anche alla qualità emotiva delle scelte registiche: l'autocitazione diventa allora una coerente e personalissima interpretazione dell'autore tedesco.



*L'anima buona di Sezuan (1980-1981)*

### 3. Il “Faust” o dell’autocitazione

Numerose citazioni e autocitazioni sono presenti nel progetto complesso e pluriennale di *Faust*, vera e propria *summa* del percorso artistico strehleriano, articolata in due spettacoli successivi che in alcuni casi furono rappresentati a sere alterne. Citazione diretta e dichiarata è innanzitutto il legame che il regista stabilisce tra la sua Margherita goethiana e la *Venere dormiente* di Giorgione.<sup>8</sup> Il dipinto è scelto da Strehler come fondamentale complemento scenografico di *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989), perché rappresentativo dell’“immensità metafisica”<sup>9</sup> del personaggio: il pittore crea un’immagine la cui carica erotica e sensuale è temperata da un’atmosfera sognante, sicché il risultato appare ben diverso dalle interpretazioni meno pudiche del personaggio mitologico suggerite dagli artisti successivi.



Giorgione, *Venere dormiente*

---

<sup>8</sup> La *Venere dormiente* (1507-1510 ca.) è un dipinto di Giorgione completato e in parte ridipinto da Tiziano (1511-1512 ca.) dopo la morte del maestro.

<sup>9</sup> Cfr. G. Strehler, *Continua il nostro lavoro di ricerca sul “Faust” di Goethe. Appunti di regia del “Faust” parte prima / Appunti di regia del Progetto Faust, anno secondo*, Piccolo Teatro, Milano, 1989, all’indirizzo elettronico [www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=72&imm=1&contatore=1&real=0](http://www.archivio.piccoloteatro.org/eurolab/?tipo=6&ID=72&imm=1&contatore=1&real=0)



*Faust Frammenti – Parte prima (1988-1989)*

Il nudo idealizzato della *Venere* giorgionesca allude a significati più alti e come lei la Margherita di Strehler vuole esprimere la castità dell'amore, la purezza del sentimento: ella s'innamora perdutamente di Faust, inconsapevole della volontà tutta umana di dominio sulla materia che ispira la di lui passione.

Di autocitazioni si dovrà invece parlare, prendendo in considerazione le consapevoli riprese di singole immagini o più ampi sintagmi scenici tratti da alcuni spettacoli diretti da Strehler nel corso della sua carriera. Il numero di tali inserti e la loro ricorrenza, pur sempre giustificata da un solido ancoraggio alla materia drammaturgica, lascia intendere nel regista la volontà di comporre una sorta di florilegio della propria produzione, sicché le due parti di *Faust* – che pure a molta critica parvero artisticamente meno significative se confrontate con i capolavori degli anni precedenti –

possono essere scelte come una guida per intendere le linee portanti dell'estetica teatrale strehleriana.

Si pensi al rapporto istituito tra il Mefistofele del *Faust* e il protagonista di *Re Lear* messo in scena nel 1972: la volontà di isolare entrambi i personaggi nella loro dimensione storica si esprime con chiarezza in alcune immagini salienti dei due spettacoli. La scelta di destoricizzare le due vicende le rende entrambe universali, poiché Lear e Mefistofele precedono la storia e assistono in un certo senso al suo inizio, stagliandosi soli in una dimensione di là del tempo per raccontare la vicenda immutabile dell'uomo. Se Mefistofele emerge dalle acque fumiganti di un magma primordiale, “qualcosa dei primi Evi o prima degli Evi”,<sup>10</sup> il dramma shakespeariano si colloca “alle soglie del tempo”:

“Non trascurare nel *Lear* un dato di fatto: la ‘favola’ di Leir-Lear per Holinshed è datata nel 3105 dalla *nascita del mondo* (55 anni prima della fondazione di Roma [...]). La tragedia è stata da Shakespeare mantenuta in una lontananza alle soglie del tempo, non fuori tempo, ma storicizzata. In tale modo si ottiene un’*astrazione* delle situazioni senza però perdere del tutto una *connotazione* storica possibile: cioè storia di uomini in un certo tempo. Solo che il tempo è remotissimo.”<sup>11</sup>

Di citazione letterale si deve invece parlare per la ‘discesa’ di Margherita sul nudo assito del palcoscenico, identica – non fosse che per una luce volutamente diversa – a quella di Ariel nell’edizione della *Tempesta* del 1978,<sup>12</sup> allorché il regista la volle sospesa a un cavo d’acciaio per accentuare la contrapposizione tra il leggero spirito dell’aria e il pesante Calibano emerso dalle viscere della terra.

---

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>11</sup> *Id.*, *Per un teatro umano*, cit., p. 324.

<sup>12</sup> La prima messa in scena strehleriana della *Tempesta* risale alla stagione 1947-1948.



**Giulia Lazzarini in *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989) e nella *Tempesta* (1977-1978)**

Nell'edizione cosiddetta 'dell'addio' di *Arlecchino servitore di due padroni*, allestita nel 1987<sup>13</sup> con lo scopo dichiarato (ma non mantenuto) di concludere la lunga serie di allestimenti che nell'arco di quarant'anni aveva scandito il percorso artistico di Strehler, egli sceglie di alludere alla consistenza ormai quasi evanescente di uno spettacolo che intende abbandonare per sempre. Ecco allora che alla ridottissima presenza di elementi scenici concreti fa riscontro l'uso insistito della *silhouette*. Un procedimento affatto identico ritorna nel *Faust Frammenti – Parte prima*, andato in scena l'anno successivo a tale edizione dell'*Arlecchino*. Il senso riposto dell'autocitazione si trova forse nel profondo e struggente autobiografismo di cui il *Faust* strehleriano è testimonianza: la vicenda dell'uomo saggio, che si concede allo sciagurato patto con il diavolo per cogliere l'inattingibile immortalità, sembra infatti riflettere il percorso dello

---

<sup>13</sup> La prima messa in scena strehleriana dell'*Arlecchino* risale alla prima stagione della fondazione del Piccolo Teatro (1947-1948).

stesso regista, invecchiato e scosso da vicende recenti,<sup>14</sup> che impegna se stesso e il suo teatro nell'impresa 'impossibile' di dar vita sulle scene al poema drammatico goethiano.



*Arlecchino servitore di due padroni* (1987) e *Faust Frammenti – Parte prima* (1988-1989)

---

<sup>14</sup> A proposito della frattura teatro-istituzioni, scrive Strehler: “Proprio mentre il Teatro Italiano, al di fuori di rare eccezioni, sta dissolvendosi in avventure senza domani, noi al Teatro Studio e al Piccolo Teatro affrontiamo progetti vasti, proiettiamo nel futuro il nostro lavoro, con una fiducia ed una generosità che forse non è corrisposta sufficientemente da coloro che hanno la grave responsabilità istituzionale di assicurare una vita degna ad un Teatro Pubblico, una sicurezza per la fragilità del lavoro teatrale, un sostegno anche umano per coloro che lo svolgono come missione, assai più che come ‘mestiere’” (cfr. G. Strehler, *Appunti di regia*, in *Faust Frammenti - Parte prima*, cit.).

La scelta di citare alla lettera la scena dell'*Arlecchino* si spiega allora con la volontà di sottolineare l'eternità (relativa) dell'opera d'arte, prendendo le distanze dall'esistenza materiale per attingere il sublime dell'esperienza intellettuale.

Meno accertabile ma altrettanto significativa è invece la citazione che pare di poter cogliere in un'altra immagine di *Faust Frammenti – Parte seconda*, per la sua somiglianza non solo compositiva ma anche emozionale con qualche scatto del čechoviano *Giardino dei ciliegi* nella storica regia del 1965 di Luchino Visconti. Ci riferiamo alla viscontiana scelta di collocare sulla scena alberi di ciliegio veri, che aveva a suo tempo scatenato polemiche ma che ha in seguito contribuito a disegnare i contorni del realismo 'emotivo' di Strehler; a partire dall'effetto che elementi di verità scatenano negli attori che vi si trovano immersi, aiutandoli a ritrovare quel "magico se"<sup>15</sup> che Konstantin Stanislavski aveva indicato come l'attimo dell'immedesimazione. Strehler, che di Visconti era stato involontario compagno di strada battendo sentieri per molti aspetti paralleli e cronologicamente coincidenti, dichiarava per Luchino un'ammirata amicizia, pur non avendo assistito a suoi spettacoli successivi al 1947. Che questo fosse un vezzo, per rivendicare l'autonomia della *Trilogia della Villeggiatura* del 1954 rispetto alla *Locandiera* viscontiana del 1952, oppure la sottolineatura di un'effettiva distanza tra la vicenda del teatro pubblico e quella del grande teatro privato nella seconda metà del Novecento, poco importa. Piace credere che l'immagine del *Faust* intenda consapevolmente richiamare il *Giardino* viscontiano, in una sorta di affettuoso omaggio e riconoscimento di eccellenza artistica.

---

<sup>15</sup> Cfr. K.Stanislavski, *Il lavoro dell'attore*, a cura di G. Guerrieri, traduzione di E. Povoledo, Bari, Laterza 1956, p. 59.

#### 4. *Lluis Pasqual, la citazione riconoscente*

Ben diverso è il caso – pur guidato da un affetto anche maggiore e dal piacere di dichiarare gli ascendenti della propria formazione artistica – di un regista come Lluis Pasqual, che di Strehler fu fra gli assistenti di maggiore talento a partire dalla fine degli anni Settanta. L'impronta del maestro è, nel suo caso, elemento determinante di una cultura assimilata nel profondo e fatta propria nella consapevolezza di un'originalità che si accampa con sicurezza nonostante la riconoscibilità della fonte, o forse addirittura grazie ad essa. Pasqual – come prima di lui un altro assistente storico di Strehler, Lamberto Puggelli – cita senza remore e con dichiarato compiacimento l'insegnamento ricevuto, visibile soprattutto nell'uso sapiente della luce e nella preferenza per cromatismi sfumati o addirittura per la dominanza dei bianchi.

Dirigendo nel 2010 per il Piccolo Teatro *Donna Rosita nubile* di Federico García Lorca, Pasqual sceglie per i ruoli di spicco alcuni interpreti legati alla storia dello Stabile milanese (Andrea Jonasson, Giulia Lazzarini, Franca Nuti, Gian Carlo Dettori). Nel testo, poi, vengono sottolineati imprevedibili elementi di consonanza rispetto al *Giardino dei ciliegi*:

“García Lorca in quest'opera si allontana dalla durezza della campagna per scrivere un poema leggero, dove consegue un miracolo tanto cechoviano da lasciare che il tempo rompa le sue regole e si comprima e si espanda nella libertà di un teatro, mescolando dal vivo lo scontro tra la memoria e la vita con la sua forza misteriosa, tra la fedeltà ad un ricordo ed il mondo che si muove davanti a noi e con noi.”<sup>16</sup>

Il čechovismo diventa allora una citazione del modo di intendere Čechov che fu proprio di Strehler, nel *Giardino* ovviamente ma anche (lo si

---

<sup>16</sup> Cfr. *Donna Rosita nubile*, programma di sala (stagione 2009-2010), Piccolo Teatro, Milano, 2009.

è visto) nella *Trilogia della Villeggiatura* e forse persino nel *Campiello*. L'interpretazione della protagonista Andrea Jonasson ricorda da presso quella offerta da Valentina Cortese nel 1974 quando, nei panni di Ljuba, anelava ad un altrove perduto ma ancora ardentemente sognato. I due personaggi sono mossi da volontà ed esigenze assai diverse fra loro, ma il gesto con cui Pasquale Di Filippo culla la Jonasson non può non richiamare alla memoria quello con cui Gianni Santuccio trattiene Valentina Cortese, folle – come il personaggio lorchiano – di un desiderio irragionevole che tutta la pervade.



**Pasquale Di Filippo e Andrea Jonasson in *Donna Rosita nubile*, regia di Lluís Pasqual (2009-2010) / Gianni Santuccio e Valentina Cortese nel *Giardino dei ciliegi*, regia di Giorgio Strehler (1973-1974)**

L'analogia assume corpo anche nella scelta dei costumi, nelle loro foggie e specialmente nel cromatismo. Basti pensare ai costumi scelti da Pasqual per i personaggi delle ragazze, così vicini nel taglio e nei colori a

quelli dell'indimenticabile secondo tempo della *Trilogia* goldoniana messa in scena da Strehler. E un riferimento al maestro si coglie ugualmente nella qualità della scenografia, che richiama da vicino (come ha rilevato la critica) quella dello strindberghiano *Temporale* del 1979-1980: con la scelta di rendere, insieme, esterni e interni attraverso un gioco di trasparenze che, diversamente illuminate, offrono allo spettatore più di una prospettiva sull'ambiente. La casa di Rosita – pur rappresentata secondo una prospettiva frontale anziché ad angolo – è realizzata come lo era quella del Signore nel *Temporale*, con l'impiego di un materiale trasparente o riflettente a seconda del tipo di illuminazione.

L'allestimento firmato da Lluís Pasqual, col suo fitto intreccio di riferimenti, riconosce insomma sinceramente un debito artistico nei confronti di Giorgio Strehler, senza perciò rinunciare ad una piena originalità di lettura. E proprio questo ha profondamente commosso lo spettatore, che avendo amato il Maestro ha ritrovato l'eco della sua arte impareggiabile nel lavoro dell'allievo.



Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*