

40

CUADERNOS
EL PÙBLICO

CUATRO DÉCADAS
DEL

Piccolo Teatro di Milano





CUATRO DÉCADAS DEL
Piccolo Teatro di Milano



TEATRO
PICCOLO
MILANO

Agradecemos a Simona Carlucci y Giorgio Ursini Ursic
de Studio i de Roma su generosa participación.



MADRID, MAYO 1989

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción:

(91) 572 33 11 - 12 - 13 - 14

Suscripciones y Telefax:

(91) 270 51 99.

Portada:

"La buena persona de Sezuán"

Ilustración de portada

Retrato de José Bergamín,
por el pintor Ramón Gaya.

Imprime:

GRAFOFFSET, S. L.

Getafe (Madrid)

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.

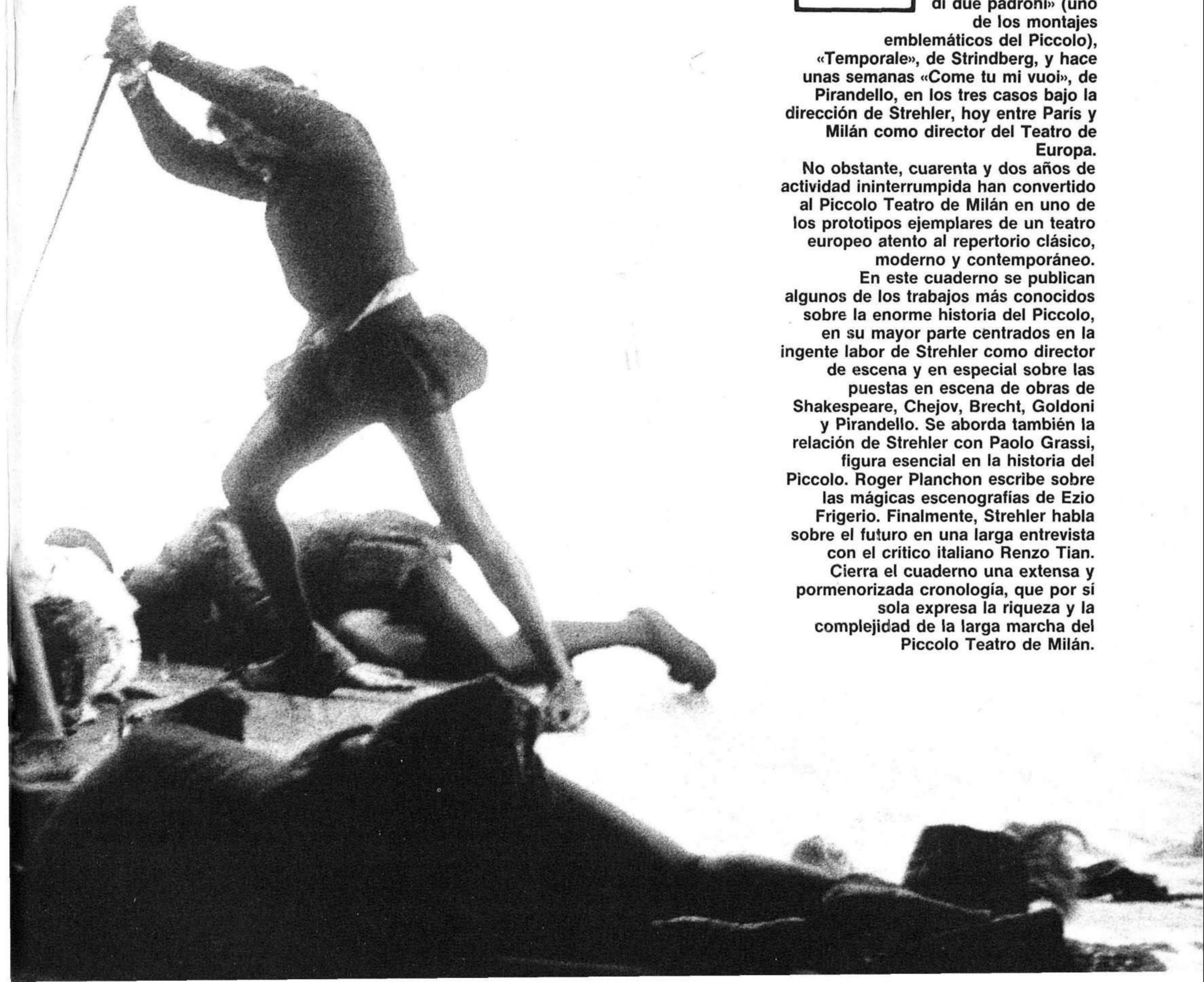
ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 68.

- 2
- Fragmentos de la memoria: los diez primeros años (Giorgio Strehler) 7
 - El coloquio con Shakespeare (Agostino Lombardo) .. 17
 - Cuatro Chejov en el Piccolo (Paolo Emilio Poesio) . 27
 - Brecht "in progress" o el otro maestro (Bernard Dort) 33
 - El itinerario goldoniano (Gastone Geron) 39
 - Pirandello en el Piccolo (Odoardo Bertani) 45
 - Come tu mi vuoi (Giorgio Strehler) 49
 - El secreto de una asociación (Emilio Pozzi) 51
 - Para Ezio Frigerio (Roger Planchon) 55
 - Conversación con Giorgio Strehler: el índice del futuro (Renzo Tian) 63
 - Cronología 73







E

l contacto del público español con el teatro creado en Milán por Giorgio Strehler y Paolo Grassi es muy reciente y se reduce sólo a tres títulos: «Arlecchino, servitore di due padroni» (uno de los montajes emblemáticos del Piccolo),

«Temporale», de Strindberg, y hace unas semanas «Come tu mi vuoi», de Pirandello, en los tres casos bajo la dirección de Strehler, hoy entre París y Milán como director del Teatro de Europa.

No obstante, cuarenta y dos años de actividad ininterrumpida han convertido al Piccolo Teatro de Milán en uno de los prototipos ejemplares de un teatro europeo atento al repertorio clásico, moderno y contemporáneo.

En este cuaderno se publican algunos de los trabajos más conocidos sobre la enorme historia del Piccolo, en su mayor parte centrados en la ingente labor de Strehler como director de escena y en especial sobre las puestas en escena de obras de Shakespeare, Chejov, Brecht, Goldoni y Pirandello. Se aborda también la relación de Strehler con Paolo Grassi, figura esencial en la historia del Piccolo. Roger Planchon escribe sobre las mágicas escenografías de Ezio Frigerio. Finalmente, Strehler habla sobre el futuro en una larga entrevista con el crítico italiano Renzo Tian.

Cierra el cuaderno una extensa y pormenorizada cronología, que por sí sola expresa la riqueza y la complejidad de la larga marcha del Piccolo Teatro de Milán.



*Lilla Brignone y Vittoria Martello en
"Electra", de Sófocles (temporada 1951-52),
dirección de Giorgio Strehler.*

FRAGMENTOS DE LA MEMORIA:

LOS DIEZ PRIMEROS AÑOS

GIORGIO STREHLER

Los primeros diez años de vida del Piccolo Teatro fueron diez años de locura teatral. En diez años elegimos, preparamos y presentamos alrededor de ochenta espectáculos. Hemos representado en nuestra pequeña sala de Milán, en lugares abiertos, plazas y claustros, en famosos teatros italianos y en una Europa todavía revuelta. Fuimos los primeros en representar nuestros espectáculos —desde octubre de 1948— en París, Londres, Moscú, Leningrado, Varsovia, Berlín y Viena. No se hablaba aún de Europa. Simplemente se estaba tratando de sobrevivir y de anudar los vínculos rotos, los diálogos interrumpidos.

Fue una época dura y excitante. Nuestro teatro nació pobre y vivió pobre. En aquellos años incluso indigente. Paolo Grassi y yo, Nina Vinchi y otros cuantos, junto a un grupo de actores bravísimos y también difíciles, construimos el Piccolo. Y con un extraordinario amigo que tenía una cultura inmensa, diría yo, aunque de distinta horma, como Mario Apollonio, escribimos nuestro primer programa. Un programa válido entonces y que vale aún hoy. No era el manifiesto de un teatro sino la indicación perentoria de un modo de pensar el teatro y de hacerlo.

... "La Compañía" del Piccolo Teatro empezó entonces con un grupo de actores y un grupo de técnicos de gran valor. Ellos supieron estar juntos durante mucho tiempo; luego, poco a poco, o en

grupos, nos dejaron, tomando otros su lugar. En la historia del Piccolo existen cuatro o cinco compañías teatrales, plantillas completas que se alternan, se intercambian, se mezclan a veces, y algunos puntos fijos, fieles al Piccolo durante veinte, treinta años.

... El Piccolo nació como teatro de una amistad y ha continuado en una comunidad de afectos, a veces muy profundos. Eso es: un teatro de afectos. En la base, la amistad fuerte y larga, destinada a durar hasta el final, de dos hombres, Paolo y yo. Una amistad que se construyó también en el desacuerdo cotidiano y que fue el soporte de nuestro teatro durante decenios.

... *Los Gigantes de la montaña*, que habían abierto la temporada 1947/48, la temporada de la locura teatral, constituyeron mucho tiempo después casi el final de una historia. Pero entonces aquel texto inacabado fue un acto de gran valor, o más bien de inconsciencia. ¿Qué nos impresionó entonces y nos ha impresionado más tarde? En los umbrales de la juventud, con todo el entusiasmo de los años y con todo el teatro del mundo por hacer, allí donde no había descendido aún el velo de la indiferencia bruta y obtusa de los gigantes sobre el escenario del mundo, cuando todo nos parecía desnudo y fresco. ¿Cómo llegamos a intuir la metáfora estupenda de la poesía que "no es querida por los hombres", la inutilidad heroica del teatro en un mundo que ya no cree? Verdaderamente entonces, en aquella primera edición, no existía el telón de hierro que trituraría

más tarde, emblemáticamente, el carro de los cómicos; faltaban muchas cosas, quizá importantes, de la edición siguiente. Pero estaba todo lo demás. La función no comprendida. El telón que separa a los cómicos de los gigantes invisibles. Las enormes sombras de los puños que matan a Ilse, la actriz devorada por el amor al teatro. El carro que entonces, sin embargo, se iba lentamente hacia la platea llevando los despojos de Ilse. Los cómicos cansados que lo acompañaban en su último viaje en medio del público. La poesía muerta no era triturada sino exhibida como víctima, como tributo inocente para un mundo que mata. Recuerdo solamente una cosa. En la salida final, una rueda del carro empezó a chirriar a cada giro. Un chirrido semejante a un llanto a cada giro de la rueda. Un chirrido cojo. Comprendí entonces que los dioses del teatro existen, son los que mandan chirridos cuando es necesario, y gatos, relámpagos, truenos. Y en Siracusa, siempre, una bandada de cuervos, en el ocaso, cuando muere Antígona.

EL GRAN RENATO SIMONI

... En el verano de 1948 en Verona fue también representado un *Romeo y Julieta*, dirigido por el gran Renato Simoni, hombre al que debo mucho, casi todo lo que sé de Goldoni así como mi amor por él. Fui su asistente. Y no me fue fácil. Simoni era grande, infantil, tiránico, genial y embustero. No se sabía por donde co-



La actriz Lilla Brignone en "Electra".

gerlo. O, mejor, nosotros lo sabíamos, nosotros los jóvenes "turcos" quemados por "otro teatro" sabíamos que podíamos cogerlo sólo por el lado del corazón. Y entonces, en las noches de Verona, le hacíamos contar historias, historias verdaderas e historias falsas, pero todas igualmente maravillosas. Simoni contaba y no ensayaba. Y nosotros, bribones, estábamos contentos. Nos contó, por ejemplo, una historia que luego no le contaría a nadie. De él, niño, en Verona durante un pobre invierno. Era carnaval. Estaba delante de la tienda de embutidos mirando un plato de grandes lonchas de un salchichón que nunca había estado más rojo y apetitoso. Alguien, de broma, le colocó el sombrero en la cabeza con una fuerza tal que no logró quitárselo ni ver bien lo que tenía delante. Volvió así a casa llorando. Su madre, liberándolo del sombrero le preguntó por qué lloraba tanto. Y él respondió: "Porque son malos, me han impedido incluso mirar aquellas lonchas de salchichón, y era todo lo que podía hacer dado que no tenía dinero para comprarlas". La tarde siguiente, la madre vuelve muy contenta de la compra. Lo llama, le pone delante un paquete de papel amarillo y le dice que lo abra. El lo abre, mira y se pone a llorar de nuevo ¿Por qué? Porque dentro del paquete estaban, cierto, las lonchas de salchichón, pero cortadas en dos, es decir, pequeñas. ¿Y entonces?

... ¡Aquí está el meollo! La madre, sin decir una palabra, tomó hilo y aguja y volvió a coser, una a una, las rodajas de salchichón. Me dicen que esta historia no puede ser cierta. Es demasiado hermosa... Yo, sin embargo, creo que sí. Y toda la lección de Simoni fue así, de este talante humano. A mí me decía: "He leído tu último artículo titulado *Lo inhumano y el teatro*, en el que tratas de demostrar que el teatro, para desarrollarse, debe ser inhumano. A pesar de todo, incluso en Esquilo o en Clitemnestra, que mata a Agamenón con Egisto; incluso en Orestes, que mata a su madre, existe siempre y debe existir siempre el signo de lo humano. Sin una historia humana no hay teatro". ¡Y nosotros ironizando sobre lo humano! ¿Cuánto tiempo me hizo falta para comprenderlo verdaderamente, hasta el fondo? El viejo Simoni, él sí, él lo sabía ya.

... La temporada 1951/52 estuvo marcada por tres hechos importantes, además de las conquistas del escenario. El primero fue la representación de *Electra* en el Olímpico de Vicenza, con Lilla Brignone como protagonista. El hecho de que una actriz como la Brignone inter-



Imagen de "Electra" durante una representación en el teatro Marigny de París, en marzo de 1953.

pretase a Electra hoy no sorprende a nadie. Pero pocos logran ponerse en la "situación real" del teatro italiano de entonces. Pocos saben que una de las luchas más duras que el joven Piccolo tuvo que mantener en su interior fue justamente la lucha con los actores. Esos egregios actores, tan capaces profesionalmente, tan dotados artísticamente eran, sin embargo, los últimos herederos de una tradición nómada e improvisadora del teatro italiano. Eran, por ejemplo, actores que "caminaban" con el apuntador. Si no estaba el apuntador en la "concha" eran todos presa del terror.

Era una costumbre, un vicio, y muy a menudo una necesidad, visto el número reducido de ensayos.

Fue justo en esta temporada cuando logramos, con esfuerzos y trucos, abolir

la concha del apuntador. Por lo demás, habíamos conquistado un poco más de tiempo para ensayos aunque aún no era suficiente. Todos los años anteriores habíamos representado con la concha del apuntador camuflada por el escenógrafo y por mí bajo mil objetos.

MÁS ALLÁ DE SUS PROPIOS LÍMITES

Luego estaba el problema de la "movilidad". Los actores me preguntaban, puesto que se lo planteaban a sí mismos, si el público no se cansaba de verlos siempre, durante un año o incluso varios años. Temían perder frescura, convertirse casi en "empleados" de la escena, fijos en una sola ciudad, en un solo teatro. En aquellos años estábamos tratan-

do también de cambiar una antigua costumbre del teatro italiano, radicado en sus elementos más válidos y preciosos. Es desde esta perspectiva de cambio de hábito, de nuevos descubrimientos internos, desde la que debe mirarse la aventura de Lilla Brignone con Sófocles y *Electra*. Cuando, algunos años antes, había llevado a Lilla un gastado libreto que era "mi" Sófocles, llevado mil veces en el bolsillo como un talismán, y le había hablado de Antígona, me había mirado con una especie de terror en los ojos. Una vez tomado el libreto, lo había arrojado contra el espejo gritando: "¡Pero qué son estas cosas! ¡Estas cosas no están hechas para mí!" Y era sincera. Estaba convencida de que "aquellas cosas" no le pertenecían. Ella, actriz burguesa, finísima intérprete de tanto teatro de bulevar



"La trilogia della Villeggiatura", de Goldoni, temporada 1954-55.

CIMINAGHI

—como entonces se llamaba— no pensaba en absoluto que pudiese interpretar una "tragedia griega". Oscuramente, le parecía no ser digna. Y entonces las llamaba "estas cosas". Nunca como entonces me di cuenta de que el trabajo de un director de actores era (y es) hacerles conocer las potencialidades que esconden dentro de sí mismos. Empujarlos más allá de sus propios límites. Comprenderlos en su verdad profunda y hacer que se comprendan a sí mismos.

Así, con años de paciente trabajo —pasaron años desde aquel día en el camerino— logré convencer a Lilla de que, quizá podría intentar una Electra particular, para pocas personas, en un pequeño teatro (era el Olímpico de Vicenza). No en Siracusa, no en un "teatro griego". Así empezamos los ensayos en el verano, y cuando Lilla entró en el interior del Olímpico, que no conocía, se quedó sin palabras. Miraba las paredes, el cielo de blandas nubes, la perspectiva del magnífico

escenario, la platea, o mejor dicho, la cavidad vacía, y luego a mí. ¿Era aquél el teatro "pequeño" del que le había hablado? Y efectivamente, el Olímpico daba miedo. También yo había enmudecido. Aquel lugar era verdaderamente sagrado, inmóvil en el tiempo. Era la magnificencia del teatro resumida y también un poco embalsamada, aunque gloriosamente.

Corrí por el escenario y dije algunos versos en voz baja. La acústica perfecta restituyó mis palabras. Lilla se convenció de que aquel "lugar terrible" era un instrumento de sonoridad incomparable, el mejor que un actor pudiera tener. Luego me dijo: "He comprendido que 'allí' incluso se puede hablar bajo. Éste era, exactamente, el 'lugar pequeño'. La noche del estreno Lilla se aferró a los bastidores de Palladio y no quería salir. El coro casi había terminado su canto y Lilla, con una magnífico vestido de Casorati, presa del miedo más negro, decía: "¡No, no, no

puedo entrar!" Entonces, como en la famosa película *Siglo veinte*, con Carole Lombard y John Barrymore, usé la violencia. No un alfiler en el trasero sino una afectuosa patada-empujón que la arrancó de los bastidores y la lanzó al centro del escenario. Entró así, trastornada, vacilante, en desequilibrio total, casi cayéndose al suelo y atacó "¡Ah! Luz del sol..." y lo que sigue, en un modo alto y desesperado, casi inconsciente. Aquella noche nació una nueva actriz trágica. Y la crítica: "¡Qué maravillosa entrada la de Lilla Brignone! Parecía que no quería entrar, que se proyectaba en el vacío con una desesperación suprema... Nunca hemos visto..." Ciertamente que se proyectaba, ¡con lo que había sucedido entre bastidores! Pero esto es "el teatro". El teatro es lo que se ve y se oye, mientras que lo que está detrás es asunto nuestro, es nuestra historia, la de nosotros, gente de teatro. Es nuestro misterio. Lo que a Jouvet no le gustaba que se revelase dema-



"La tempestad", de Shakespeare, temporada 1947-48, en el Giardino di Boboli (Florenca).

siado. En efecto, un día en París no quiso venir a ver *Esta noche se improvisa la comedia*, lo cual me dolió mucho. Consideraba a Pirandello un desacralizador, un revelador de los misterios sagrados que no debían ser mostrados a los profanos. Lo sagrado del teatro debía quedar entre los oficiantes, es decir, nosotros, grandes o pequeños, pero sus siervos declarados. Entonces yo no comprendía. ¡Quizá tuviese razón él! Pero yo siempre he sido propenso a buscar el misterio para luego desvelarlo. Debía, poco a poco, encontrar a Bertolt Brecht. Había llegado el momento.

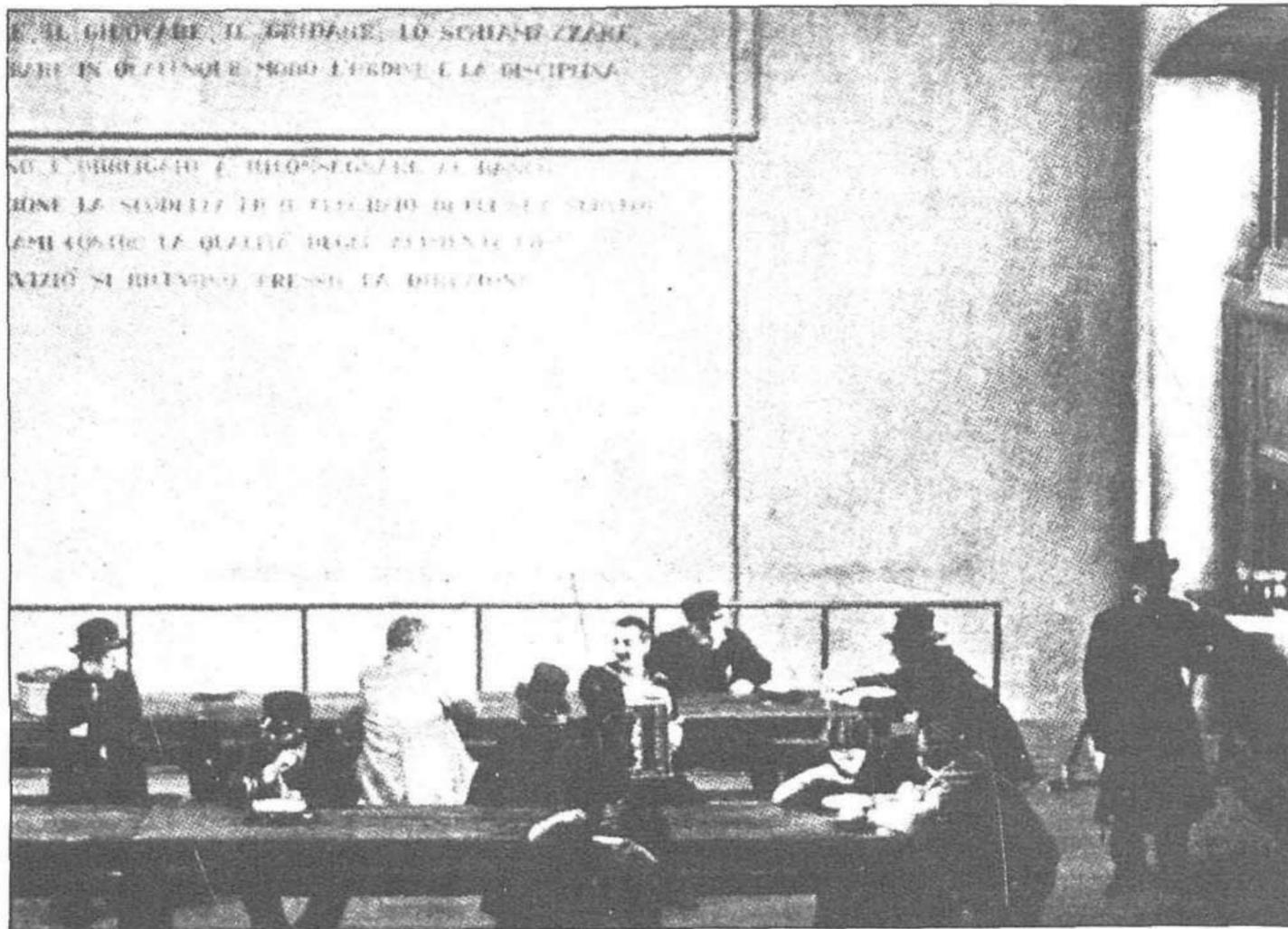
NUESTRO PRIMER VIAJE A ROMA

El segundo hecho importante fue nuestro primer viaje a Roma con cuatro espectáculos: *La muerte de Dantón*, *La familia Antropus*, *Arlequín*, *servidor de dos amos* y *Electra*. Fue así como Italia

empezó a conocer nuestro Piccolo Teatro, en un momento crucial. Nuestra gira suscitó —es obvio— críticas positivas y negativas. Pero también esta vez el público estuvo con nosotros y, bien o mal, nuestro viaje señaló una afirmación perentoria de vida para toda la "escena" italiana. Señaló la verdad de nuestra elección, de nuestra política cultural y en contradicción con el tema de la "estabilidad" que había precedido a nuestro nacimiento. En ese momento nos afirmamos no como estables sino, en cierto modo, como los saltimbanquis de un tiempo.

La contradicción no quedó sin consecuencias. Desde entonces el Piccolo conoció la aventura, y luego la costumbre, de "representar" en cualquier lugar. De aquí nace un conocimiento más vasto de nuestro trabajo en Italia y en Europa pero, al mismo tiempo, nos encontramos con que a menudo nos comportábamos como las antiguas compañías de cómi-

cos de la legua a la italiana, en espacios siempre distintos, en mundos distintos y en condiciones a veces adversas a las razones mismas que habían llevado a la creación de nuestro teatro. El tercer hecho fue el nacimiento de la primera escuela del Piccolo, que se llevó a cabo con la experiencia de aquellos coros de la *Electra* en el que un grupo de jóvenes actrices "aprendieron" a moverse con arte, a cantar y recitar coralmente. Y a la escuela del Piccolo llegó luego Etienne Decroux que nos enseñó muchísimo. No el arte del mimo, sino teatro. Con él estaba Marise Flach, que se quedó con nosotros, que desde entonces guía todos nuestros espectáculos y dirigirá un sector fundamental de nuestra futura Escuela. Pero Decroux, el grande, maestro loco que llevaba largos cabellos al viento y vestía, incluso en invierno, pantalones de tela blanca y zapatillas deportivas, mucho antes de Julian Beck y de los *beatnik*, dejó en nosotros la huella fun-



"El nost Milan", de Carlo Bertolazzi, temporada 1955-56.

12

damental de una gestualidad que no hemos perdido. La precupación por una presencia del movimiento que no es ballet ni juego intelectual sino "conciencia del cuerpo" en el acto teatral.

UN SEÑOR TODO VESTIDO DE BLANCO

... La temporada (1955) terminó con una gira histórica por el extranjero. Por primera vez, en efecto, representamos la *Trilogía della villeggiatura* y la segunda edición del *Arlequín* en el Burghtheater de Viena. Hacía veinte años que el teatro italiano faltaba de esa civilización teatral tan abierta al mundo y, sin embargo, tan orgullosamente encerrada en su historia y en su peculiaridad. Después volvimos más veces a esa ciudad. Entonces representamos en un viejo teatro, el Ronacher, hoy abandonado y casi destruido por el tiempo y la inactividad, ya que el Burghtheater, el teatro nacional, el más viejo teatro europeo después de la Comédie Française, no había sido aún reconstruido. Allí encontramos a Helene Thimig, esposa de Max Reinhardt y nos unimos en una profunda y duradera amistad con esta actriz extraordinaria por su gracia y profundidad que llevaba consigo la som-

bra de un maestro que nosotros conocíamos sólo de lo que nos habían contado. A ella le hablé de cuando una noche en Venecia, había visto de lejos a Max Reinhardt. Yo estaba con mi madre, célebre violinista alumna de Hubay, que había querido darme una sorpresa llevándome a un ensayo de teatro. Era un espectáculo al aire libre. *El mercader de Venecia*. Y el lugar era justo aquel Campo Trovaso donde muchos años después montaría *La muchacha honrada*. De aquella noche recuerdo sólo una maravilla desconocida, colores y gente que hablaba fuerte. Un personaje daba volteretas sobre un puente. Y un hombre pequeño, todo vestido de blanco, con guantes blancos, impecable, corría de vez en cuando hacia uno y hacia otro. Luego se sentaba, se volvía a levantar y se veía que no siempre estaba contento. Pregunté a mi madre por qué hacía aquello aquel señor y ella me respondió: "Mira, ese señor se enfada porque esos otros no hacen nunca lo que él quiere".

El misterio de la dirección no fue desvelado aquella noche. Pero sí recuerdo a Max Reinhardt, lo recuerdo siempre así: un señor todo vestido de blanco que se agita por la noche y, sobre todo, que se levanta y se sienta llevando en sus móviles manos, misteriosamente, unos estu- pendos guantes blancos.

«LA MUERTE DE DANTON»

Büchner me ha acompañado durante muchos años de mi vida. Forma parte de mi cultura y creo que forma parte ya de la cultura de todos los actores dignos de este nombre, en Europa.

Cuando puse en escena *La muerte de Danton*, en 1950, haciendo de esta obra el centro ideal de nuestra temporada teatral —y era la primera vez que se representaba en Italia—, Büchner era conocido solamente por algunos especialistas, como los germanófilos, pero no por los actores. Fue importante, por tanto, este primer encuentro con un autor tan extraordinario, tanto por lo que se refiere a los intérpretes como al público, teniendo en cuenta además que era algo que iba contra corriente con respecto a la época, que estaba fuera de los esquemas de la cultura de entonces, bastante escolar en un cierto sentido.

Pensándolo ahora me pregunto cómo tuvimos valor entonces, nosotros tan inermes, para afrontar esta obra maestra que sigue aún ahí, maravillosa, oscura y potente, cuando sólo contábamos con fuerzas económicas limitadas, que hacían aún más arduo nuestro esfuerzo técnico. Decenas y decenas de actores en un pequeño escenario, horas y horas de espectáculo. Fieles a nuestra costumbre, no cortamos nada o casi nada. En una escena única interior o exterior, según los casos, ventanas y alguna escalera, recitamos la tragedia de la revolución como Büchner la había visto desde cerca y en la que había tomado parte, crítica y conmovida evocación. Fue aquélla la primera vez que Simoni, temido crítico del "Corriere della Sera", en

aquellos momentos dedicó acentos de emoción incondicional a nuestro trabajo. Otros se preguntaron —literalmente se preguntaron—, y desde la izquierda, si Strehler no sería un traidor o algo peor. En efecto, las últimas palabras de la tragedia son las de Lucilla, que grita, para que la maten, a los revolucionarios del terror: “Viva el Rey”. Aquel viva el rey, para un teatro “popular” y posiblemente revolucionario, era una provocación.

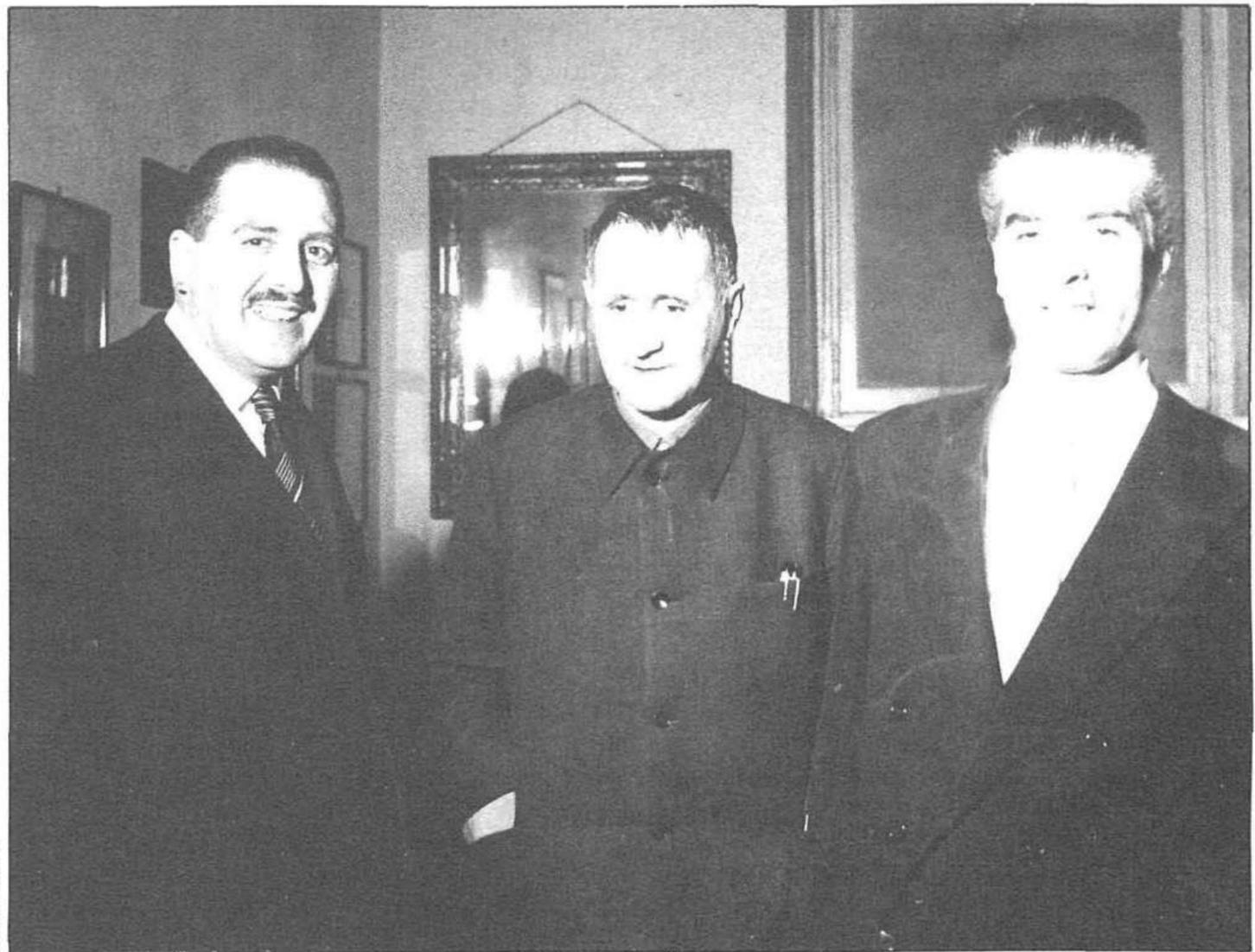
Ciertamente no escogimos este texto por la novedad o por añadir un nuevo autor a nuestra antología: en un cierto modo fue nuestro primer espectáculo político, en el sentido de que era protagonista la colectividad con sus diferentes posiciones ideológicas; no se trataba de historias personales sino simbólicas y también la declamación era distinta, es decir, más distante, altiva, épica.

Probablemente, fue precisamente desde entonces cuando emprendimos aquel camino de vocación ideológica que, a través de Toller (*¡Hurra, vivimos!* y desde el año siguiente), alcanza, con el profundo trabajo en el teatro de Brecht, su meta.

Además, aunque entonces no lo teníamos tan claro, hay un hilo que conduce desde uno a otro autor, a través de la poderosa influencia ejercida por Büchner sobre el arte y la literatura expresionista, a partir de su redescubrimiento durante la Primera Guerra Mundial y luego en los años veinte, cuando los dramas de Büchner fueron conocidos por un público más amplio. Creo que no sería arriesgado pensar que sin Büchner no hubiéramos tenido a Brecht.

Volviendo a nuestra primera preparación de *La muerte de Danton*, diría que las acusaciones que entonces nos dirigieron no podían afectarnos mucho y el tiempo nos ha dado la razón. Habíamos amoldado en buena parte nuestra lectura a la de Lukacs, que sigue siendo, a nuestro juicio, aún hoy muy valiosa, y algunos otros después, poniéndose al día de lo que era la cultura marxista del período, más adelantada, menos cavernícola, empezaron a entender que *La muerte de Danton* representaba un hecho muy importante en la historia literaria de Europa, pero también, diría, en el conocimiento de la historia del arte.

Lukacs demolía el intento de algunos críticos alemanes de hacer de Büchner un profeta de la revolución del III Reich y de *La muerte de Danton* la expresión de la desilusión y del rechazo de su experiencia revolucionaria; conducía a un análisis del momento histórico vivido por Büchner, de sus posiciones políticas y



CIMINAGHI

Paolo Grassi y Giorgio Strehler con Bertolt Brecht, en febrero de 1956.

también de algunos de sus objetivos límites políticos, deteniéndose, obviamente, de manera particular, sobre *La muerte de Danton*, indudablemente el texto ejemplar donde encuentran expresión, de manera extraordinariamente moderna los interrogantes acerca de la revolución, interrogantes que van más allá de la Revolución Francesa, capaces de impresionarnos todavía hoy.

Sabemos que Büchner, después de su experiencia en Asia, renunció a la intervención activa, pero esto no significa que renunciase a algunas de sus ideas, según resulta de las cartas que escribió a su familia. Un material precioso, el de las cartas, incluso para la lectura de la obra, que ilumina de modo original la trayectoria intelectual y existencial del joven dramaturgo.

Probablemente también en política estaba adelantado a su tiempo —por ejemplo sobre el nexo irrenunciable entre rendición económica y liberación de las masas— pero, mientras que en el plano literario dicha anticipación pudo realizarse totalmente, no podría decirse otro tanto en el terreno político, donde la rapidez del pensamiento se debe medir con el freno concreto de la realidad.

El problema que afrontamos entonces

con *La muerte de Danton* fue una toma de posición crítico-histórico-dialéctica de la Revolución Francesa.

Y aquí, naturalmente, se entra con Büchner en lo sorprendente, porque es ciertamente sorprendente que un hombre joven, apenas salido de algunas tribulaciones políticas personales, a los pocos años de haberse desarrollado los acontecimientos que aún estaban a sus espaldas, haya tenido la capacidad de análisis, claridad y lucidez necesarias para afrontar en un gran fresco dramático este momento explosivo de la historia de la humanidad, que se centra en Francia con la revolución, y haya sabido entrever, de una manera, diría, absolutamente alucinante, desde el punto de vista de la capacidad de análisis, algunas de las distintas corrientes que han agitado este movimiento histórico y haya sabido expresar no ya un juicio sobre el hecho en sí, sino que lo haya introducido en la gran corriente histórica con algunos de sus interrogantes fundamentales. ¿Se pueden hacer las revoluciones? ¿Cómo se pueden hacer? Y, ¿qué traen consigo las revoluciones? ¿Son necesarias? ¿Qué es lo positivo y lo negativo de las revoluciones, más que de la revolución?

Yo creo que soy un buen conocedor de

la Revolución Francesa, creo más bien que soy un estudioso, dentro de los límites de mi ocupación, que es distinta, de este período histórico. Incluso entonces, aunque era mucho más joven, conocía bien de lo que se hablaba y de lo que aún hoy se habla. Y, naturalmente, yo también ocupaba las posiciones que en aquellos tiempos eran más extremistas. He oscilado entre el jacobinismo —del que no se podía ni hablar—, robespierrismo y sanjustismo. No era por supuesto un dantonista y aún hoy estoy más cerca de la tesis de Lefebvre y de Mathiez sobre la Revolución Francesa —un capítulo aún en gran parte abierto— que de las de otros historiadores.

Y es natural que en *La muerte de Danton* Büchner parezca que ocupe, desde un cierto punto de vista, una posición dantonista. He aquí sin embargo donde se revela de nuevo su magnitud: aunque sintiendo simpatía casi física, casi animalmente humana por el personaje desbordante de Danton, que representaría el elemento vital, y también corruptible, pero más verdadero, más cercano a la realidad de la carne del hombre y de sus necesidades, Büchner lo pone en neta contraposición dialéctica con un personaje mucho más frío, que puede que le sea menos simpático, pero visto, también éste, con gran objetividad. Robespierre no nos es presentado ciertamente como una especie de monstruo glacial que mata a los amigos por sucios fines políticos o personales, sino como un político que tiene una visión determinada del movimiento de la historia y que se opone a otro movimiento de la historia. Considera, por tanto, corrupta, puede que incluso traidora del ideal revolucionario, la corriente dantonista y de Montaigne, y ve, por el contrario, el movimiento histórico desde un ángulo mucho más ideológico y/o mucho más severo. Existen, sin embargo, escenas en *La muerte de Danton* en las cuales Robespierre se encuentra frente a unos terribles dramas de conciencia, magníficamente expresados en clave literaria. Y hay al final del primer acto el diálogo entre Danton y Robespierre, donde las dos tesis son expuestas con un calor y una aureola poética tales que permiten llevar verdaderamente a la escena el movimiento dialéctico, lo cual da a cada uno la posibilidad de tomar partido, incluso si éste no es el fin que Büchner se proponía.

Hay, además, una serie de personajes secundarios, las intervenciones corales del pueblo y todo un lado sórdido, terrible, de la Revolución Francesa, que es

puesto en evidencia y que expresa una gran verdad. Es posible que esto también molestara entonces, que la revolución fuera real. Es decir, de cosas reales, también de cosas malas, sangrientas y terribles. Hay aquí este complejo mosaico de sentimientos y realidades que tiene una gran credibilidad histórica pero que alcanza al mismo tiempo, desde un punto de vista poético, alturas absolutamente asombrosas.

Yo creo que *La muerte de Danton* es posiblemente uno de los más grandes ejemplos de cómo se puede hacer de la Historia una gran obra de poesía. Es una gran obra de teatro sin dejar de ser historia crítica y tener, por tanto, un punto de vista que es expuesto sin fallecer jamás, otro gran mérito en el drama de tesis donde existe el bien, el mal y una solución final. Por el contrario, la cuestión queda más que nunca abierta al final del drama.

Se ha hablado también, más adelante, de una especie de «vacío» de la Historia por parte de Büchner, en el momento en que la pone en escena. A mí me parece, sin embargo, que en la base de *La muerte de Danton* se encuentra precisamente la antinomia entre dos posiciones colocadas históricamente: por un lado, el rechazo de cualquier revolución político-democrática y, por el otro, la ilusión de los revolucionarios democrático-plebeyos de que el terror jacobino llevado a sus consecuencias extremas habría rescatado a las masas de su miseria material. En esta tragedia no se trata, por tanto, de la experiencia subjetiva de un joven, sino de la historia de la Revolución Francesa, llamada por Büchner a expresar y reflejar la contradicción secular de su tiempo.

No veo, por tanto, dónde está el vacío de la Historia; veo, sin embargo, la capacidad de ponerla en movimiento en sus contradicciones.

En *La muerte de Danton* está Robespierre, está Danton, está la Revolución Francesa y está también, sin embargo, la vida. Diría más bien que, a través de la deformación un poco romántica que es natural en un autor de aquel período histórico, hay una acentuación del lado sensual-romántico-humano y casi, desde otro punto de vista, erótico-amoroso.

Leyendo o releendo a Büchner, hay que preguntarse, aunque la pregunta parezca ociosa, lo que hubiera producido aún si su vida no hubiese sido interrumpida tan prematuramente. Son tantos los elementos innovadores y modernos en su obra —la nueva presentación del problema de la tragedia moderna en *Woy-*

zeck, la fusión de ironía y efusión de *Leonce* y *Lena*— que nos preguntamos si la historia del drama europeo no habría sido distinta, a la vista de la amplia y explícita promesa contenida en sus escritos. La madurez instantánea de Büchner tiene algo de increíble: el perfecto dominio de sus medios, ya desde el principio, la compenetración de ímpetu y estilo hacen que todo en su obra sea, al mismo tiempo, perfección y experimento.

Por tanto, me pregunto a veces cómo es que con los años no se haya vuelto a un autor tan estimulante aun teniéndolo siempre presente y sintiendo el deseo de encontrarme nuevamente con él. La respuesta no es una sola: puede que yo no haya encontrado los intérpretes que hubiera deseado o bien que me haya dejado atrapar por la ansiedad de hacer algo más urgente. Creo que en parte es responsable también el estado de la cultura italiana, el hecho de que, dirigiendo un teatro público, es preciso tener siempre presente la necesidad y el deber de hacer un teatro lo más artístico-cultural-poético posible, pero pensando siempre en un cierto público, en el determinado mundo en el que me encuentro actuando. Hubo también el gran trabajo sobre Goldoni, Brecht o Shakespeare, que ha llenado una gran parte de mi vida. Me pasó con Büchner un poco lo mismo que con *Faust* —con las debidas diferencias— en el sentido de que también *Faust* me acompañó toda la vida hasta que se impuso la urgencia de hacerlo. Habrá ahora de todos modos un retorno por mi parte a *La muerte de Danton* si bien bajo la forma de una lectura de trozos escogidos que creo podrá ser interesante, precisamente porque seré yo su único intérprete. Me parece claro que, en *La muerte de Danton*, Robespierre y Danton en el fondo son dos polos o dos caras de una misma figura. Es posible que teatralmente no sea equivocado pensar en un solo actor que consiguiese de alguna manera, a través de trucos que en este momento ignoro, representar los dos personajes, hacer dialogar en una gran escena a Danton y Robespierre cada uno consigo mismo o con su imagen reflejada. En la lectura de *La muerte de Danton* que haré, esto se producirá automáticamente porque siendo yo el único lector leeré tanto la parte de Danton como la de Robespierre. Creo que para el público será mucho más interesante oír la misma voz que exponer de modo ligeramente distinto estas dos posiciones, estos dos caracteres, estos dos seres humanos, estas dos ideologías contrapues-



Valentina Fortunato, Bruno Colombo, Paolo Grassi, Mario Moretti, Tino Carraro y Giorgio Strehler inician su viaje a la Unión Soviética, en julio de 1960.

tas. En una realización de teatro esto conllevaría grandes problemas. No creo, sin embargo, ser el primero y el único que ha pensado en ello. Puede que Lang, en Berlín Oeste, haya hecho lo mismo; evidentemente es una posibilidad que está en el aire. Es cierto, hoy pondría en escena *La muerte de Danton* de un modo distinto a como lo hice entonces, pero no demasiado distinto. Entonces se realizó con unos lugares elegidos, con una escena única, con un estrado con la guillotina en medio, que se convertía cada vez en habitación, estrado de guilloti-

na, ayuntamiento, convención y así sucesivamente. Y esto me parece una buena indicación de la simbología de la acción. El Teatro Studio me parece muy indicado estructuralmente: desde las balaustradas, por ejemplo, sería muy fácil crear la convención, el proceso de Danton, etcétera.

Cuando se habla de teatro y revolución nos preguntamos por qué las revoluciones producen tan poco arte en el momento en que se hacen. Y me parece una pregunta legítima por lo que a mí respec-

ta como hombre de arte. La contestaré: porque en el momento en que se hacen, se hace la revolución y no el arte. El ejemplo de Maiakowski queda como dato no digo único, sino ciertamente heterodoxo de un hombre que estuvo en la revolución y que al mismo tiempo supo también representarla, no siempre de la manera más alta pero muy frecuentemente de una manera altísima. La Revolución Francesa nos ha dado muy poco desde este punto de vista y en estos tiempos de celebraciones también esto será un tema a profundizar.



EL COLOQUIO CON SHAKESPEARE

AGOSTINO LOMBARDO

La primera constatación que hay que hacer es que con las puestas en escena del director de Trieste en el Piccolo, la "presencia" de Shakespeare en Italia alcanza su máxima concreción y plenitud.

Y no es sólo una cuestión de cantidad, aunque no se debe olvidar el hecho de que ningún director ha dado vida teatral en Italia (y quizá en el mundo) a tantas obras de Shakespeare. En verdad, aún más importante que la cantidad es la calidad, el nivel siempre altísimo y siempre innovador de estas puestas en escena, de estos "ensayos" como los define Strehler, casi indicando el trabajo intelectual que los sustenta; un nivel que hace de ellos el "corpus" de interpretación más clarificador que existe en Italia sobre Shakespeare.

Ciertamente, esto no nace de la nada. Y así como está compenetrado con toda la historia del teatro italiano y europeo, además de aquellas experiencias más particulares (la lección de los maestros Copeau, Jouvet y Brecht) en las que tiene sus raíces el arte de Strehler, así éste se alimenta también, directa e indirectamente, del largo, lento y profundo trabajo sobre Shakespeare que tiene lugar en Italia desde el siglo XVIII hasta el XX, Strehler se basa en esta historia, en este rico tejido y tanto más cuanto su trabajo comienza y se desarrolla en un período en el que nace y se afirma también en Italia la figura del director, y con ella, una

despierta conciencia intelectual. Pero en esta historia Strehler se inserta también como uno de sus elementos más activos y determinantes y esto, bien porque el "coloquio con Shakespeare", como escribe Giorgio Guazzotti, "siendo absolutamente autónomo... ha reflejado poco a poco las conquistas de la concepción teatral strehleriana", o bien porque, iluminando muchos aspectos del arte de Shakespeare, como nadie antes de él lo había hecho, el trabajo en el Piccolo se configura como un momento decisivo, como un punto de llegada y de partida al mismo tiempo de toda la experiencia italiana. Verdaderamente, sin Strehler, la relación italiana con Shakespeare habría sido mucho más pobre, y esto no solamente en el escenario.

Por lo demás, desde su primera dirección Shakespeareana, la de *Ricardo II*, la novedad de su intervención aparece como algo evidente. Estamos en 1948, cuando, con poquísimas excepciones, no había habido en Italia ninguna puesta en escena de Shakespeare que no estuviese casi exclusivamente en función del actor, del "matador". El teatro de dirección, apasionadamente pronosticado por Silvio D'Amico está, efectivamente, aún en los comienzos y ello a pesar de que Strehler ha dado ya pruebas significativas y ha comenzado ya la actividad del Piccolo Teatro.

Y es justo en la búsqueda (que es suya así como de Luchino Visconti, Vito Pandolfi y Luigi Squarzina) de un modo nuevo y más riguroso de hacer teatro, el marco en el que debe introducirse el *Ri-*

cardo II, sostenido además por una seriedad de intentos, una pasión cognoscitiva, una austeridad (tomada de Copeau) y al mismo tiempo un entusiasmo que son peculiares de Strehler, en especial del Strehler que pone en escena a Shakespeare.

DE "RICARDO II" A "LA TEMPESTAD"

He aquí por qué, como el escribe recordando aquella primera experiencia, "*Ricardo II* fue para mí un punto de partida turbador y angustiado". Era el descubrimiento de los abismos a los que Shakespeare puede conducir, de su polivalencia (que es la de todo texto pero llevada a las consecuencias más extremas), de su interés por la historia pero también de su pasar de la historia y de la política a la "fulguración lírica" y a la "interrogación sobre la fragilidad humana". Y era sobre todo, el descubrimiento (que se renovará en Peter Brook) de la escena isabelina y de sus posibilidades, llevadas genialmente a la luz por el escenógrafo Gianni Ratto, con el que Strehler trabajará durante años.

Pero la cuestión escénica, como en Peter Brook, no era solamente escénica. Lo que la representación de *Ricardo II* (que tuvo un gran éxito) recogía sobre todo era el sentido del "teatro de Shakespeare, mágico, teatral y concreto al mismo tiempo" tal como sólo Piscator y Brecht habían intuido. Es decir, el sentido fundamental para el trabajo de la crí-



Gabriele Lavia e Renato De Carmine en "El Rey Lear".

tica Shakespeareana, de que el teatro isabelino, y el de Shakespeare en primer lugar, era un teatro también por sus lazos de unión con la tradición medieval totalmente no naturalista y simbólico, en el cual las "transgresiones", tan ferozmente condenadas por el clasicismo del siglo XVIII eran, en efecto, las señales de un lenguaje que rechaza la imitación y la verosimilitud para mirar la esencia, lo absoluto de la condición humana. Y el sentido, al mismo tiempo, de la "teatralidad" total de estas obras, escritas por "histriones" no para la lectura, sino para ser recitadas, y no para una élite, sino para un público (un público importante tanto para Shakespeare como para Strehler) que era un verdadero microcosmos, sentido que llevaba al director a soluciones hoy tan imitadas que parecen obvias, pero que en 1948 eran un hecho completamente nuevo.

Otro aspecto del dramaturgo (intuido también en *Ricardo II*) que clarificaría el "joven" Strehler, casi contemporáneamente para el público y para la cultura italiana y europea, era el aspecto meta-teatral. Tal argumento, que se convertirá en algo central, desde mi punto de vista, en la fase más reciente de su carrera como director, él lo había afrontado ya en 1947 poniendo en escena *El mágico prodigioso* y, todavía en 1947, *Los gigantes de la montaña* de Pirandello.

No sorprende, pues, que aceptase, siempre en 1948 (aunque sea "con la espléndida y necesaria inconsciencia de la juventud") poner en escena, para el Mayo Florentino, una obra fuertemente meta-teatral como es *La tempestad*, y esto a pesar de que el espectáculo debía tener lugar al aire libre (espacio en verdad demasiado naturalista para una poética que está basada por completo en la "convencionalidad" del teatro). Como tampoco sorprende que, por lo sugestivo, siempre a un nivel superior a la mayor parte de las representaciones shakespearianas italianas de este período, el espectáculo pareciera a Strehler, que reflexiona sobre ello después de la segunda *Tempestad*, la de 1978, menos rico de sustancia y de profundidad.

Un elemento, sin embargo, le parecía conservar su propia validez: el de los "dos bufones ligados valientemente al Rondó de la Comedia del Arte. Uno napolitano y el otro veneciano, uno un polichinela de tres al cuarto y el otro un Zanni primitivo. Aún resisten como hecho crítico a la criba del tiempo, aunque con distintos acentos". Y no es casualidad, porque mientras la introducción de Stefano y Trinculo en el gran teatro de la

Comedia del Arte está entre las uniones más fuertes, entre las dos *Tempestades* de Strehler, ésta es testimonio del interés metateatral del que hablamos y que, si bien es fundamental para entender a Strehler, es también fundamental para comprender a Shakespeare. De hecho, es justamente a artistas como Strehler y Peter Brook o, más adelante, Carmelo Bene, a quienes se debe una de las luces que ha revelado, y animado de vida escénica, la acción decisiva en sus obras del metateatro, la reflexión continua que desarrolla en ellas en torno a la naturaleza del instrumento teatral; la incesante presencia, detrás y dentro de los personajes, del "actor", de la "actriz", del "dramaturgo". Y si no hay obra en la que el "mundo" no sea un "escenario", en la que este hilo, bien secreto, bien más evidente, no se pueda vislumbrar, ciertamente, esto es patente, en un máximo grado, en *La Tempestad*, donde el teatro es todo uno con el metateatro.

Aquí reside, pues, a pesar de ciertos límites, la extrema importancia de este joven espectáculo shakespeariano de Strehler. Como habría sido importante la puesta en escena de *Medida por medida* (con ese Duque que anticipa a Yago y a Próspero en la dimensión "metateatral") iniciada pero no realizada. Y como es importante, más aún que la representación de 1951 en el Palazzo Grassi, de la *Noche de Reyes* (donde viven además esos signos "fabulísticos" de singular gracia que, aun sin ser la única clave para una lectura de Strehler, son ciertamente parte viva del estilo strehleriano) la puesta en escena, en 1949, de *La fierecilla domada*, una obra que es, realmente, teatro en el teatro.

UN NUEVO CAMINO

Pero un nuevo camino, mientras tanto, debía recorrer el "carro de los cómicos" strehliano y era (también éste anunciado por este primero, fecundo y fervoso período que podemos llamar de "aprendizaje") el de la representación de la historia. Ya sea para llenar, como escribe él mismo, "un vacío cultural", que sea por su "formación historicista", por su búsqueda, desde siempre, de la relación entre historia y teatro, y sea, y quizá sobre todo, por la adhesión al clima político y social de la Italia de este período, él dirige cada vez más su propia atención a esos dramas de Shakespeare que tienen relación con la historia, inglesa o romana. Existe una cierta insatisfacción en

Strehler, frente a esta fase de su trabajo, cuando afirma que "toda esta aventura Shakespeareana, si pienso de nuevo en ella, en relación con los medios que tenía a disposición en el momento, me aparece, trágicamente por mi parte, insuficiente y precariamente afrontada". Que son palabras que hay que atribuir en gran parte, al temperamento mismo de Strehler, pero palabras que también revelan, creo yo, la percepción de otro hecho, y es que atrae mayormente la fantasía de Strehler. Éste alcanza también en este terreno resultados memorables, (y valga por todos el *Coriolano*), pero queda el hecho, a mi entender, de que, en el fondo, la motivación —en la elec-

escribía Vittorini, los caracteres del monstruo, la brutalidad y la violencia del Poder, para que no los olvidaran ni ellos mismos ni la sociedad; por otro, la aspiración de hacer del arte, de la cultura, del teatro, un instrumento que, mientras reconoce el "monstruo" y lo combate, ya sea en la memoria ya sea en el presente, contribuya al mismo tiempo a edificar el futuro, a crear un nuevo mundo, una nueva sociedad. Es un "engagement" que toda la cultura europea del siglo XX conoce, no solamente la italiana, y que, si bien ha producido deformaciones, turbaciones y errores, lleva consigo una carga de utopía que lo convierte siempre en un hecho positivo.



Strehler dirige a sus actores en "El Rey Lear".

ción y en la interpretación de las obras shakespearianas de este período— no es la del Strehler más grande; la de un Strehler en el que por un lado actúa la tensión hacia los "abismos" shakespearianos, el ansia de recorrer, con los instrumentos del teatro, los "territorios no explorados" de los que habla Hamlet y, por otro, vibra la alegría de hacer teatro. En esta fase, la motivación es sobre todo civil y política. En la generación a la que pertenece Strehler (nacido en 1921 y crecido por consiguiente bajo la dictadura fascista) existía, por un lado, el ansia de reconocer al "perro negro" del que

Es de esta utopía de la que nacen (como había nacido el Piccolo) estos espectáculos shakespearianos de los años cincuenta, y en tal origen se deben encontrar sus valores y sus límites. Es el caso de la puesta en escena, en 1950, de *Ricardo II*. Es el caso de la del *Macbeth* de 1952, un "texto insondable" que constituye para Strehler una "severa lección" en torno al modo de aproximarse a Shakespeare, a sus "abismos". La grandeza de Strehler también como crítico, si se puede decir esto (aunque él mismo habla de "dirección crítica") estriba en la libertad que deja al autor. El director no

impone a su autor una visión predeterminada del mundo; excava en el texto, extrae de él (con una sensibilidad y una cultura, es cierto, que no pueden ser ahistóricas ni abstractas) cada posible significado, la esencia más secreta, y los traduce en símbolos escénicos, los "cuenta". Crea así una relación fecundísima (que es la que existe entre cada verdadero "intérprete", como Strehler declara siempre que es, y su texto) a través de la cual es libre el autor y es libre el director, cuya personalidad en el texto, ha descubierto. En esta fase de su carrera, sin embargo, justamente por la urgencia civil y política, él se pone frente a los textos de Shakespeare en una posición no conveniente, es decir, más de dominio que de búsqueda (aunque la búsqueda esté siempre presente); respeta, como es su costumbre (y ésta es una de sus mayores enseñanzas para el teatro de nuestro tiempo) el texto pero privilegia de éste, aquellos aspectos que pueden ilustrar y mantener su utopía. De aquí la lectura de *Macbeth* más como drama histórico-político que como tragedia: su resaltar no tanto la tragedia de ese texto extraordinario como, sobre todo, los elementos más ligados a la situación "contemporánea" (y ello a pesar de no haber aparecido aún el conocido libro de Ian Kott): los problemas del poder, de la dictadura, de la violencia política; la búsqueda del "perro negro". Problemas que son, naturalmente, parte viva de *Macbeth* pero que se ven sobrepasados, como en las otras grandes tragedias, por esa exploración del significado del mundo, por esa tensión hacia lo absoluto, que es de *Macbeth* tanto como de las otras "grandes tragedias".

Por otra parte, hasta qué punto ha sido importante y decisivo, a pesar de los límites de los que se ha hablado, el encuentro con *Macbeth* y, por consiguiente, con el Shakespeare más grande lo demuestran la madurez y el rigor de la puesta en escena, en 1953-54, de *Julio César*, donde, además, no hay separación entre la naturaleza de la obra y la interpretación, y donde la motivación política corresponde, no se sobrepone, a las razones del texto; y sobre todo, tres años después, la de *Coriolano*, donde la separación es aún menor. En efecto, lo que convierte a tal representación en la más importante, a mi parecer, entre las del periodo "político" de Strehler, es justamente la perfecta correspondencia entre las razones del intérprete y las del autor (que es luego la que convierte a Strehler en ejemplar intérprete de Brecht, del cual estaba montando, por aquella época, *La*

Ópera de tres peniques). La realización escénica, en efecto, no violenta el texto sino que lo expresa plenamente usando en la lectura "un método de investigación dialéctica en lugar de un método de investigación idealista y romántico".

Aunque yo no creo que este "método" sea adecuado para *Macbeth*, como no lo habría sido para las más "insondables" obras de Shakespeare, era, sin embargo, perfectamente adecuado para *Julio César* y aún más para *Coriolano* (en el cual se puede ver, y no por casualidad, una anticipación de la admirable puesta en escena del *Galileo* brechtiano), permitiendo a Strehler algunas recuperaciones importantes como la de los tribunos y especialmente la de Coriolano:

"La tradicional interpretación de tragedia 'aristocrática' salía trastocada. Coriolano aparecía como un "muchacho inmaduro", una infantil, inmadura y por lo tanto, cruel máquina de guerra y de Poder, manejado por la clase dominante, manejado por una madre, ésta sí monstruosa, y manejado por condicionamientos de clase y, por tanto, de educación; héroe en negativo, antipopular, profundamente "reaccionario", es decir, contra la Historia, contra el movimiento de la Historia, despiadado y al mismo tiempo desesperadamente desarmante y desarmado".

RECAPITULACIÓN

Palabras éstas de las que, sin embargo, se desprende también, como se desprende de la representación, un motivo que rompe la racional construcción del espectáculo para sugerir la presencia de una inquietud, de una angustia que es del personaje porque es del director; es, pues, el nacimiento, en el corazón mismo de una visión "positiva" del mundo, de una espantosa percepción de lo "negativo", el sentido de toda una moderna precariedad e incertidumbre que vuelve vana toda afirmación de certezas. Yes en esta clave, me parece, en la que debe leerse la representación de 1965, del *Juego de los poderosos* (y de las tres partes del *Enrique VI*): *El juego de los poderosos* representó un valiente salto hacia la oscuridad, una especie de recapitulación incorrecta pero potente y vasta del mundo histórico de Shakespeare...

Recapitulación, cierto, pero en la clave a la que se aludía que es la que puede resaltar mejor sus aspectos positivos. Éstos deben hallarse, ciertamente, en una serie de precisos y reconocibles elementos. Desde la misma recuperación

para la escena de una obra muy raramente representada completa fuera de Italia y nunca en Italia, al "exploit" técnico (que se hizo aún más atrevido en una sucesiva representación del Salzburgo) capaz de hacer mover en el escenario (y aquí Strehler se vio apoyado por su vasta experiencia de dirección operística) masas y máquinas imponentes; desde el intento audaz de dar un rostro plástico a ese concepto de la historia como "gran mecanismo", sobre el que estaba centrado el libro de Kott, a la revalorización del muy a menudo olvidado, incluso por la crítica, personaje de Jack Cade.

Pero justamente el redescubrimiento de Jack Cade, del jefe rebelde "traicionado" por su misma revolución, mientras acerca *El juego de los poderosos* a *Coriolano*, ligando ambas obras a la visión y la representación de un héroe que vanamente se opone a la Historia, indica con fuerza que la primera y auténtica motivación del *Juego de los poderosos* está en el espanto del hombre Strehler frente a la historia, la política, y el "juego" de los "poderosos", ya sean éstos los reyes del pasado, los dictadores o los politiqueros del presente. El monstruo es invencible, el gran mecanismo, inexorable, y queda triturada también la utopía de un teatro "político" capaz de modificar el curso de los acontecimientos. Permanece, sin embargo, la fe en el teatro como instrumento capaz, al menos si no de dominarlo, sí de reconocer las características del monstruo —queda el conocimiento que se puede adquirir a través del teatro. A la destrucción se opone la construcción, aunque efímera y frágil, del teatro: la vida de los telones, de las escenas, de los gestos y de las palabras.

Es sobre este terreno sobre el que se prepara el pleno reconocimiento de la "teatralidad" de Shakespeare, que, como hemos visto, era uno de los hilos conductores de las anteriores direcciones shakespearianas de Strehler. Pero de ahora en adelante se tratará de tomarla en toda su amplitud y en toda su profundidad, de reconocer que el escenario, para Shakespeare, es el mundo —y que las muchas frases que nos lo recuerdan, desde la inscripción del Globe ("Totus mundus agit histrionem") a las palabras de Jacques en *Como gustéis* como también la presencia continua del metateatro, son los aspectos visibles de una concepción más vasta para la cual por un lado, el escenario es una metáfora del mundo mientras que por el otro es el mundo mismo, así que hacer teatro y vivir son todo uno. Y esta intuición es tanto la razón fundamental de la cualidad



21



CIMINAGHI

Tres momentos de "La tempestad" de Shakespeare, dirección de Giorgio Strehler, escenografía y vestuarios de Luciano Damiani (temporada 1977-78).

memorable del *Juego de los poderosos* —a pesar de todos los límites que Strehler y la crítica han reconocido— como la mayor contribución de este espectáculo al movimiento posterior del arte de Strehler. Porque será exactamente en torno a esta identificación, hecha explotar además por el *Juego de los poderosos*, en donde se desarrollará el camino de Strehler. Y será el camino de quien cierra —no podía ser de otra manera— el coloquio con los dramas históricos shakespearianos (y esto mientras en Italia comienza esa verdadera y propia “orgía” del Shakespeare “histórico” denunciada por el mismo Strehler) para afrontar, con el teatro y en el teatro, problemas que están en la historia y en el tiempo pero que, pasando a través de la historia y del tiempo, llevan las interrogantes supremas sobre el destino del hombre.

Y bajo este signo se produce, en 1972, con *El Rey Lear*, el retorno a Shakespeare mientras constituye también el momento del retorno de Strehler, después de algunos años de su actividad como director. Y he aquí por qué el método de la “búsqueda” sustituye totalmente al del “dominio”. Naciendo de una “lectura lo más exhaustiva posible” (como nos dicen algunas aclaradoras y sugestivas notas de dirección), de “una exploración del texto en todas sus facetas”, el *Lear* strehleriano no es la reducción de la obra a sus personajes, por grandes o incluso inmensos que sean; tampoco la acentuación de temas particulares, desde el de la “ingratitude filial” (con el que muy a menudo ha sido identificada la tragedia) al de la locura; ni a la constricción, y por consiguiente la desnaturalización, de la obra en un esquema preconstituido que la vea sólo desde un punto de vista político o religioso o psicoanalítico, sino una exploración, una búsqueda, un viaje —arriesgado e incierto, valiente y apasionado— al gran misterio marino de un drama que comprende y trasciende todos esos temas, todos esos puntos de vista, en una representación “total” que exige por lo tanto una “totalidad” de visión (y la superación del mismo método “dialéctico”). No han bastado para disuadir a Strehler de emprender el viaje las numerosas y reconocidas afirmaciones según las cuales el *Lear* era “irrepresentable”.

De hecho, Strehler comprendió que justo lo contrario era verdad y que en el *Lear*, compuesto en torno a 1605 (poco después del *Otelo* y casi contemporáneamente al *Macbeth*), y por tanto, en el momento en que era más profunda e in-

tensa su reflexión sobre el hombre y sobre su condición, el dramaturgo había creado un lenguaje cuya “teatralidad” era suprema porque suprema era la función que se le confiaba; un lenguaje que, queriendo explorar y conocer el movimiento y las razones de la vida, había profundizado y enriquecido tanto sus propios recursos específicos y sus cualidades que tenía necesidad, como nunca antes, del propio elemento natural, el teatro. Si era justo, entonces, dar a la palabra, como hace Strehler, el máximo peso, haciendo resaltar su densidad, su sugestión, su polivalencia, su misma ambigüedad, era igualmente justo, y necesario introducir la palabra (que, al fin y al cabo, era siempre palabra traducida) en

primera vez”. Así Eliot en los *Cuatro cuartetos*; y son palabras que parecen singularmente adecuadas para afrontar el tema de aquella representación de *La tempestad* con la que, en 1978, Strehler vuelve a la obra que, junto al *Ricardo II*, había iniciado su camino shakespeariano.

Y es a esta inexhausta “exploración” llevada a cabo también a través de la traducción (y el que escribe puede, verdadera y directamente, testimoniar la tensión cognoscitiva, la denodada paciencia, la pasión y, al mismo tiempo, la extraordinaria profesionalidad con que Strehler trabaja con el traductor, recabando de él una lección técnica pero también y sobre todo una lección crítica



“Il Gioco dei potenti”, recapitulación sobre el mundo histórico de Shakespeare.

su contexto, cumpliendo así la misma rigurosa, incesante e insatisfecha tarea de excavar en cada elemento del discurso teatral, desde la dicción de los actores hasta la posición de los mismos y su relación con la acción y con el público. De aquí el modo de articularse el espectáculo en una serie de escenas, cada una de las cuales tiene la realización y la intensidad de una imagen autónoma, aunque sea, al mismo tiempo, momento necesario de la tragedia —una etapa del viaje en el que consiste la tragedia, siendo éste, como será en *La tempestad*, el “movimiento” central de la obra.

“No dejaremos de explorar/ Y al final de la exploración/ Estaremos en el punto de partida/ Conoceremos el lugar por

y moral) y luego en la escena, a la que se deben los extraordinarios resultados del espectáculo (el cual, puesto en escena en 1978 ha inaugurado ahora, en 1983, el Théâtre de l'Europe y ha sido representado con enorme éxito, en 1984, en Italia y en los Estados Unidos). Y ello a pesar de que el trabajo se desarrollaba en un período (el del caso Moro) denso tanto en Italia como en Europa, de sombras oscuras y, es más, en la base de *La Tempestad* existe también en Strehler la voluntad de realizar “un gesto activo de rechazo de la nada, un intento violento de oponerse a esta disolución de la razón”. Y el gesto era tanto más significativo y denso por cuanto era realizado a través de una obra de extrema dificultad

y complejidad, caracterizada por una continua e interna metamorfosis (verdadamente "rica y extraña", como canta Ariel), por una dislocación continua, por una densidad de significados que a veces espantaba al mismo Strehler. Representada por primera vez en la Corte, en el verano de 1611, y luego en el invierno de 1612-13 con ocasión de las bodas del Elector palatino con la Princesa Elisabetta, hija de Giacomo Primo, *La tempestad* estaba destinada no tanto al público popular del Globe como, sobre todo, al aristocrático del teatro de corte o "privado" (ahora "a la italiana"). De aquí la insistente alusión intelectual y cultural del lenguaje; el uso de las "masques" y de las "máquinas" teatrales; el empleo refinado de la música, elementos, todos, unidos para escenificar una fábula elegante y fastuosa que celebrase el amor y sus ritos, como la ocasión requería (y como hará Dryden en su versión). Y, sin embargo, bajo este nivel, hierven y empujan otros motivos que mantienen viva la fábula y su fascinación teatral aunque la convierten, al mismo tiempo, en algo remoto, en un objeto de nostalgia. Así como el noviazgo de los dos jóvenes es, en primer lugar, un hecho político, así el caso de Próspero permite a Shakespeare afrontar algunos de los nudos cruciales de la situación de los comienzos del siglo XVII. Próspero es, ciertamente, el hombre frente a la vida y la muerte, y es también el padre frente a la hija; pero Próspero es Duque y ello hace que a través de él Shakespeare, una vez más, reflexione sobre el problema del gobierno y el gobernante, y, en suma, sobre el Príncipe; Próspero es mago y hombre de ciencia, y tal casualidad hace de su acción escénica la imagen de un delicadísimo y decisivo momento de la historia de la ciencia y de las ideas; Próspero es colonizador y en su relación con la isla y con Calibán toma forma la relación de Inglaterra con las nuevas tierras y, especialmente, con América; y Próspero es también dramaturgo. Su acción mágica se identifica con el montaje de espectáculos teatrales. Es el quien "inventa" la tempestad; es él el que escribe el guión según el cual se mueven, deben moverse, los distintos personajes; y él quien "produce" los "masques" que dividen la obra. Entonces la isla, esta isla que está, contemporáneamente, cerca de las Bermudas y en medio del Mediterráneo, que es la naturaleza, el mundo, América, Inglaterra, el recuerdo de todas las islas que la han precedido en la tradición literaria (y el anuncio de todas las que la seguirán, desde la isla de Robinson a la de



"El juego de los poderosos", dirección, escenografía y vestuarios de Giorgio Strehler.



Tres imágenes correspondientes a "El Rey Lear", con Tino Carraro como protagonista.

Gulliver o la de la ciencia ficción), la isla es también el teatro, el escenario (y es, podemos decir, el texto teatral).

Todo esto —con las luces y los movimientos, los sonidos y los silencios, las palabras y los gestos, con los instrumentos de un medio teatral manejado hoy con un dominio supremo y una romántica ironía y levedad— logra Strehler extraer del texto y comunicarlo al público, componiendo un "objeto", una imagen absolutamente unitaria y compacta (como lo es la leñosa isla diseñada por Da-

miano Damiani) que muestra, sin embargo, sus distintas estratificaciones y componentes; presentando un espectáculo que, en su linealidad y en su conjunta multiplicidad y polivalencia, ofrece una concreta y plástica imagen de la metáfora poética.

Y esto sucede, creo yo, porque el director hace del teatro el eje, el centro del espectáculo. De aquí la "espectacularidad" de muchas escenas —sobre todo de la inicial— grandísimo "coup de théâtre", con la tempestad puesta en escena de

una manera casi tangible, con la platea que parece sumergida en las olas, las luces, los sonidos, los gritos y los estruendos por los que espectadores y actores son arrollados como por un auténtico y apocalíptico huracán. O de la final, con el teatro de Próspero que queda materialmente hecho pedazos para luego, prodigiosamente, recomponerse y renacer, así como cada día nace y muere y renace la representación teatral.

El hecho es que como en Shakespeare la cualidad metateatral encuentra en

La tempestad su máxima expresión, puesto que la obra aparece también como una verdadera anatomía del teatro, que no sólo es descompuesto, diseccionado, revelado en sus mecanismos, trucos e instrumentos, sino que es representado en sus varios "géneros", desde la tragedia a la comedia, la tragicomedia, la farsa y la Comedia del Arte, lo mismo sucede en Strehler, quien, interpretando fielmente a su autor, reencuentra y profundiza las disposiciones que vivían ya en sus primeras representaciones shakespearianas. Con la diferencia respecto a aquéllas y en particular a la primera *Tempestad*, que a la libertad y al juego de la fantasía se acompaña ahora la visión del teatro adquirida sobre todo a través de la experiencia de *Lear*, es decir, del teatro como instrumento cognoscitivo, "camino de conocimiento" de los personajes (y vuelve también aquí el "viaje" de los actores, cuya acción coincide con su recorrer la circunferencia de la isla), y de hombres pertenecientes a esa crisis histórica del *Lear*. Pero también del público, de quien asiste al espectáculo y que, al final de las utopías del Renacimiento, de los "ídolos", de las falsas certezas, al descubrir el contraste entre realidad e ilusión (la isla, que al utópico Gozalo parecía "maravillosa", al terminar el recorrido le aparece como una "tierra maldita"), no ve solamente la representación de un preciso momento de la historia de la cultura y de la sociedad sino el destino del hombre, la condición humana.

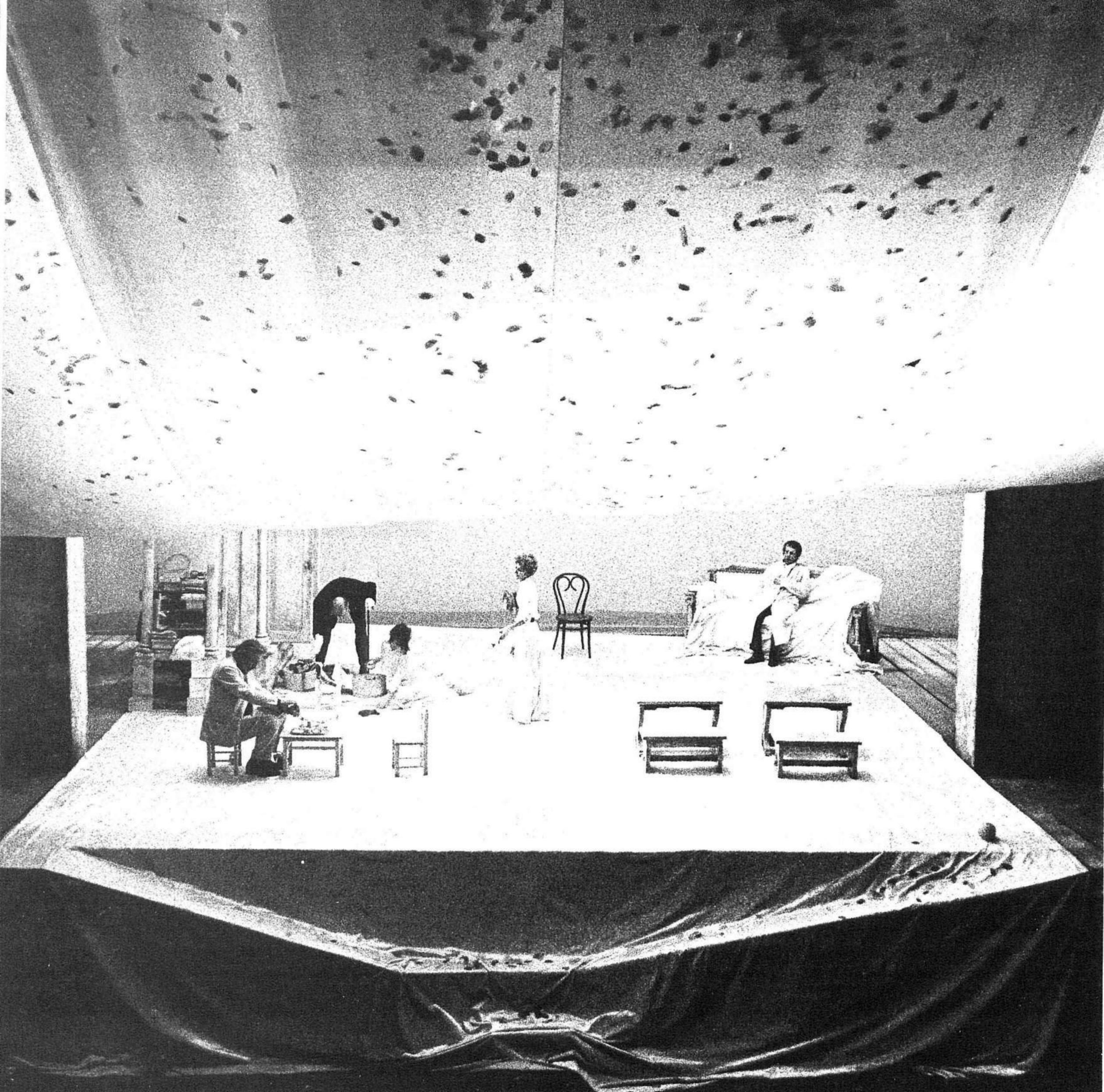
El camino de Strehler, ya sea a través del texto —para comprenderlo, penetrarlo, poseerlo, y comunicar sus significados a los demás— ya sea a través del teatro. Así como para Shakespeare el escenario no es sólo una metáfora del mundo sino que es el mundo, de modo que el metateatro pierde todo carácter virtuosístico o narcisista para convertirse en instrumento de una búsqueda existencial, otro tanto sucede a Strehler, a través de Shakespeare.

Montando *La Tempestad* en el culmen de su "larga investigación sobre Shakespeare", en su plena madurez de hombre y de artista, Strehler (y aquí radica la extraordinaria fuerza y sugestión de su espectáculo) ha visto, lúcida y apasionadamente, como nunca antes, que también para él el escenario es el mundo, y que investigar sobre el teatro, sobre sus instrumentos, sobre su esencia, sobre el conflicto básico que lo sustancia y lo desgarran entre realidad e ilusión, significa investigar sobre el hombre, buscar el absoluto.



CIMINAGHI

Tino Carraro y Renato De Carmine en "El Rey Lear" (temporada 1972-73).



CUATRO CHEJOV EN EL PICCOLO TEATRO

PAOLO EMILIO POESIO

Chejov hizo su entrada en el Piccolo Teatro de Milán el 24 de noviembre de 1948, con el drama *La gaviota*, poco conocido entonces del público italiano, ya que entre los años transcurridos entre las dos guerras mundiales sólo se habían realizado dos versiones, la primera en 1924 (por la Compañía Capodaglio-Caló-Olivieri-Campa con dirección de Virgilio Talli) y la segunda en 1934 (por la Compañía de Renato Cialiente y Elsa Merlini y dirigida por Pietro Sharoff). A diferencia de otros textos de Chejov como *El jardín de los cerezos* y *Tío Vania*, que habían sido repuestos por Orazio Costa en 1946 y por Sharoff en 1947 respectivamente, *La gaviota* tenía un sabor de novedad casi absoluta. La elección de Giorgio Strehler en la primera vez que se enfrentaba al teatro de Chejov se basó en razones diversas.

Si el encuentro con el gran escritor ruso significaba la forma de profundizar, como afirma Ettore Gaipa, "en el tema de la restitución gradual de algunas verdades humanas fundamentales a través del examen de las costumbres de varias sociedades europeas que nos han llevado a nuestra realidad actual", el haberse parado a prestar atención a una de las primeras obras de Chejov venía a significar la intención de conducir y desarrollar metódicamente una investigación en la que, necesariamente, debería abordarse

El jardín de los cerezos. Está claro que en la elección de *La gaviota* contribuye la presencia en el drama de una referencia al mundo del teatro (como ya había ocurrido en otros espectáculos de Strehler, desde *Los gigantes de la montaña* a *La tempestad* shakespeariana y al fabuloso *Cuervo* de Gozzi). Aunque el director de escena se sintiera estimulado sobre todo por el deseo de individualizarse hasta el punto de que "los valores de la tradición stanislavskiana pudieran coincidir de alguna forma con un espectáculo adaptado a nuestro público". De aquí la preocupación "de escapar de los límites de una reconstrucción ambiental y de seguir de cerca los valores humanos y reales que hacen de los personajes de *La gaviota* los componentes de experiencias y conflictos en los confines de una época, de unas costumbres, de un pueblo.

Para el texto, Strehler se basa en la traducción de Enzo Ferreri, la escenificación fue confiada al buen hacer de Gianni Ratto y la música a la refinada sensibilidad de Fiorenzo Capri. Los actores, exceptuando a Anna Proclemer (Nina), Silvia Rey (Paolina), Giovanna Galletti (Mascia), provenían de la experiencia, distante a millones de años luz del clima chejoviano, del *Cuervo* de Carlo Gozzi, espectáculo "de cómicos", recitado, musicado, bailado e inventado: y eran Lilla Brignone (Arcadina), Giorgio De Lullo (Costantino), Gianni Santuccio (Trigorin), Marcello Moretti (Sciamraiev), Antonio Batistella (Sorin), Mario Feliciani (Dorn), Alberto Bonucci (Miedviedienko)

con los cuales el director verificó durante el fatigoso período de los ensayos, realizados a la vez que se escenificaba *El Cuervo*, una amalgama sentimental que tuvo no poco peso en el resultado escénico. "Parece evidéntísimo todo lo que el texto tenía de ascendente, que se recita sobre el sistema nervioso, sobre los sentimientos, sobre la tensión de todo el ambiente".

ENTUSIASMO

"Estoy muy reconocido a Giorgio Strehler y al Piccolo Teatro por haber representado en *La gaviota* no una obra maestra exclusivamente, si no a todo Chejov. El aire, los olores, las estaciones, los muros, las voces, los silencios, las almas y los cuerpos, lo visible y lo invisible". Así se expresaba Raffaele Carrieri, uno de los pocos críticos que no lamentaron la inusitada longitud del espectáculo (que terminaba a la una de la noche) y los tonos bajos o los silencios que, afirmó Roberto Rebora, "ningún actor se ha comportado de modo retórico o convencional". Las reacciones del público fueron sin embargo entusiastas, y eso se desprende de las críticas escritas "en caliente", debido a la costumbre de la época de publicar las críticas de los espectáculos nuevos en el diario de la mañana siguiente. Costumbre absurda, a causa de la cual el lector de hoy se debate entre interminables comentarios del texto

de *La gaviota*, y cuenta con escasas anotaciones del espectáculo de Strehler (con poco espacio para las razones y características de la dirección o cualquier otro dato de interés sobre los intereses municipales).

Deberían pasar varios años antes de que el nombre de Chejov volviese a figurar en los programas del Piccolo Teatro de Milán. No fue hasta la temporada 1954-55 cuando se escenificó *El jardín de los cerezos* (13 de enero de 1955). Pocos meses antes, Giorgio Strehler había llevado a cabo uno de sus más famosos, magistrales e insuperables trabajos, la goldoniana *Trilogía del veraneo*, que ocupó el primer puesto de la cartelera de Via Rovello, desde el 23 de noviembre de 1954 al 9 de enero de 1955. Imposible por tanto ensayar durante la tarde *El jardín de los cerezos*, los actores debían ensayar de día. En el escenario de *La trilogía*, que no pudo ser desmontado, fueron tomando cuerpo las vicisitudes de Liubov, de sus familiares y de su jardín de cerezos blanco y florido. El realismo poético con el que Strehler quería marcar su lectura crítica, se concretó en las palabras, gestos silenciosos de los personajes, antes incluso de que las escenas y los trajes de Tanya Moiseiwitsch lo tradujese también visualmente. Por otra parte, a las sugerencias externas el director no adjudicó en este caso específico un peso determinante, tratándose de un espectáculo en el que no se trataba de "inventar" sino de participar. En la representación todo debería resultar (y resultó) en función de la presencia de los personajes en un diálogo sin subrayados y que buscaba el propio equilibrio en un componente entre pasado y futuro.

Descartadas las fáciles sugerencias ambientales, desechadas cada una de las concesiones a ciertos comentarios que habían entrado en uso y por tanto se consideraban tradicionales, Strehler dio un respiro "europeo" aunque también estrechamente "local" a toda la acción. Elemento este que no fue particularmente destacado por la mayoría de los críticos, pero que encontró un eco en las reglas escritas de Orio Vergani, el cual después de haber apuntado que "en las nobles casas rusas donde se había vivido durante un siglo la bella nostalgia de París, del París de Turgueniev, el "bovarismo" no había pasado inútilmente", afirmó: "Ha hecho bien Strehler en recordar que Liubov es una mujer rusa, pero que, sin embargo, se considera europea: y que los problemas de los primeros años del Novecento de Chejov podrían ser ahora problemas europeos".

No menos interesante respecto a las ediciones tradicionales de *El jardín de los cerezos*, es el final que quiso Strehler: final en el cual el sonido oscuro y desgarrador de los árboles cedía en el campo ante las últimas palabras que farfullaba el viejo Firs, el siervo obstinadamente fiel, que se había quedado solo olvidado de todos en la casa desierta y cerrada como una tumba. Esta solución sin embargo no fue del gusto de Salvatore Quasimodo, el cual observó: "El jardín florido de Liubov Andrieievna ofrecía varias posibilidades de equivocación (y la crítica a Chejov lo enseña), en la determinación de los personajes contenidos en el mundo poético chejoviano. Se alcanzaba la sátira y lo cómico o el humo de la decadencia: Strehler ha alcanzado con cierta sinuosidad un equilibrio en el límite, equilibrio que, sin embargo, se rompe al final de la comedia donde el protagonista se vuelve Firs y no los golpes sobre los troncos de los cerezos que comienzan a ser abatidos. Esto es polémica en vez de poesía". Bien al contrario, años después, el director explicó su opción. La histórica coherencia del personaje disminuía la importancia de los golpes. Éramos conscientes de que el espectador, teóricamente habría debido advertir la presencia de los hombres al final del primer acto y que todo el arco que traza el drama no es otro que el momento de suspense antes de que resuene el golpe. Según Roberto de Monticelli, el espectáculo es considerado como artificialmente oscuro. Para Icilio Ripamonti, "la forma de Strehler, en la cual está la clave de la dirección consiste en llegar a la emoción a través de un rodeo casi filológico de la razón histórica y cultural del guión".

NUEVA TRADUCCIÓN

Para *El jardín de los cerezos*, Strehler se apoyaba en una traducción nueva, expresamente preparada por Puecher y Perfiliev. Fiorenzo Carpi firmó la música original. Entre los intérpretes principales —Sarah Ferrati (Soberbia Liubov), Valentina Fortunato (Varia), Fulvia Mammi (Ania), Tino Carraro (Lopachin), Giancarlo Sbragia (Trofimov), Enzo Tarascio (Piscik), Pina Cei (Carlotta), Andrea Matteuzzi (Epichodov), Franco Graziosi (Lascia), Ottavio Fanfani (El viandante)— se encontraban dos nombres insólitos para el Piccolo Teatro: los de Luigi Cimara y Aristide Baghetti. Cimara gozaba entre el público de una gran popularidad como exponente de un teatro bur-

gués frecuentemente inclinado a la brillantez. Era tal su talento real que Strehler supo obtener de él un Gaiev inolvidable, retrato perfecto del desencanto, triste, ascético, hermano de Liubov. Baghetti, ya octogenario recordaba a cuando era joven y poseía un gran dominio de los repertorios, también recientemente Visconti le había llamado para interpretar el papel de Ferrapont en *Las tres hermanas*. Strehler le otorgó el viejo Firs y Baghetti ofreció una palpitante creación (la última de su vida, ya que la muerte le sorprendió pocos meses después de que hubieran terminado las representaciones de *El jardín de los cerezos*).

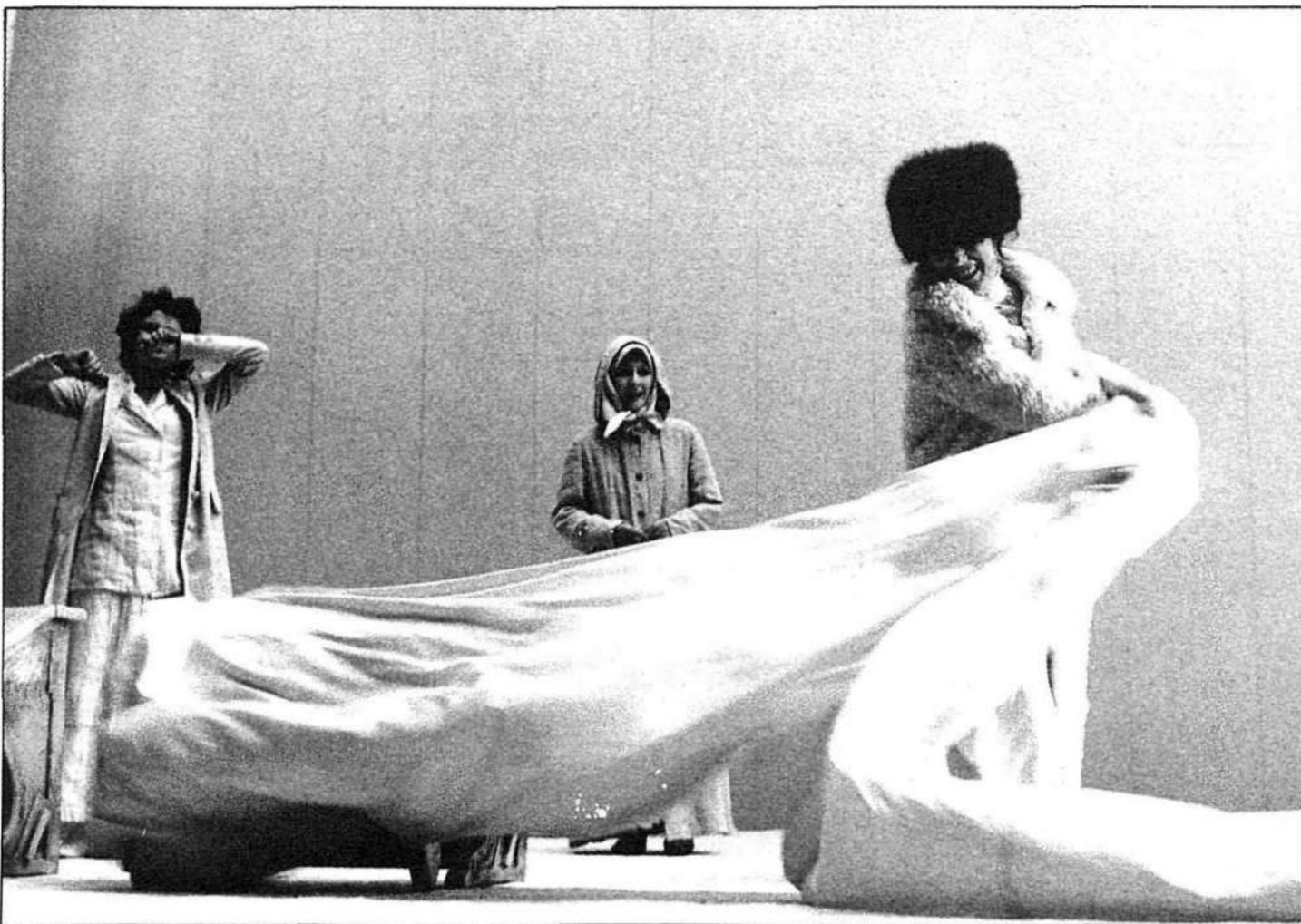
Será el 27 de abril de 1959 cuando Chejov suba a escena por tercera vez en el Piccolo Teatro de Milán, y lo hace con un texto no del todo célebre aunque había sido representado pocos meses antes en diversas versiones y con títulos diferentes, tanto en Turín como en Roma (y París).

Se trataba de la *Comedia sin título*, como la llamó Corrado Pavolini dándola a conocer por primera vez a los italianos a través de una edición radiofónica en 1954. Obra jovencísima de Chejov, de desmesurada longitud y estructura no arquitectónica. La versión procedente del Teatro Stabile de Turín de diciembre de 1958 se llamó *Los amores de Platonov*, la del Teatro dei Satiri de Roma en enero de 1959 *El loco de Platonov* (copiando el francés *Ce fou de Platonov* usado por Vilar): Strehler, trabajando en la traducción rigurosamente filológica de Ettore lo Gatto llamó a la obra *Platonov y otros*, acentuando el hecho de que su espectáculo no tendría un único epicentro —Platonov— sino que por el contrario intentaría dirigir la atención a todos los personajes componentes de una sola y precisa realidad. En el texto mismo e incluso más en el espectáculo no fue difícil para Strehler intentar sacar a la luz la sorprendente complicidad que el joven Chejov quería obtener del teatro. Roberto de Monticelli observó al día siguiente de la primera representación: "Este drama se 'abre' de modo impresionante lo que serán las cuatro obras maestras del teatro chejoviano".

El ambiente donde transcurría la historia de Platonov, de este "Don Juan a la rusa", era típico de la provincia somnolienta, negligente y melancólica con sus asuntos de índole amorosa, de secretas pasiones, de envidias, de amistades, de intereses económicos y de sustancial incapacidad de vivir. La Rusia amada de Chejov, pero esta vez vista desde el ángulo de Strehler y sin los cánones de un



29



CIMINAGHI

Imágenes de "El jardín de los cerezos", de Chejov, dirigido por Strehler en la temporada 1973-74.

realismo poético, sino con una objetividad crítica que era fruto de recientes y determinadas experiencias. Entre *El jardín de los cerezos* y *Platonov y otros*, Strehler había dado a la escena *Nuestro Milán* y *La ópera de tres peniques*, *Coriolano* y *La buena persona de Sezuán*. Por tanto, Orazio Costa podía gustosamente observar: "La importancia y la originalidad de la dirección de Strehler está en haber encontrado la involuntaria pero innegable crudeza de una trama dramática juvenilmente exuberante (...), el presentimiento de una actitud estética entre lo riguroso y severo del teatro contemporáneo: lo brechtiano". En realidad, el espectador se siente llamado no a participar directamente en el caso del maestro Platonov y de las mujeres enamoradas de él, sino a ponerse en la condición de juez de hombres y casi de una sociedad en decadencia. Teatro de cambios patéticos con inevitables visos cómicos, grotescos e insinuaciones satíricas, *Platonov y otros* resultó, para usar las palabras de Monticelli, "Una gran antología chejoviana, una especie de recapitulación de los motivos recurrentes en el escritor, desde la desesperación al aburrimiento, por la inutilidad de la vida".

El espectáculo, que supuso un esfuerzo enorme para el director y los actores, se ensayó durante setenta días consecutivos en una reclusión casi absoluta (en la última semana los ensayos finalizaban al alba). Pero el fruto de este trabajo fue reconocido unánimemente por todos los críticos, incluidos aquellos que murmuraban por la hora excesivamente tardía en la que terminaba la representación, las dos de la madrugada.

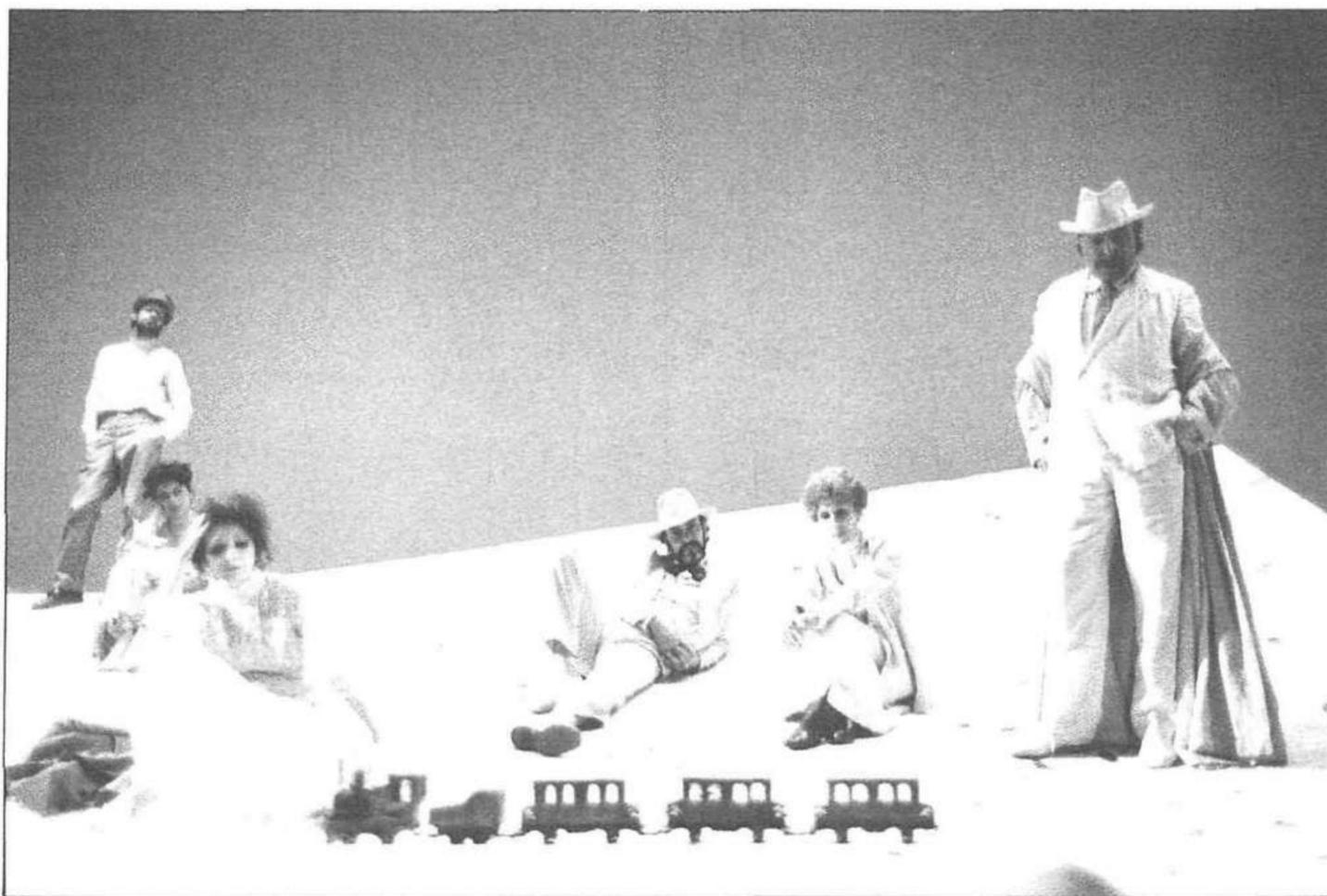
Fueron muy alabados y aplaudidos por el público Sarah Ferrati, Tino Carraro (que era Platonov) Giulia Lazzarini, Valentina Cortese, Tino Buazzelli, Augusto Mastrantoni, Gabriella Giacobbe, Warner Bentivegna, Olinto Cristina, Cesare Polacco, Enzo Tarascio, Giancarlo Dettori, Gastone Moschin, Andrea Matteuzzi, Ottavio Fanfani, Armando Anselmo, Gianfranco Mauri, Raul Consonni. Así como el escenógrafo Luciano Damiani cuyo trabajo contribuyó no poco al éxito interrumpido durante casi un mes.

REAPARICIÓN

El 22 de mayo de 1974 y casi 19 años más tarde de la edición de 1955, *El jardín de los cerezos*, hizo su reaparición en el Teatro Piccolo. Los motivos por los cuales Strehler volvía sobre sus pasos eran expresados en una carta-manifiesto, dirigida nada menos que al "Estima-

dísimo Anton Pavlovic" y firmada por Luigi Lunari, que junto a Strehler había revisado la traducción de la famosa comedia. En aquella misiva se exponía la teoría de las "tres cajas", cajas chinas que se incluyen unas a otras: "La primera, la más pequeña contiene la historia concreta y cotidiana de ciertas personalidades que van y vienen de París, que venden o compran un jardín y hacen otras muchas cosas más o menos interesantes o banales. La segunda, que es un poco más grande y contiene a la primera, es aquella en la que las personas arriba mencionadas leen una historia más am-

Quien tuviera la ilusión de asistir a una reedición del espectáculo de 1955, se desilusionó pronto, puesto que nada más entrar en la sala de Via Rovello se encontró inmerso en una sinfonía en blanco. Blancas las paredes, blanca la pendiente en que, durante el segundo acto, se cumplía una especie de "déjeuner sur l'herbe", blancos los vestidos de las mujeres y de los hombres en una escala de difuminaciones sutiles, casi imperceptibles, que iba desde el blanco-rosa al blanco-hielo, que hacía más perentorio el contraste con los vestidos negros de la servidumbre. Y sobre este universo immacu-



Strehler volvía sobre sus pasos.

plia de la Rusia de la época de tipos en descomposición como Firs, en decadencia como Gaiev o que tratan de salir adelante, como Lopachin. La tercera, finalmente, la más grande de todas, que contiene a las otras dos como en un juego de cajas chinas, cuenta la eterna historia de la Vida Humana, de ese universo que es siempre el Hombre, con su paso por la tierra entre nacimiento y muerte, su amor, su sufrimiento, su resignación". Está claro que Strehler intentaba abrir las tres cajas a la vez, a diferencia de lo que había hecho durante el pasado, cuando se había limitado a descubrir el contenido de una, o como máximo, de dos de estas simbólicas cajas. Ahora, su ambición era conducir a una lectura total, global del texto.

lado, imagen lírica de los cerezos en flor y etérea explicación de la acción escénica. Ráfagas suaves de viento hinchaban y aflojaban, esparcían, ondeaban y rugían esa mágica nube, ese pálido cielo, haciendo llover sobre los cansados personajes flores caídas de inmemorables ramas. Con estos elementos — surgidos como toda la escenografía y el vestuario, de la genial fantasía de Luciano Damiani—, Strehler por una parte resolvía la debatida cuestión de cómo representar (sin representarlos) los cerezos en flor, y por otra parte, superaba todos los residuos y la escoria de un naturalismo más o menos stanislavskiano. Además envolvía en un clima casi onírico el retorno de Liubov y de Gaiev a la vieja casa demasiado tiempo desierta, a aquella "habita-

ción de los niños" en la cual Chejov ambientó, no por casualidad, el primer acto de la comedia. Un retorno que también era un viaje a la memoria, por el pasado remoto de una infancia en la que los signos borrosos se concretaban en los pequeños bancos de escuela, en el gran armario repleto de balones y polvo, de la perdida felicidad y de fantasmas amargos.

En un clima pesado de atmósferas abstractas entre las cuales las palabras se hacían sonido entre el susurro somnoliento y la coralidad alegre, en un ansia desesperada del presente y del futuro. La locura de Liubov, despilfarrador indómito de dinero y de sentimientos, la seguridad del nuevo rico Lopachin, la sorda fidelidad obstinada del decrepito Firs, las falsas esperanzas de amor, la confianza en un devenir mejor por parte del profético Trofimoz, componían en esta dirección sin precedentes una trama de emociones profundas, trama en la cual la memoria y el sueño, el juego y lo grotesco se entrelazan a los temas sociales sin necesidad de forzarlos con anotaciones agudas (sensación del ingreso del viandante que Strehler quiso que hablara en ruso para acentuar la dimensión de "Corpus alienum" en una sociedad al crepúsculo).

Arturo Lazzari habló del espectáculo como de una "poética reflexión sobre la dialéctica del vivir, sobre la pena y la alegría de existir". Roberto de Monticelli encontró que la traducción habría debido ser "más ligera, alusiva, menos explícita y enfatizada en las intenciones" para favorecer en mayor medida a la fijación de los humores patéticos y grotescos.

La música llevaba la firma de Fiorenzo Carpi. Valentina Cortese (Liubov), Gianni Santuccio (Gaiev), Monica Guerritore (Ania), Giulia Lazzarini (Varia), Franco Graziosi (Lopachin), Piero Sammataro (Trofimov) fueron aclamados como intérpretes junto a Enzo Tarascio (Piscik), Claudia Lawrence (Charlotte), Gianfranco Mauri (Epichodov), Marisa Minelli (Duniascia), Cip Barcellini (Iascia), Vladimir Nicolaev (el viandante), Guido Vediani (el jefe de estación). La crítica y el público rindieron un homenaje particular a Renzo Ricci, que representó al viejo, fiel, obstinado Firs y proporcionó al personaje todos los recursos de su arte magistral. El final de este *Jardín de los cerezos*, con la agonía sorda del siervo, que se ha quedado solo, pone un punto oscuro en medio de tanto candor, aunque a alguno le recordará algún tipo de desolación beckettiana, pero fue sobre todo un momento de poesía universal.



CIMINAGHI

Strehler contó en "El jardín de los cerezos" con la genial fantasía de Luciano Damiani.



UGO MULAS



*Imágenes de "La ópera de tres peniques",
dirección de Strehler, escenografía de Teo
Otto, vestuario de Frigerio (temporada
1958-59).*

BRECHT "IN PROGRESS"

○ EL OTRO MAESTRO

BERNARD DORT

En 1979, con ocasión de la primera y tardía aparición del Berliner Ensemble en el Piccolo Teatro de Milán, Strehler se lamentaba no "de haber hecho demasiado Brecht, sino de haber hecho demasiado poco". Y titulaba su texto, publicado en el programa, "El trabajo sobre (con) Brecht apenas ha comenzado". Más recientemente, ha admitido tener la impresión de que "con Brecht casi todo está aún por hacer". El hecho es que, para él, está en juego "la experiencia de los grandes problemas de una dramaturgia de lo real", es decir, de una dramaturgia que no se encuadra "ni en el naturalismo, ni en la evasión, ni en lo irracional".

Strehler reivindica a Brecht como maestro. Como uno de sus "tres maestros". Los dos primeros son Jacques Copeau y Louis Jouvet. A Copeau no lo conoció pero de él ha extraído una "visión severa, jansenista y moral del teatro". Si ha conocido a Jouvet, sin embargo, al que debe "el sentido del carácter efímero del teatro, así como la valiente aceptación de un teatro que pasa". "Luego llegó Brecht. Brecht representa sin duda el punto final, el punto de intersección de todas estas componentes. No lo contrario sino la suma (...) Lo que Brecht me ha enseñado —entre tantas otras cosas— y que continúa enseñándome, es un teatro humano rico, totalmente teatro (el de Jouvet en una cierta medida), pero que no es un fin en sí mismo, no es sólo

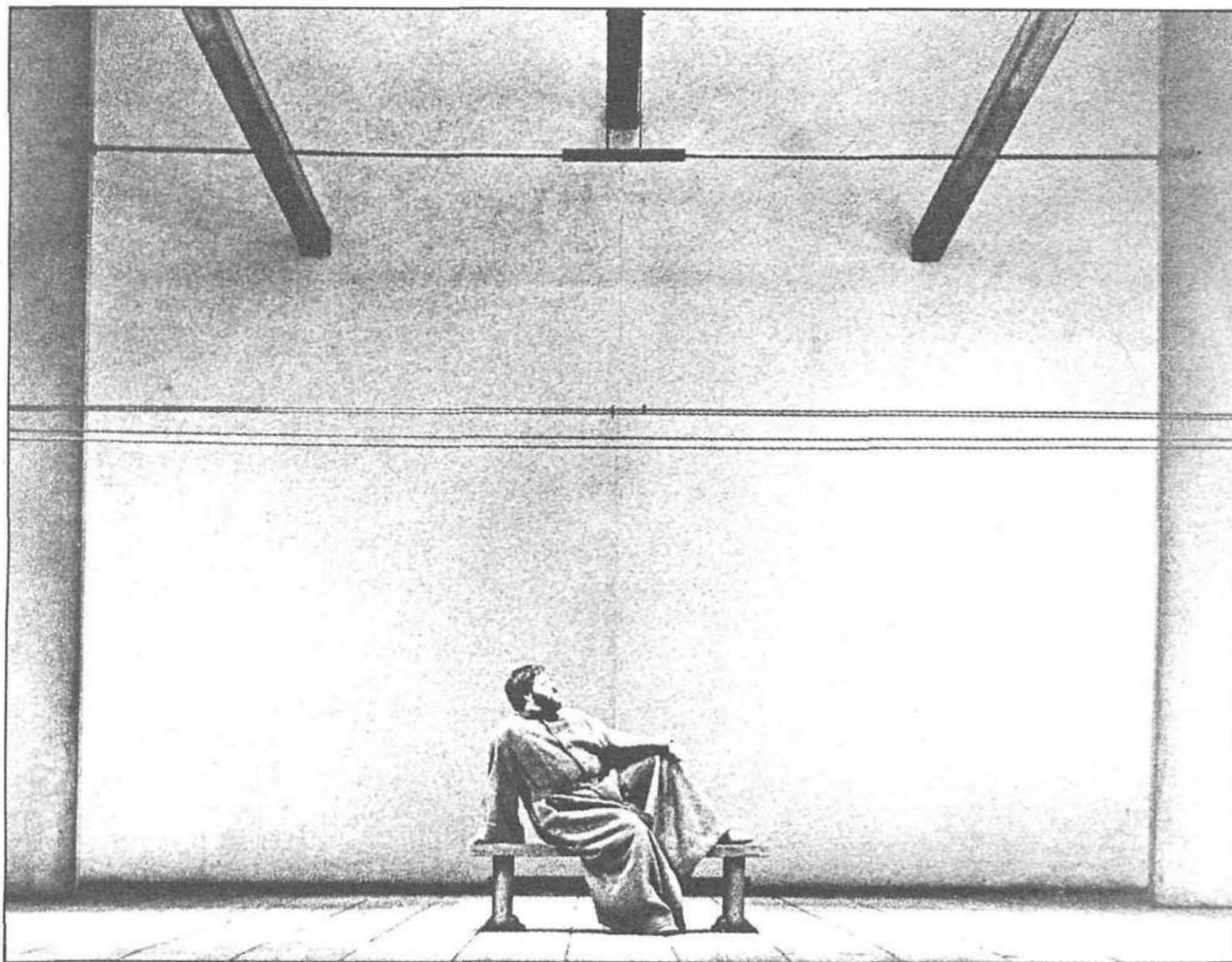
lo teatro". Para Strehler, las enseñanzas de Copeau y de Jouvet permanecían, en cierto modo, prisioneras del teatro; le hablaban de "todo el teatro y nada más que del teatro". La "lección de Brecht" —una fórmula que usa a menudo— es más vasta, ya que se refiere "no a un teatro fuera de la historia y fuera del tiempo, no al teatro eterno de siempre, no a la historia contra el teatro, sino a la historia en el teatro, a mundo y vida al mismo tiempo, en una continua relación dialéctica, difícil, a veces dolorosa pero siempre activa, siempre atenta al acontecer general". Strehler encuentra de nuevo aquí las mismas palabras que él mismo usara para evocar a Goldoni: "la áspera aceptación de una misión teatral, del teatro como algo conectado al mundo, Teatro y Mundo al mismo tiempo, con su lado bueno y su lado malo, con el dolor que provoca, las luchas que implica (...) Goldoni es un hombre que no abandonó nunca su presa, hasta el último día: Mundo y Teatro".

Retomando el primer verso del célebre poema *Del pobre B. B.*, Strehler ha titulado su recital de poemas y canciones brechtianas: *Yo, Bertolt Brecht*. Ésta fue la ocasión elegida por él (el *Yo, Bertolt Brecht*, n.º 1 de 1967) para volver como actor a los escenarios, al lado de Milva. A continuación, este *Yo, Bertolt Brecht*, que está en su tercera versión (en la segunda, en 1975-76, el papel de Brecht-Strehler era interpretado por Tino Carraro), se convirtió, un poco como *Arlequín servidor de dos amos*, en un espectáculo-fetiché del Piccolo Teatro; junto con

Arlequín y La tempestad formó parte del repertorio del Piccolo en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles en 1984. Y es, cada vez más, un *Yo, Giorgio Strehler*.

MODELO Y REMORDIMIENTO

La obra de Brecht está presente en el corazón mismo del trabajo de Strehler: como modelo, como tarea, como horizonte y, a veces, como remordimiento. Strehler ha llevado al escenario nueve textos de Brecht (siete comedias y dos "óperas"). Las cito en orden cronológico de realización: *La decisión*, *La ópera de tres peniques*, *La buena persona de Sezuán*, *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, *La excepción y la regla*, *Vida de Galileo*, *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* (en la Piccola Scala), *Santa Juana de los Mataderos* y *El proceso de Lúculo* (en la Scala). Ciertamente es poco, si se piensa en la totalidad de la producción dramática de Brecht (más de treinta "pieces"), y, sobre todo, en el número de textos puestos en escena por Strehler (más de un centenar). Pero es mucho si se considera que Strehler, de algunas de estas obras, ha realizado distintas versiones: tres de *La ópera de tres peniques* (incluida la francesa del Châtelet) y de *La buena persona de Sezuán* (incluida su realización alemana, en Hamburgo, en 1977), y teniendo en cuenta también que de cada una de ellas ha realizado numerosas representaciones. Además, este itinerario brechtiano



CIMINAGHI



"Io, Bertolt Brecht", 2.ª edición (1974-75).

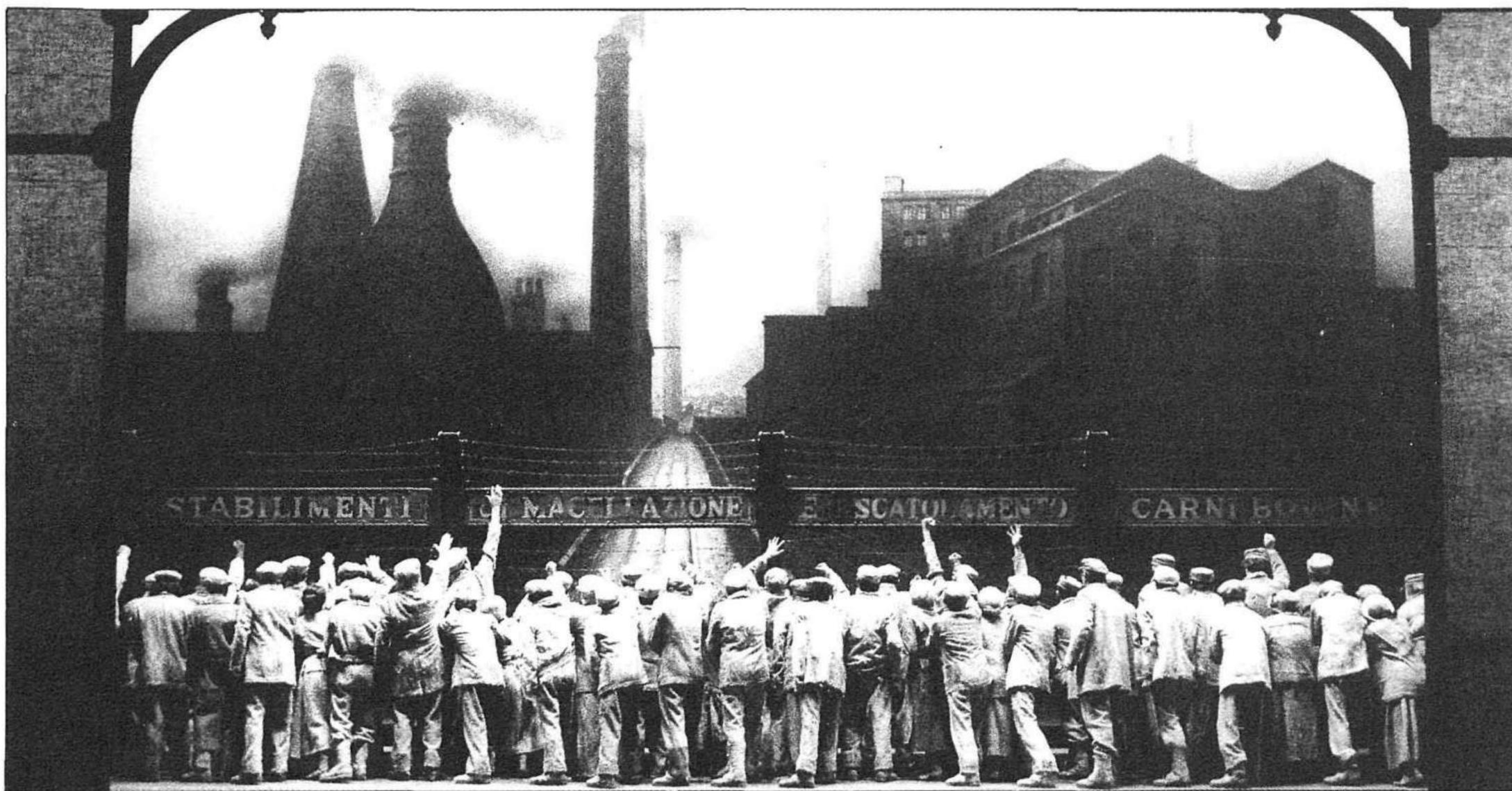
va a cubrir una buena parte de la carrera de Strehler: debuta en 1955 con *La decisión* (un ejercicio en el marco de la escuela de Piccolo Teatro) y sobre todo con *La ópera de tres peniques*, y se cierra provisionalmente con la realización parisina de esta misma *Ópera*, en 1986. Pueden existir largos periodos de suspensión (por ejemplo, de 1964 a 1970, entre la *Mahagonny* de la Piccola Scala y la *Santa Juana de los Mataderos* en Florencia), pero nunca de verdadera interrupción. Casi en cada temporada aparece un texto de Brecht en la cartelera del Piccolo, o es anunciada una nueva representación (entre las cuales *Madre Coraje*, *Los días de la comuna* o *Turandot*...). No siempre se produce una realización de ellas, pero Strehler vuelve continuamente a Brecht. Como vuelve siempre a Goldoni (y a Shakespeare).

En su producción, el lugar ocupado por Brecht guarda una cierta analogía con el de Goldoni: el mismo número, más o menos, de textos representados (nueve Brecht contra ocho Goldoni), la misma actividad, interrumpida por absencias más o menos largas (aparte la diferencia de que Goldoni está presente, con *Arlequín*, desde la fundación del Pic-

CIMINAGHI



Dos escenas de "Vida de Galileo" (1963-64).



"Santa Juana de los mataderos", dirección de Giorgio Strehler, escenografía y vestuario de Ezio Frigerio (temporada 1970-71).

colo y ha permanecido en el repertorio de manera continuada), la misma necesidad de volver, periódicamente, a una o a otra de las obras ya montadas, y el mismo deseo de volver a hacerlo más tarde (Strehler sueña con una vuelta a la *Vida de Galileo* y a una nueva versión de *Barruffe Chiozzotte*), con todo lo que esto comporta de nostalgia y de rechazo del espectáculo como hecho acabado... Y este lugar ocupado por Brecht es una especie de posición estratégica. Y tiene relación, ciertamente, con el éxito de público de los espectáculos brechtianos del Piccolo, pero sobre todo con las exigencias mismas de la dramaturgia de Brecht (o, en un sentido más vasto, de la "dramaturgia de lo real", como él la define —y tampoco aquí está muy lejos Goldoni—). Éstas obligan a Strehler a examinar la situación y le permiten, de esta manera, relanzar su propio trabajo. Como Goldoni, Brecht ha "reactivado" a Strehler muy a menudo.

Fue con *La ópera de tres peniques*, en 1956, cuando el Piccolo emprendió un nuevo curso: a un ritmo de producción acelerado hasta la ansiedad (en 1954 y 1955 Strehler garantizaba aún siete meses en escena durante la temporada), le

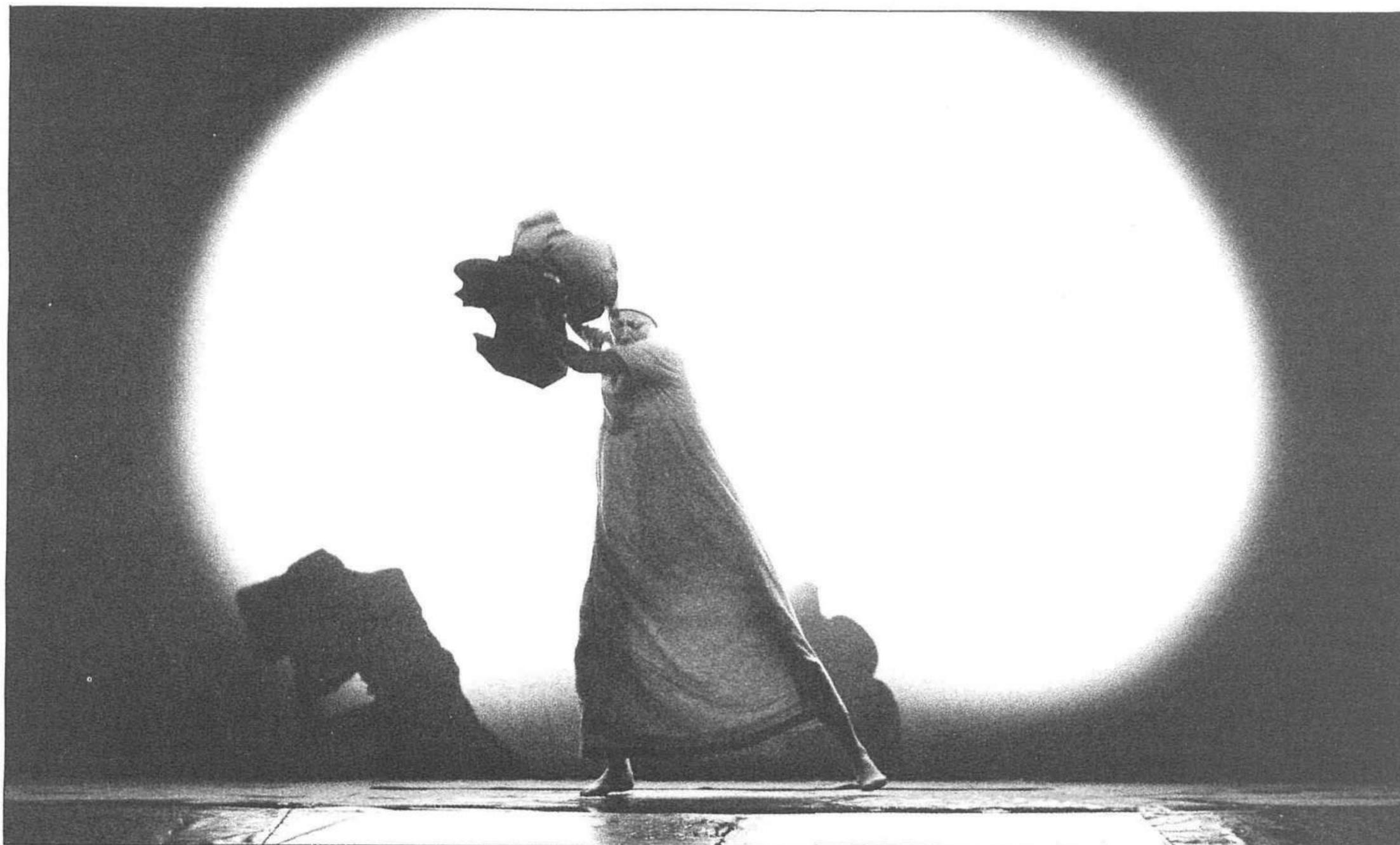
sucede un ritmo distinto (cuatro puestas en escena en 1956, cinco en 1957 y, luego, tres en 1958 —antes de llegar al ritmo de una o dos por año—). Sin duda es el éxito de *La ópera de tres peniques* (llega a las 172 representaciones, de las cuales setenta se dieron en la primera temporada, mientras que la media era, generalmente, de cincuenta) lo que permite este cambio de ritmo. Pero todo ello comporta también un cambio. A la necesidad de producir un nuevo espectáculo cada dos meses, sustituye la posibilidad de realizar sólo dos o tres por temporada. El mismo montaje de estos espectáculos resulta transformado.

"TEATRO Y ACCIÓN"

Está todavía con Brecht cuando Strehler concluye la gran crisis de su carrera: su separación del Piccolo, en 1968, en la atmósfera del "mayo rampante" italiano, y su intento de formar una cooperativa de actores, el grupo Teatro y Acción. Este colectivo, que debutó en 1969 con el *Canto del fantoche lusitano* —atravesado por el recuerdo de las obras didascálicas de Brecht— tuvo su final con los

Bajos fondos de Gorki (1970) y el *Referéndum por la absolución o la condena de un criminal de guerra* (Walter Reder) (1971). Tampoco aquí estaba ausente el ejemplo brechtiano. Y, sin embargo, justo a través de Brecht llega para Strehler la separación. La realización de la *Santa Juana de los Mataderos* lo llevó, antes aún que los *Bajos fondos*, a reanudar las relaciones con el Piccolo Teatro, dirigido entonces en solitario por Paolo Grassi. Puesto en escena la primera vez en el Teatro de la Pérgola de Florencia, en 1970, el espectáculo era una coproducción del Piccolo y del Mayo Musical Florentino. A continuación se reanuda en Milán (así como los *Bajos fondos*). Es después de esta reposición cuando Strehler vuelve al Piccolo, esta vez como director único, pasando, mientras tanto, Paolo Grassi a la gerencia de la Scala. Su vuelta (1972-1973) verá la primera puesta en escena del *Rey Lear*, una enésima reposición del *Arlequín* y una nueva versión de *La ópera de tres peniques*.

El paralelismo entre Goldoni y Brecht, en lo que se refiere al trabajo de Strehler, comporta, sin embargo, una importante diferencia. Sus grandes espectáculos goldonianos —es decir, el *Arlecchi-*



CIMINAGHI

Imágenes de "La buena persona de Sezuán" dirección de Strehler, escenografía y vestuario de Luciano Damiani, con Andrea Jonasson como protagonista.

no, la *Trilogia della villeggiatura*, el *Baruffe Chiozzotte* e *Il Campiello*— han señalado siempre, como he tratado de demostrar en otro lugar, “un giro en su práctica teatral”. Han establecido rupturas. Sus realizaciones brechtianas, sin embargo, testimonian una relativa continuidad. Constituyen, tomadas individualmente, una especie de suma; reponen lo que Strehler ha intentado de otra manera. Y someten lo adquirido a un examen crítico. Plantean la posibilidad de representarlo todo del mundo. Son, más o menos, auto-antologías, pero arrojan una duda sobre la legitimidad de todo teatro. Apelan a su práctica y al mismo tiempo la problematizan. De aquí su aspecto al mismo tiempo monumental y frágil. De aquí su seguridad y su tensión. Con Goldoni, Strehler elige. A través de Brecht, se interroga.

El hecho es que Strehler no se conforma con montar a Brecht. Sus realizaciones son inseparables de una reflexión sobre lo que Brecht llama el “teatro épico”. Sin duda él no lo concibe como un modelo teórico, y mucho menos dogmático. Si Strehler cita, para la ocasión, los “escritos teatrales” de Brecht, no es porque los considere un texto sagrado, ni una colección de recetas infalibles. Pero continúa adhiriéndose a los objetivos y al procedimiento pedagógico de Brecht. En ningún caso suscribía lo que declaraba Luca Ronconi en 1971: “A mí me parece que, desde un punto de vista formal y del de la interpretación, una cierta metodología brechtiana (la articulación, la distancia, el extrañamiento) ha tenido su tiempo. Tengo la impresión de que estos instrumentos han servido a Brecht en el momento en que escribía, para reforzar el aspecto polémico, o si queremos revolucionario, de sus obras. Hoy tales artificios me parecen gastados o en desuso, inadecuados tanto a la sensibilidad del público, que se ha transformado, como a un nuevo modo de hacer teatro. En todo caso, no creo que Brecht pueda ser reconocido a través de estos instrumentos”. Para Strehler, por el contrario, “la técnica de la *Verfremdung*, del llamado ‘Efecto V’, está toda por conquistar. Ésta está aún ‘casi del todo ignorada’ y ‘cuando se la intenta tomar en consideración no se la asume por lo que debería ser: una categoría social y no estética’. En lugar de ser un conjunto de recetas infalibles, la categoría del ‘teatro épico’ es para él una manera de pensar su actividad teatral. Una manera, como dice también Brecht de sí mismo, de ‘mirarse y de mirarnos en la dimensión de la necesidad histórica, en la realidad de la historia que

engloba al teatro como una parte del todo”. Strehler añade también: “Frente a la estética brechtiana, como una vez en la Resistencia —la comparación me viene a la mente de manera improvisada— una parte de nuestra historia, en cuanto hombres y en cuanto hombres de teatro, se aclara, se decanta y alcanza su punto final. Un punto final que es en realidad un punto de partida, porque pone en movimiento todo lo que poseemos y lo hace actuar hora tras hora, en una continua confrontación con nosotros mismos y con los demás (¡oh, no!, ¡no es cómodo en absoluto vivir verdaderamente la dialéctica!)”.



CIMINAGHI
Giorgio Strehler y la cantante Milva.

UNA EXIGENCIA CRÍTICA

Más allá de los problemas específicos puestos de relieve por la realización tanto de una como de otra obra de Brecht, más allá de las dificultades de acoger hoy técnicas dramaturgicas y escénicas cuya formulación está ya superada, lo que Strehler recaba del teatro épico es sustancialmente una exigencia crítica: un modo de construir y de desvelar al mismo tiempo la ilusión teatral. Ciertamente, se trata siempre de hablar en escena del “Teatro y (el) Mundo al mismo tiempo”. En Goldoni, esta coexistencia del mundo y del teatro puede alcanzar la

unidad, una fusión que roza la autopsia (recordemos el pequeño universo del *Campiello* recogido en sí mismo y encerrado en torno al charco de agua que ocupa su centro). Con Brecht no podría ser lo mismo. La escena no conoce la reconciliación. Los espectáculos brechtianos de Strehler quedan como lugares de paso, de intercambio entre el teatro y el mundo (Strehler diría: la historia), entre una práctica de la ilusión y un reclamo a la perspicacia del espectador. Su carácter épico depende del modo en que confiesen sus contradicciones. El teatro y el mundo no se satisfacen recíprocamente sino que permanecen en tensión.

Esto para decir hasta qué punto el aprendizaje del teatro épico ocupa el centro del itinerario de Strehler. Le permite hacer un balance de su trabajo escénico. Sus espectáculos brechtianos son, más o menos, auto-antologías. Pero él exige también poner en duda su capacidad de representar todos los aspectos del mundo, todos se abren con una interrogación.

Sin duda, el itinerario brechtiano de Strehler no ha terminado aún. Permanece incompleto. Strehler no ha puesto en escena, lo hemos dicho ya, todas las obras de Brecht que él habría querido. Está aún lejos de tener la impresión de que domina plenamente su método. Él mismo habla de un discurso “en parte interrumpido”. Reconoce que “el Piccolo y yo mismo hemos desarrollado demasiado poco nuestro trabajo sobre Brecht, aunque lo hemos continuado dentro de otros espectáculos aplicándolo como método crítico, como investigación sobre el teatro dialéctico”. Y añade: “En cuanto a mí, tengo la intención de trabajar sobre Brecht en el futuro. Pienso que es justo y útil. Esto no significa que no se hayan perdido algunas oportunidades, y a este respecto me dirijo una severa autocrítica”. En fin, este itinerario no podría cerrarse, por definición, sobre una certeza. Ni sobre una conquista. Debe quedar abierto, al teatro y al mundo. Y animado por la que Strehler considera la virtud brechtiana por excelencia: la capacidad de dudar.

Finalmente, una coincidencia biográfica. Brecht murió el 14 de agosto de 1956. Y justo el 14 de agosto, treinta y cinco años antes, se entiende, nació Strehler. Cuando recibió, el día de su cumpleaños, el telegrama de Helene Weigel que le anunciaba la muerte de Brecht, Strehler estaba en el Piccolo “trabajando por milésima vez sobre el *Servidor de dos amos* de Goldoni. En ello podemos ver un símbolo de sus múltiples facetas.



EL ITINERARIO GOLDONIANO

GASTONE GERON

Habiendo regresado con la mayor humillación al Hotel del Pozzo, uno de los más famosos de la ciudad, después de la fallida lectura de la desgraciada "Amalasunta" en la hospitalaria mansión de los Grossatesta, el veinticincoañero Carlo Goldoni habría renunciado quizá a la venganza contra sí mismo y a la consiguiente quema de su drama para música, si hubiese podido imaginar la plena revancha que, dos siglos más tarde, la misma Milán había de concederle. "Patrón Carlo" no ha tenido verdaderamente que esperar al Piccolo de Grassi-Strehler para resurgir al honor del mundo, pero es innegable el peso determinante que el primer Teatro Estable italiano ha tenido en la reconsideración y el relanzamiento de una dramaturgia mucho más alabada con palabras que con hechos y, demasiado a menudo, llevada al escenario según los cánones momificados de la afectación del siglo XIX o del folclórico cliché dialectal. El cuarenta aniversario del Piccolo Teatro de Milán es, además, el cuarenta aniversario de un itinerario goldoniano que se desplaza desde el mítico montaje del *Arlequín, servidor de dos amos* —asumido y elevado a bandera del teatro de la vía Rovello— para buscar profundidad y claridad en los turbulentos años de las direcciones ininterrumpidas de Strehler hasta

conseguir metas definitivas, si tal adjetivo puede valer en los cambiantes cielos del "arte".

Sobre el Goldoni del Piccolo —aunque quizá sea más justo decir de Strehler— se ha dicho ya tanto que, hurgando en el fondo, se corre el riesgo de caer en la hez. Así que se concede la libertad irresponsable de omitir por un momento los relieves críticos sobre el realismo poético, las oportunas consideraciones sobre el contexto histórico de la Venecia dimisionaria del siglo XVIII para mirar los cuarenta años goldonianos del Piccolo con la caprichosa licencia de un conciudadano de Carlo, ajeno a las microcéfalas pretensiones patrioteras, aunque siempre "venexian de sestier", consciente de que una flor en el aféizar es todo el otoño veneciano.

Pues bien, el Goldoni del Piccolo, o más bien de Strehler, está, sobre todo, en el drama de amor que el director-demiurgo intuye en la lejana *Muchacha honrada*, profundiza en *Los enamorados*, sospecha aún en *El amante militar* y en *La viuda astuta* para apresarlo plenamente en la *Trilogía del veraneo*. El triestino de Milán sabe perfectamente que en el siglo de las luces —y en particular en el desencantado contexto socio-económico de la Venecia mercantil— el amor es una palpitación de poco o ningún valor, que la pasión casi siempre se agota en la complacencia de la conquista, que el matrimonio es entendido como un contrato de ayuda mutua, que la atracción física ignora los contactos maximalistas del temperamento romántico y que, en

definitiva, se gesticula toda desatinada exhibición de "amor o muerte". Pero en el colorido de la jovencísima "lavandera" huérfana de un "patrón de velero", confiada en aquel remoto julio de 1950 a la acerba frescura de Marina Dolfin, hija del celeberrimo soprano Toti Dal Monte, el director recogió no solamente el sustancial honor y decoro de las doncellas venecianas —que por aparecer vistosas pueden ser fácilmente calumniadas, sobre todo por los "forasteros" —sino la controlada ascensión sensual de una Bettina que sobrepasa con creces a su propio "partner" como, por lo demás, es circunstancia recurrente en todas las comedias goldonianas, donde el "enamorado" es casi siempre un muchachote ingenuo e inmaduro, sometido a la autoridad paterna y ridículamente celoso por su inseguridad extremada y por su evidente inexperiencia.

PRIMERA ÉPOCA

La anotación podría aparecer como algo completamente fuera de lugar si se pone en relación con una edición de *Los enamorados* en la que se reprochó a Strehler haberse excedido en su complacencia caricaturesca, no tanto en los desplantes caprichosos de Eugenia (todavía Marina Dolfin) como en los "excesivos balidos" —por decirlo de acuerdo con Dino Buzzati— del "ridículo" Fulgencio (Tonino Pierfederici). Pero hay que tener en cuenta la reacción de una platea aún ligada a los módulos interpreta-

tivos de una exhausta matriz vetero-naturalista y acostumbrada a las legañas deformantes de un patetismo azucarado y, por ello, no preparada para gustar plenamente el asperillo sabor de una feminidad que vuelca en el desplante extravagante y en el exceso caprichoso una reprimida carga de sensualidad, obligada una vez más a medirse con un contrincante inadecuado. Una subterránea y maliciosa vibración ha logrado introducir Strehler en el juego sin prejuicios de *El amante militar*, donde paz y guerra, exhibiciones de amor eterno, desdenes improvisados, confidencias celestinescas y partidas precipitadas se asoman en una macroscópica mueca al rostro del hermano Giampaolo, militar de carrera y fabricante de problemas para un "pacífico de nacimiento". Por el contrario, una sobrecarga de rigor ha gobernado la lucha calculadora de *La viuda astuta*, desnuda de toda concesión a la fácil complacencia. La prudente Rosaura no es vencida por la pasión sino únicamente atraída por una elección prudente. Con Laura Adani se introduce una sombra de apenas perceptible melancolía en la construcción de la viudita, al final orientada patrióticamente a preferir el pretendiente italiano sobre el Milord inglés, el Caballero francés y el Hidalgo castellano.

Hasta ahora Strehler había recorrido casi con puntuosidad cronológica el mismo camino que el poeta de compañía predilecto, partiendo del argumento del *Servidor de dos amos*, escrito para el Truffaldino Sacchi, y de las primeras comedias entregadas al Medebach, tras su vuelta del auto-exilio en Pisa, *La viuda astuta* y *La muchacha honrada*, para llegar con *El amante militar* a los últimos tiempos de compromiso goldoniano con el Sant'Angelo, arriesgándose, por una vez, con la producción para el San Luca (*Los enamorados*), hasta casi autoimponerse una paralela preocupación de crecimiento y una consiguiente necesidad de maduración estilística.

De esta primera época strehleriana, el monumento más alto y significativo está constituido por la *Trilogía del veraneo*, donde el director penetra de lleno en la tragedia de un amor equivocado que es el soporte del triple caso, subrayando la modernidad y, al mismo tiempo, la melancolía del personaje central, Jacinta. Sin tolerar coacción alguna, convencida de ser más fuerte que sus propios sentimientos y de dominarlos fácilmente con la razón, la voluntariosa y despreocupada hija del viejo y jovial Filippo se cree invulnerable por no haber sentido aún in-

clinación por ninguno. Pero bastan las atenciones asiduas de un enamorado, que sagazmente esconde su fuego, para que ella se encienda a su vez con "una llama que la devora", llegando a desafiar a la cotilla comunidad de veraneantes inventando una visita a la enferma esposa del administrador con tal de encontrarse con Guglielmo. El restablecimiento final de la norma es el tributo que el comediógrafo paga a la moral del momento. Y Strehler ha recogido de lleno la autenticidad de un sentimiento por el cual nunca antes, ni más adelante, Goldoni se ha

na hasta el venecianísimo *Campiello*, con Strehler siempre al timón del vario-pinto pesquero de las grandes velas que bien puede simbolizar la barca de los cómicos en la que el aventurero de catorce años escapó de Rimini a Chioggia. El silencio goldoniano del *Piccolo* durante decenios señala el significativo paso de las comedias, burguesas podemos decir, a las explícitamente populares. Hasta entonces defensor convencido de los valores emergentes de una clase social que aún no se había reducido a remedar las carreras suntuarias y la nulidad preten-



"La trilogía della villeggiatura" (1974-75).

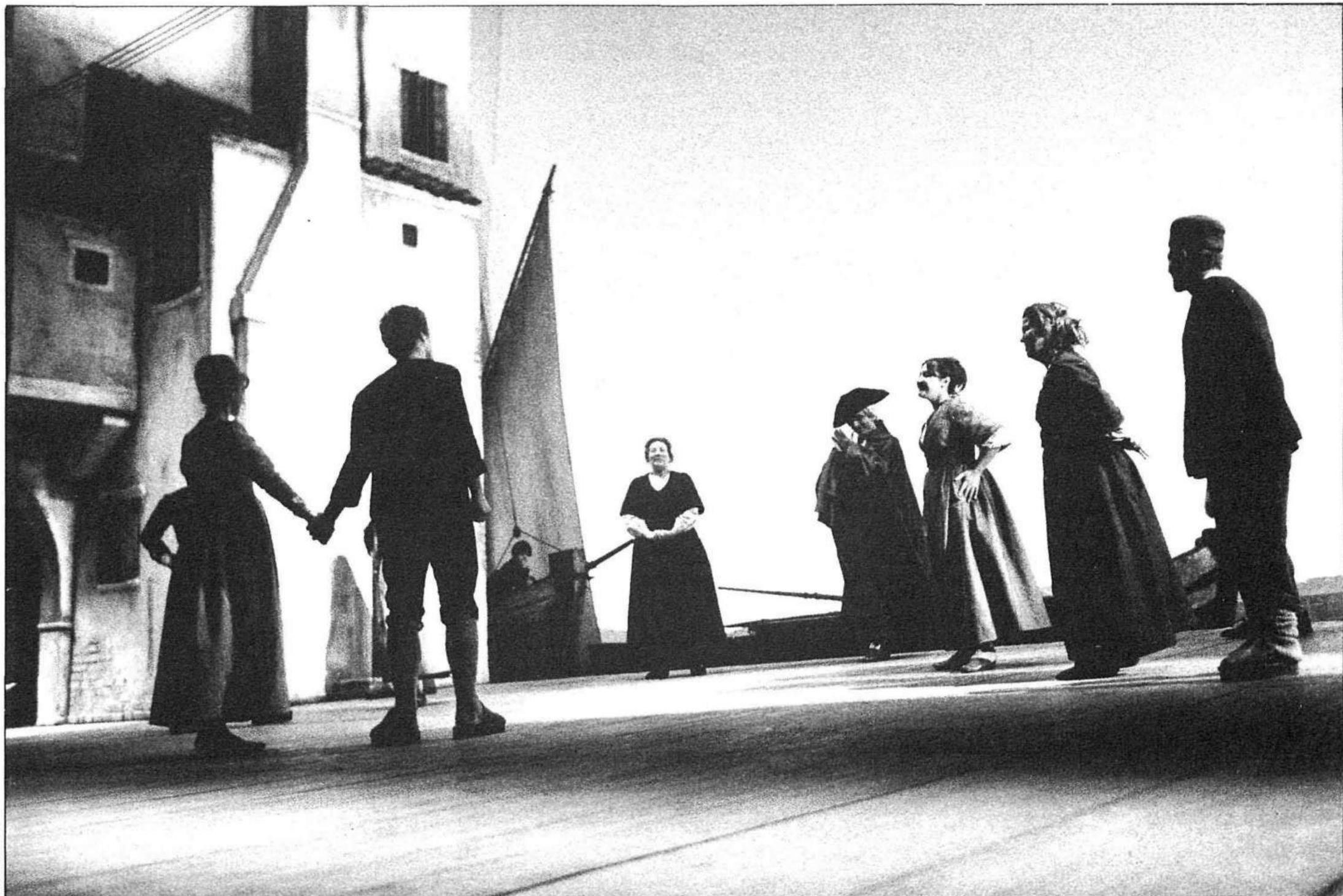
dejado tentar ni se arriesgará, eligiendo ese algo que muere en silencio, que se resigna dulcemente, que acepta el mal de las cosas de la vida, como paradigma de una sociedad que ha llegado a su fatal disolución, un siglo antes de las consumidas atmósferas chejovianas a las que la *Trilogía* de Strehler se ha acercado demasiado.

EL PASO A LAS COMEDIAS POPULARES

En apenas ocho temporadas, el *Piccolo* puso en escena otras tantas comedias, aún sin tener en cuenta los reiterados montajes "ex novo" del Arlequín. Pero desde el 1954 de los *Veraneos* pasarán diez años antes de llegar al *Gruñón* y otros tantos aún para remontar la lagu-

cosa de una aristocracia que cada vez renunciaba más, Goldoni había penetrado con la *Trilogía* en los vicios y debilidades de la burguesía misma, contagiada por las enfermedades que estaban mirando una nobleza hoy olvidada de su papel histórico o, mejor, político. No por casualidad *Desazones*, *Aventuras* y *Retorno* preceden en poco tiempo a la explosión popular —aunque no populista, como se ha entendido en algunos sitios— del *Gruñón* bienhechor, abiertas de par en par a ese "vulgo" hasta ahora preponderantemente descrito en términos reductores de facilona convencionalidad.

Del mismo modo, no es casual que el nuevo acercamiento de Strehler a Goldoni pase por la coral, animada y atrayente invención de una comedia donde el dialecto de Chioggia tiene la fragancia del



CIMINAGHI

"El burlón bienhechor", dirección de Strehler, escenografía y vestuario de Damiani (1964-65).

vecino mar, aunque también la otra cara ruda de una gente obligada a medirse cada día con los caprichos de la naturaleza, a desafiar las cóleras del Adriático, a sufrir largas separaciones de sus mujeres para constatar, finalmente, que "estos mercaderes vestidos de terciopelo se hacen ricos con nuestras fatigas". Auto-colocándose en escena bajo la peluca del Cogitore —recuerdo de la breve experiencia juvenil en la Cancillería criminal de Chioggia, como un "adjunto al Coadjutor" no remunerado— el comediógrafo participa abiertamente en los acontecimientos del "pueblo". Pero Strehler sabe perfectamente que al final los "pueblerinos" toman distancia también de su protector, ya que "estos señores de la peluca, con nosotros los pescadores, no van bien", y subrayó agudamente la sustancial soledad de un perso-

naje en el que se refleja tan manifiestamente el mismo autor, el cual, aun con toda su simpatía por los últimos de la clase, no puede pretender ser contado entre ellos. El sustancial aislamiento del Cogitore-Goldoni no debe prevaricar hasta el punto de pasar de las tentaciones de una "kermesse" popular al exceso opuesto de la denuncia social. Y, en efecto, el *Gruñón* de Strehler ha recogido, plenamente además, la vibrátil poesía de lo cotidiano con la que, al filo de la memoria, el autor logra hacer hablar, no tanto a una comunidad de pescadores como a sus pobres cosas: las redes remendadas tendidas al sol; los "bordados" de las mujeres en las manos "co ste malignase mazzocche"; la "carpetta niova di caliman", o sea, la faldita pretenciosa de la jovencísima Checca; las medias "sguarde" y el pañuelo del cuello que To-

ni compró para Lucieta en la "Feria de Senegaggia"; las "bósegue" (cefali) *cus-sí grande che le pare, co buó rispetto, lengue de manzo*".

Goldoni, por lo demás, había madurado desde hacía tiempo su adhesión intelectual y sentimental a los problemas y las instancias de una plebe que no tenía aún conciencia de pueblo, pero que ya él prefiguraba como depositaria de una sabiduría vital que la fatua aristocracia malgastaba en el galanteo ridículo y en la ruinosa ostentación y que la burguesía enredaba en un conformismo mezquino y tacaño, cuando no imitaba a la degradada nobleza. Once años después del *Gruñón*, Strehler montó *Il Campiello* (*El huertecillo*) que, en la cronología del veneciano, precede en un lustro a la citada obra, ambientándola en la áspera dulzura de un invierno veneciano que sa-

be a salobridad y a tramontana, a entretenimiento y "alborotos" carnalescos, pero también a pacientes "trabajillos", las manos de las muchachas rápidas sobre el cojín del bolillo o leves entre las flores de tela, el "comarosso de le calére" (mujeres de la calle), que reclama la divertida observación de un Caballero de fuera que tiene ya algo del autobiográfico Cogitor. Strehler ha respetado con una rigurosa deontología el tejido filológico de la comedia, conservando, mágicamente, los tiempos musicales de los "versos distintos a todos los demás que se leen en mis Tomos", esto es, heptasílabos y endecasílabos con rima y sin ella,

de Arlequín por parte de Marcello Moretti, que ha hecho un símbolo de la máscara bergamasca, paradójicamente, desde los días en que pretendía interpretar sin máscara, bastándole el rostro pintado, solamente cinco años después y habiendo aceptado el cuero "de gato" del gran Amleto Sartori. Moretti ha sido el más grande Arlequín del siglo, el sorprendente heredero de los Tristano Martinelli, Domenico Biancolelli, Carlino Bertolezzi o Antonio Sacchi, acercándose a ellos en la leyenda de la "improvisación". Y entre sus méritos, y no de los últimos, estuvo el magisterio interpretativo que logró transmitir a Ferruccio Soleri,

Aretusi, de Franco Graziosi, para perpetuar la hermosa fábula de un espectáculo ahora cercano a las 1.600 representaciones en 35 países y elevado en el extranjero a símbolo mismo del teatro italiano "tout court".

La puntilliosidad cronística exige, cuanto menos, que se reserve una alusión a la *Trilogía der Sommerfrische*, que Strehler puso en escena en noviembre de 1974 en el Burgtheater de Viena, con la Jonasson en el papel de Jacinta, y a la *Trilogía del Odeón*, como es llamada hoy la versión de diciembre de 1978 realizada para la Comédie Française. Ambos montajes pertenecen a la historia del Piccolo, no sólo por la dirección de Strehler sino, además, por las escenografías de Ezio Frigerio, el vestuario de Franca Squarciapino y la música de Fiorenzo Carpi. Del mismo modo, deben añadirse al itinerario goldoniano del Piccolo los espectáculos de aquel Teatro de Venecia que Paolo Grassi, temerariamente, constituyó en 1956 poniéndolo bajo la guía del Estable milanés y reuniendo en torno a Cesco Baseggio lo mejor del por entonces vivacísimo teatro véneto. La valiente iniciativa tuvo su bautismo en el Donizetti de Bérgamo con *La casa nueva*, confiada a la dirección de Carlo Ludovici y a la escenografía de Mischa Scandella, y con *La familia del anticuario*, dirigida por Orazio Costa Giovangi-gli, seguidas por *La camarera brillante* y *Las mujeres celosas*, también éstas escenificadas por el binomio Lodovici-Scandella. Los cuatro montajes —y en particular las *Celosas*, triunfalmente acogidas en el Festival de la Bienal— obtuvieron un buen éxito de público y crítica. Pero Grassi había infravalorado el municipalismo exasperado de los entes locales vénetos, las envidias y los despechos de la aún cerrada y desconfiada provincia, la mezquindad de los políticos, la falta de interés de los ambientes económicos, el cinismo de algunas gentes de teatro y de sus pretensiones, las disputas y las rivalidades. Así que, al final de la temporada, se vio obligado a arriar la bandera de un Teatro de Venecia que había soñado con transformar en una "Casa de Goldoni", del mismo modo que París desde hace siglos ha elegido la Comédie como casa de Molière.

Si tuviese al final que elegir los símbolos del "Goldoni del Piccolo", alinearía en mi personal museo de recuerdos las humildes máscaras de cartón y venda impuestas por el sádico Giorgio a los protagonistas del primerísimo *Servidor de dos amos*, los vendedores ambulantes que "cantaban" la bondad de sus



"Il campiello" (temporada 1974-75).

CIMINAGHI

requiriendo finalmente actores jovencísimos para personajes adolescentes e introduciendo, en la levedad del pretexto carnalesco, una indagación psicológica que no conocían los últimos partidarios de las incrustaciones del siglo XIX, tenazmente ceñido a la limitadora leyenda del "buen papá Carletto", casi la Reforma, con el ostracismo en las gastadas máscaras o reducible a un juego de Antesala.

LA REINVENCION DE ARLEQUÍN

El itinerario goldoniano del Piccolo ha tenido otro momento en la reinvención

quien lo sustituiría en el papel, definitivamente, aquel fatal 18 de enero de 1961 en el que Marcello hizo su última mueca a la vida. Desde entonces, durante cinco o más lustros, ha estado este inconmensurable mimoactor-acróbata en el centro de las sucesivas revisiones críticas del *Servidor de dos amos*, desde la versión "en plein air" de Villa Lita a la parisina del Odeón, hasta la actual "de los adioses". Ya no al servicio de Elena Zareschi y de Gianni Santuccio, sus primeros amos, sino de todos los actores que se sucedieron en los papeles de Beatriz y de Florindo, el inmarchitable Arlequín se divide esta vez entre un tal Federico Raponi, de Andrea Jonasson, y el turinés



43

mercancías en la sugestión del veneciano campo San Trovaso, elegido para el desarrollo de la *Muchacha honrada*, el "rebegolo" de Eugenia Dolfin en *Los enamorados*, las muecas inimitables y la voz cavernícola del Pantalón de Checco Rissone en *El amante militar*, los fantasmagóricos trajes de Leonor Fini para *La viuda astuta*, el sugestivo jardín de Montenero creado por Mario Chiari para la *Trilogía*, la sospecha de tragedia que sobresale un instante sobre el vocear de las "peleonas", cuando el celo obsesivo arma la mano de Titta Mane; en fin, el destello de nieve que vuelve opalino como un antiguo "soplado" de Murano el nostálgico Campiello del "buenos días, Venecia, querida". Mientras un soplo "de borrasca" levanta y hace danzar por los aires las quinientas páginas de aquella *Memoria del señor C*, que Strehler debió escribir hace ahora veinte años, movido por la idea de hacer con él un guión televisivo, sin imaginar nunca que las "Memoires" del "viejo" se convertirían, en su penetrante reescritura, en "una historia más mía, quizá, de lo que creo y de lo que quiero, y, al mismo tiempo, la historia del teatro".

CIMINAGHI



Dos imágenes del "Arlecchino", sin duda el espectáculo más celebrado del Piccolo.



PIRANDELLO EN EL PICCOLO

ODOARDO BERTANI

Las cuentas se hacen pronto: el Piccolo Teatro de Milán en sus cuarenta años de vida, se ha ocupado siete veces de Luigi Pirandello, deteniéndose por su propio interés en 1966, año en el que Giorgio Strehler rehízo *Los gigantes de la montaña* que había sido, en 1947, el quinto espectáculo de la novísima institución milanesa. Entre las dos fechas se encuentran: *Esta noche se improvisa la comedia* (1949), *Seis personajes en busca de autor* (1952), las obras en un acto: *El imbécil*, *La patente* y *La tinaja* (1954), todos bajo la dirección de Strehler, y más tarde, *La Leyenda del hijo cambiado* y *Enrique IV* en 1956 y 1961 respectivamente, firmados por Orazio Costa.

No se puede decir que Pirandello haya sido asumido por el Piccolo Teatro como emblema, como punto de referencia o instrumento de laboratorio. Quizá sea lícito preguntarse el motivo de una experiencia veloz (son tres los textos de Strehler) y tan rápidamente concluida. Se puede aventurar la hipótesis de que en la obra dramática de Pirandello el director no ha creído individuar una correspondencia de visiones del mundo, un modo aproximado de interrogar la realidad (la historia: se necesitará el estructuralismo de Massimo Castri para levantar la tapadera de la forma); un modo, de nuevo, de acercarse al hombre, de escrutar sus problemas, de leerlo más acá de toda clave filosófica. El "sistema"

pirandelliano, en efecto, no se combina con la idea de hombre y de sociedad propios de Strehler, inclinado a acoger las interdependencias entre periodos históricos y sufrimientos y comportamientos humanos; con una confianza del hombre poco propensa a aceptar una concepción según la cual, la esencia misma, el valor unitario del individuo se ponía en duda; donde resonaba obsesivamente el estribillo "quid est veritas?"; donde se cancelaban perspectivas y esperanzas, y el hombre no era ni despertado ni acompañado a ninguna parte, sino encerrado en un eterno dilema. Es hermoso para Strehler, sin embargo, seguir al hombre que vive bajo la metáfora celeste y contemplar su presencia plena y contradictoria, su ser en un gran flujo en el que el acontecer humano se conoce y es verdadero más allá de toda contingencia desesperada.

Tanto es así que los dramas de Pirandello elegidos (aparte de las piezas en un acto, en buena dosis pensados para la exportación) son los más lejanos de la temática violadora de la capa burguesa; dos forman parte del tríptico del "teatro dentro del teatro" (falta *Cada cual a su manera*) y el tercero, que toma el mito del arte está, evidentemente, muy cercano a la problemática de los otros. Strehler ha reelaborado pues una nueva trilogía dedicada al autor, al director y al actor. Éste era el tema que le interesaba, para alcanzar a través de él el misterio del teatro, o aún más, el de la creatividad, tanto en el momento de la soledad escritora como en aquel en el que los

fantasmas deben tomar cuerpo y encontrar su consistencia expresiva y con ella, quizá, hacerse dialécticos, llamando a juicio a la realidad de la que, fatalmente, son portadores y mártires.

El trabajo sobre Pirandello ha sido el trabajo de un artista que pretende conocer —de sí mismo y de sus compañeros de escena— su papel, sus deberes y su misión en el teatro y en la sociedad.

"LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA"

El 16 de octubre de 1947, pues, se inauguraba en la sede de via Rovello la segunda temporada del Piccolo Teatro y Strehler elegía al Pirandello póstumo y sin terminar —y representado sólo una vez, en el jardín de Boboli, por Renato Simoni— *Los gigantes de la montaña*. Tras un contacto con el público, realizado con la carrera libre de los actores hacia el escenario, reino de su fantasía, gozosa irrupción que había dado la salida al *Arlequín, servidor de dos amos*, ahora le tocaba a la carreta cargada de andrajos, ilusiones y grandezas marchitas atravesar el patio de butacas para llegar a la villa de los Scalognati, donde a los vagabundos se les hacía esperar en un reposo reparador. Ese grupo de actores venía empujado, sobre todo, por Ilse, la "Condesa", deseosa siempre de llevar la poesía a los hombres (el planteamiento del espectáculo subrayaba esta voluntad de "estar con los demás"), pero su punto de llegada era una casa —ideada por Gian-

ni Ratto— en ruinas, poblada por gente que había abandonado el mundo del arte y, antes aún, el de la comunicación, reduciéndose así a un grupo de fanticos. Un mundo de aislados, satisfecho de sus propias fantasías y de sus propios juegos, casi un pasatiempo de exiliados y refugiados, y por ello denunciado, por esta pérdida de humanidad y de conciencia de la palabra. El tercer acto, no escrito sino contado, la última noche, a su hijo Stéfano, era recitado por Cotrone, el "Mago", ante un negro telón (símbolo de muerte), soberbiamente interpretado por Camilo Pilotto, mientras Lilla Brignone mantenía el papel de Ilse, y Gianni Santuccio el del Conde, su marido. Fueron cuarenta y cuatro las funciones.

Diecinueve años después, se produjo la segunda edición, que hizo escribir al crítico romano este emocionado elogio: "Pocas veces un director ha hecho suyo un texto teatral como lo ha logrado Strehler, y pocas veces me ha sido dado el asistir a una representación del teatro de prosa como si fuera el teatro de ópera, donde casi no escucho las palabras y mis oídos están atentos sólo a percibir música y mis ojos a ver formas y colores". Se empezaba con un telón de hierro que se levantaba lentamente sobre un campo gris —la escenografía era de Ezio Frigerio— dominada por una villa constituida por un telón transparente y lista para convertirse en el fondo de todo juego teatral, tanto si gustaba a los saltadores y estridentes Scalognati o a su actor principal, como estaríamos tentados de decir, a Cotrone, es decir (y pareció bien que tras el Mago se escondiese Strehler, o sea, el director) al maestro de encantamientos. La inercia moral de los Scalognati por un lado, y por el otro, el viejo y patético, pero obstinado teatro; ambos fuera de la historia para entender sólo la magia o la fábula. Cosas demasiado frágiles respecto a una sociedad que contrapone a los "siervos fanáticos del arte", los "siervos fanáticos de la vida" a los cuales basta la bufonesca diversión y que, pioneros de un nuevo mundo tecnocrático, mecánico y eficiente, revelan su materialista brutalidad, truncando la poesía y la vida de Ilse. La representación se planteaba en un contexto de signos referentes al clima artístico y cultural de la época, y tenía toda una serie de espléndidas, dolorosas y fantásticas y tiernísimas y extremadas imágenes, hasta que, después de la pantomima que iba contando —en una atmósfera de pesadilla— el tercer acto no escrito, el telón de hierro se precipitaba sobre la emblemática carreta, rompiéndola. La imagen

acentuaba el pesimismo pirandelliano pero era, ciertamente, de las más memorables dejadas por el director.

La necesidad de un nuevo y más comprometido teatro quedaba implícita. Turi Ferro ("un Cotrone razonador y didascálico en el sentido mayéutico", dijo Arturo Lazzari), Valentina Cortese, una Ilse "inspirada" y "divina" como podía serlo la Duse, un óptimo Mario Carotenuto, una incisiva Marisa Fabbri y todos los demás dejaron al público primero espantado y luego aplaudiendo de manera entusiasta un espectáculo que reunía veinticinco años de dirección, y reflejaba los sinsabores y las dudas del trabajo teatral de Strehler, aún después de la experiencia brechtiana, remachando su ansia de renovación.

"ESTA NOCHE SE IMPROVISA LA COMEDIA"

Después de esta reflexión sobre la condición del teatro hecha a través del teatro (y meditación, también, sobre la receptividad de éste por parte de una sociedad de "constructores"), Strehler se dirigía a *Esta noche se improvisa la comedia*, la obra que tiene en el centro al doctor Hinkfuss, llamado director de escena (la obra es de 1929) en espera de que Bruno Migliorini acogiese el neologismo "regista" (director). Es un texto al que muchos reprochan mecanicidad de argumentación y de conclusión. Una diatriba entre el director, con su intención de creatividad recibida de la del autor, y los actores en una polémica afirmación del derecho a una forma que evitase los arbitrios. En el montaje de Strehler, escribía Roberto Rebora, la parte de los debates de la obra se convertía en elemento de espectáculo y a esta otra parte más caduca se le ponía la sordina, llevándose a un primer plano "justo esa vitalidad pueblerina del caso que logró construirse en una razón expresiva". Y E. F. Palmieri, de acuerdo con ello, precisaba: "Strehler ha transformado un diálogo improvisado en un diálogo premeditado. La comedia no desciende ya al patio de butacas, los personajes no entran en los palcos. Todo se desarrolla en las candilejas y la concha del apuntador garantiza que no se está improvisando... Y esto es lo extraño: la obra no nos ha remitido nada. Señal de que el único, el verdadero dramatismo es el de los episodios de los interiores de las casas".

Fue un espectáculo sabio y colorista, con Lilla Brignone empeñada en decir con intensidad la aflicción de Mommina,

el Santuccio en ofrecer con ímpetu pasional la figura de Rico Ferri y Marcello Moretti en expresar vívidamente el histrionismo del doctor Hinkfuss.

"SEIS PERSONAJES"

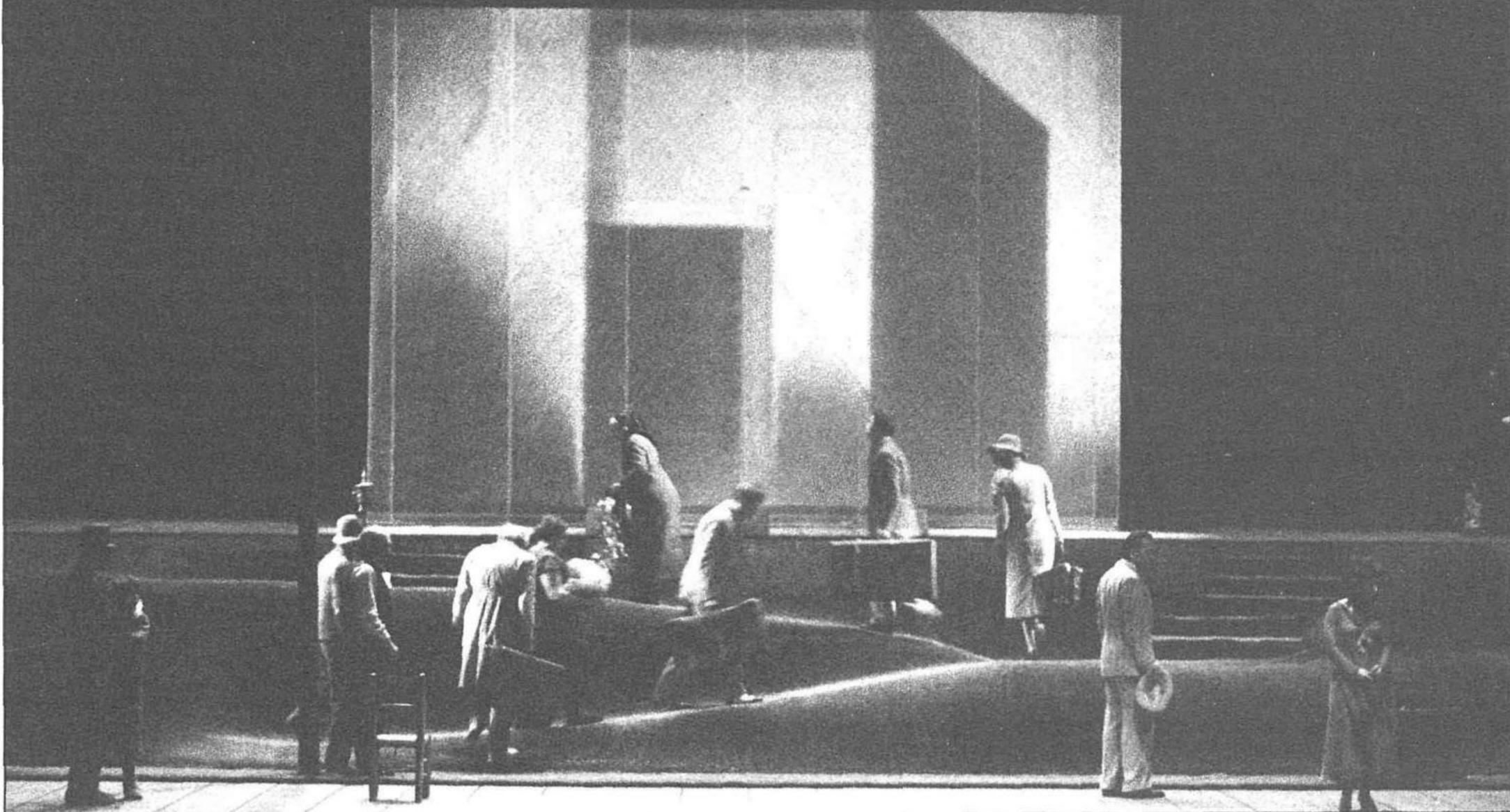
En marzo de 1953 subieron al escenario los *Seis personajes* con Tino Buazzelli (el Padre), Giovanna Galletti (la Madre), Lilla Brignone (la Hijastra), Giancarlo Sbragia (el Hijo), Elsa Albani (Madama Paz), Nico Pepe (el Director, jefe de los cómicos), Mila Vannuci y Romulo Valli (Primera Actriz y Primer Actor, respectivamente). Strehler había rechazado el planteamiento de los Pitoeff, que hacía de los seis personajes "ectoplasmas evanescentes"; hacía entrar burgueses de un cierto registro, vestidos como en los primeros años de la posguerra y exentos de toda simbología.

Se ha seguido claramente la indicación de un montaje de Orazio Costa (en Roma, en 1946, con Sarah Ferrati, Camillo Pilotto, Salvo Randone, Sergio Tofano y Edda Albertini. La crítica señaló la eliminación de toda teatralidad externa y fue muy admirada) que hacía de la obra un drama de la realidad, representada por los seis personajes, contra la ficción, la no autenticidad, representada por los actores. A éstos, en cuanto figuras de una sociedad, se les llegaba a pedir cuentas de una tragedia "verdadera".

Interesó, además, la elección interpretativa, con su registro realista, porque rompía con lo que era entonces un ademán, una manera de pronunciar y de interpretar a Pirandello: una nueva afectación.

Clarificación, sosiego, búsqueda de una pronunciación viva de angustias humanas (angustias de soledad y de incompreensión) caracterizaron la poco ortodoxa dirección de Strehler, cuyos dignísimos resultados fueron discutidos particularmente en París, donde, en el Teatro Marigny, se celebró el "estreno" y donde a nadie escapó la novedad del planteamiento, que provocó polémicas y división de opiniones.

De nuevo Strehler, al año siguiente, realizó el montaje de lo que yo definiría como un intermedio: la afortunada realización, sutilmente intelectual, en una representación que fue definida como "crítico-estética" por ser clarificadora de momentos del proceso evolutivo del escritor de tres actos únicos, es decir, *El imbécil*, *La patente* y *La tinaja*. Un Pirandello menor y siciliano que el espectáculo invitaba a conocer sin infravaloraciones.



CIMINAGHI

"Los gigantes de la montaña", dirección de Strehler, escenografía de Frigerio (temporada 1966-67).

El espectáculo, admirablemente presentado por su sensibilidad, argucia y cultura, tuvo como principales intérpretes a Tino Carraro (un Zi Dima, de *La tinaja*, de una intervención soberbia y de perfecta obediencia a su valor literario), Romolo Valli, Checco Rissone, que luego intervendría en *La patente*, Mario Ferrari y el Matteuzzi. Cerremos con Strehler (sin olvidarnos de él como director de ópera, en Venecia, en 1952, donde se ocupó de *La leyenda del hijo cambiado*, musicada por G. F. Malipiero", y vayamos a los dos espectáculos montados por Orazio Costa, de los cuales el primero, *La leyenda del hijo cambiado* provocó reservas sobre la legitimidad de la operación —análoga a la llevada a cabo por el mismo director, de la obra *Lio-*

la— realizada sobre el texto de una fábula de límpidos espíritus y de genuina poesía popular. El director, haciendo, como alguien dijo, "La fábula de la fábula", transformaba los personajes en fantoches, salvando sólo la humanidad de la Madre y del Hijo, cuyo rostro mantenía al descubierto; proponía coros rítmicos y un espectáculo entre la pantomima y el ballet, con música de Roman Vlad. Fue, sin embargo, muy alabada la interpretación de Valentina Fortunato, acompañada por Franco Graziosi y Tino Carraro.

"ENRIQUE IV"

El director se desquitó cuando en el 61 puso en escena el *Enrique IV*. En la tra-

gedia de una condición humana, de quien debe contemplar la vida en vez de vivirla (es la condición del poeta), Costa, —escribió Roberto De Monticelli—, "ha visto muy bien el contraste entre los sabios enmascarados, inmersos en el río del tiempo, y el falso loco de rostro desnudo que ha salido hasta la orilla y ve pasar el mundo. Por ello caracterizó violentamente, con una intuición muy aguda, la figura de la marquesa Matilde. Anticipando en una decena de años la fecha del drama, ha hecho la caricatura, algo forzada pero expresiva, de una sociedad y de una época. Luego trató de volver manifiestos y visibles los significados de la tragedia y dejó que soprase por encima, libremente, un cierto viento shakespeariano".

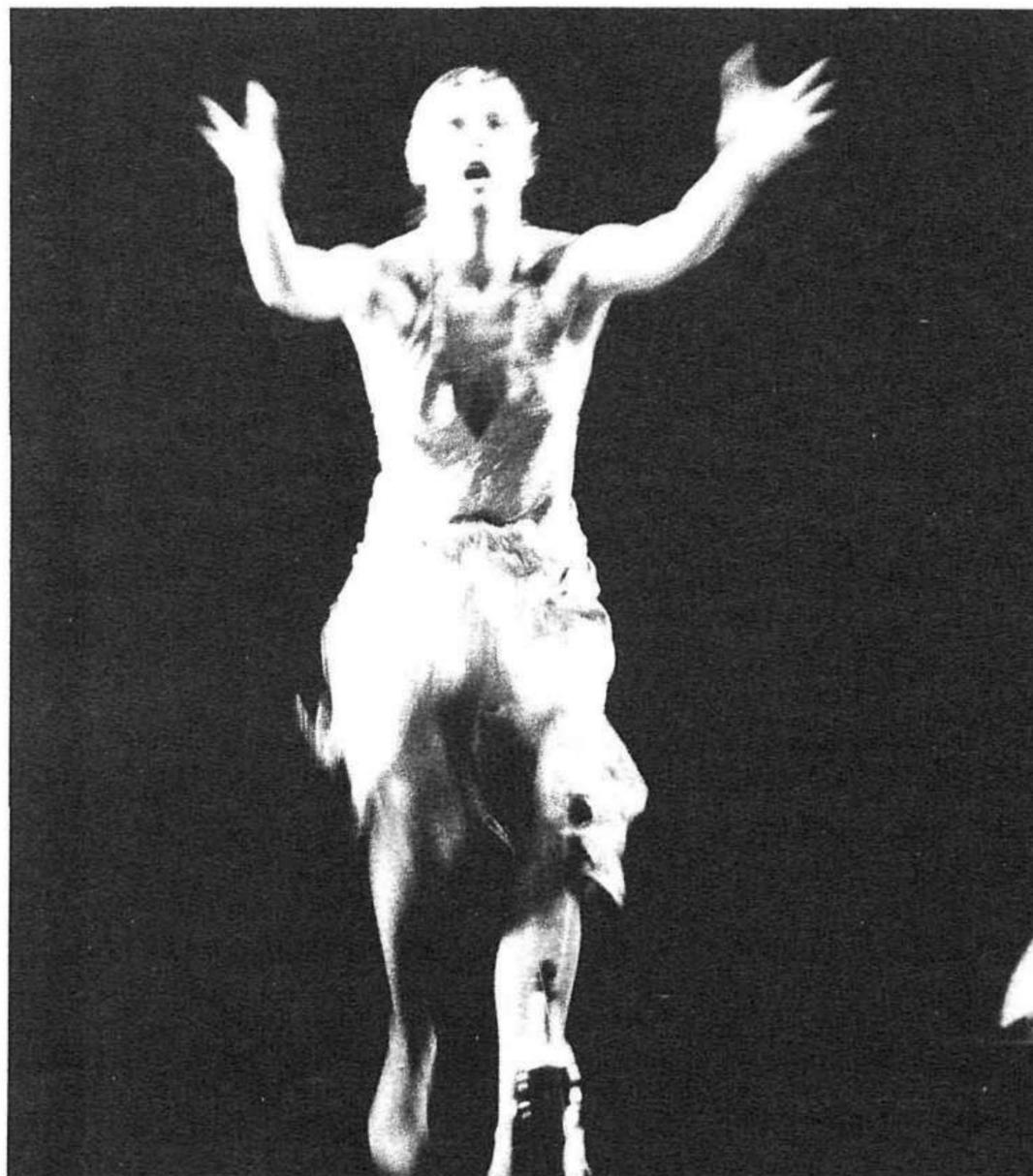


Valentina Cortese y Luciano Alberici en "Los gigantes de la montaña".

Costa, en suma, presentaba un hombre y su dolor, aislándolo de un mundo ferozmente ironizado. El reconocido rigor de una investigación y la fuerza del resultado obtuvieron de el espectáculo un éxito clamoroso, compartido particularmente por Tino Carraro quien, recogiendo la herencia de Ruggeri en esta parte, dio al protagonista un nuevo y alto sello trágico y el sentido del misterio que quedaba atrás; las aclamaciones finales premiaron también la escenografía de Mario Chiari (una estructura de hierro forjado con piedras de colores engastadas), los bellísimos trajes de Maria De Matteis y, naturalmente, el conjunto interpretativo de Gabriella Giacobbe, Nicoletta Linguasco, Vincenzo De Toma, Roberto Herlitzka, Ottavio Fanfani y sus compañeros.

El cartel pirandelliano del Piccolo Teatro termina con la representación número noventa y cinco del *Enrique IV*. Un encuentro ya lejano. ¿Demasiado breve? Hemos ya formulado una hipótesis sobre la no integración del mundo de Strehler con el de Pirandello, en el sentido de que para el director, el hombre no debía ser dejado en vilo y sin asideros, sino que la piedad requería no tanto hacer compadecer su suerte como, sobre todo, dirigirlo por un nuevo camino con ojos avisados. Podemos añadir que quizá el director se haya detenido, también, por el consumo (ciertamente excesivo, y que ha terminado por restar espacio a otros autores italianos) que de Pirandello han hecho todos en estos cuarenta años; es un inmenso sorbo a su dramaturgia, un abordaje asiduo a su velero cargado de personajes, sueños y dialéctica, que ha llevado a un resultado monstruoso. Son novecientas las veces que el nombre de Pirandello ha aparecido en los programas desde 1946 a 1986. Es un cálculo nunca realizado y que presentó como motivo de reflexión sobre una joya de autor.

Novecientos títulos de comedias de Pirandello (los *Seis personajes*, los *Enrique IV* y los actos únicos ocupan los primeros puestos en la graduación) han aparecido, temporada tras temporada (representaciones escolares y turnés por el extranjero incluidas), en la cartelera, prolongando la vida de los actores-estrellas. De frente al "agotadas las localidades", Strehler ha preferido profundizar algunos temas que le eran necesarios y que se referían justamente al arte, aceptando para el *Enrique IV* el planteamiento de Orazio Costa, justo porque hacía emerger una soledad de artista, de poeta.



CIMINAGHI

La actriz Andrea Jonasson en "Come tu mi vuoi".

49

COME TU MI VUOI

GIORGIO STREHLER

Como tú me quieres, de Luigi Pirandello, anuncia por primera vez al final de los años veinte un tema que llegará a ser luego corriente en la dramaturgia contemporánea: el de la pérdida-búsqueda de la propia identidad y, junto con esto, la de Europa.

Diez años antes de que se desencadenase sobre el mundo la locura de la Segunda Guerra Mundial, Pirandello presenta el estallido del superviviente corazón europeo, inventando el personaje de la Desconocida. Desconocida para sí misma antes que para los demás, ignorando hasta sus raíces —posible o ciertamente italianas— de su lengua y de su

país, arrancada a la guerra y transplantada a un contexto distinto, extraño, convertida en "alemana", la Desconocida expresa la pérdida de todo un continente ya a la deriva en su realidad profunda. Reencontrada Italia como un mito, la dulce Italia de los cielos siempre azules y de los hombres buenos, la Desconocida encuentra, sin embargo, mezquindad aquí también, codicia y el gris de los corazones ya marcados por un fascismo ya en auge. Vuelve sobre sus propios pasos, bonita, joven y límpida, para borrar la otra imagen de sí misma que, entre los escalofríos de un nazismo naciente, danzaba locamente en un cabaret de Berlín y no consigue ni para los demás ni para sí misma ser "como es", hacerse aceptar como aquélla y no como otra. Así, el tema de Pirandello de ser "uno, ninguno y cien mil" aquí se colorea de otro motivo,

el de no saber ni siquiera de dónde se es y qué idioma se habla con el corazón además de con las palabras.

En el drama de la Desconocida no hay sino una solución aparente. Quedan solamente trastornos y preguntas sangrientas.

La única respuesta que la Desconocida puede dar a "los demás" y a nosotros es ésta: ser es hacerse. Más allá, el vacío. El espectáculo construido sobre este texto, muy frecuentemente mal entendido pero iluminado por una gran idea dramática, se sirve de un grupo de actores europeos, para significar también en este sentido no ya la pérdida sino la búsqueda de una Europa, por lo menos del teatro o que tome el teatro como símbolo de su futuro, que tiende penosamente a "hacerse", precisamente a "ser y a hacerse".



EL SECRETO DE UNA ASOCIACIÓN

EMILIO POZZI

Los "Dioscuri" de Milán. Así los llamaban bromeando cuando con 18 años uno y 16 el otro, eran inseparables; siempre juntos en el teatro, en los debates, donde hubiese un soplo de vida cultural y de polémica. Conocimiento, asociación, amistad. Los tres grados de una relación personal fueron escalados velozmente. Es más, asociación y amistad se fundieron pronto y para siempre. Un siempre que no se ha interrumpido por la muerte de uno de los dos en 1981.

Quien haya asistido, la noche del 14 de mayo, a la gran fiesta por los cuarenta años del Piccolo Teatro, en el Teatro Studio, frente al Gotha del espectáculo y de la cultura de todo el mundo, presentes incluso los que estaban lejos gracias a las conexiones televisivas, ha oído a Giorgio Strehler decirse: "Si estuviese aquí Paolo, quién sabe qué habría inventado para hacer aún más hermosa esta fiesta". El teatro, como la historia, no se hace con los "sí". Esta pequeña conjunción usada por Strehler para Grassi se sustrae a la racionalidad y lo hace elevarse, como el Ariel, desde *La tempestad* a la fantasía de lo imposible, a la búsqueda de ese amigo que ya no existe.

Buscar, como se preguntan aquellos que no han vivido como testigos la historia de esta amistad, los secretos de una asociación artística y de trabajo, puede ser fácil y difícil al mismo tiempo. Fácil porque basta releer cuanto han escrito ambos de sí, del otro y de los intereses comunes, para encontrar de nuevo el hilo rojo de cada una de las dos vidas, empuñadas en la misma batalla ideal. Creo

que si se introdujesen en un ordenador todas las palabras de todas las charlas, las entrevistas y los documentos redactados por Grassi y por Strehler y se analizaran cuantitativamente, se obtendría el mismo resultado. ¿Los vocablos más usados?: teatro, trabajo, hombre, arte, mundo. Y luego amor, amistad, soledad. Detengámonos en los cinco primeros. De cualquier modo que se dispongan, indican el qué, el dónde, el cómo, el quién y el por qué de la vida. Compondremos un breviario laico, riguroso y entusiasta, rico de esperanzas (no de vanas ilusiones), de conocimiento y de dudas. Que no frenan sino que estimulan. Y son signos, entrambos, de auténtica humildad.

Esta palabra hará sonreír irónicamente a alguno, convencido de lo contrario, sobre la base de episodios vividos quizá en primera persona, de afirmaciones entre comillas, de anécdotas contadas en el ambiente teatral. Todo cierto, démoslo por descontado. Esta, sin embargo, es la superficie, la corteza. Lo íntimo del hombre, de uno y del otro, está profundamente cargado de interrogantes, por tanto de dudas, por tanto de humildad. Humildad fecunda, que hace que nunca se ponga punto final, que empuja cada vez más hacia adelante, más alto.

Releamos pues a Grassi a propósito de la humildad de Strehler: "Giorgio es infinitamente más humilde y atento a las opiniones de los demás de cuanto se pueda inferir de su personaje, aparentemente egocéntrico. Que Giorgio sea un protagonista y que en el desarrollo de su personalidad esta medida se haya ampliado cada vez más es un hecho incontrovertible. Con ciertas personas elegidas por él (...) Giorgio tiene casi el masoquismo de ofrecerse desnudo en la

confrontación, en la discusión. Giorgio no me ha dicho nunca 'esto se hace porque yo quiero' o 'porque yo, Giorgio Strehler, creo que es justo'. Son frases que pueden escapársele hablando con otros, a los que con esa agresividad que distingue a los tímidos (Giorgio también es un tímido, también un solitario) ha tratado de imponer su punto de vista. Conmigo no lo ha hecho nunca".

¿Otro testimonio? Entre tantas, una frase de Strehler de 1983: "Hoy evitamos describir nuestro trabajo. Lo lanzamos así al mundo, con ansiedad, como se lanza la botella con el mensaje al mar, sin saber si alguien llegará a recogerlo".

JUEGO DE PAPELES

Humildad verdadera, pues, que junto a la amistad está en la base de la asociación entre Grassi y Strehler. ¿Es un secreto? No. Está ahí, al alcance de todos, basta saber leer, sin prevenciones. Releamos también a Strehler a propósito de Grassi (y de sí mismo) a la búsqueda de otros secretos manifiestos: "No querría hacer tu hagiografía, ni nos la hemos hecho nunca nosotros dos, recíprocamente. Es más, nos hemos echado en cara, valientemente, lo contrario de la hagiografía. Un giro de nuestra historia desastrosa te obligó un día a una decisión lacerante: la de no estar ya en el escenario, para poder estar junto a él, para ayudarlo a 'hacerse' mejor. Has tenido que matar —has tratado de matar sin lograrlo del todo, ni siquiera podías hacerlo— el lado creativo del espectáculo para ser más útil al teatro, de un modo distinto, de un modo más indirecto, aún más en la sombra, aún más entre bastidores. La

tuya fue una lúcida y heroica elección de 'realidad histórica'. Y la herida ha quedado abierta en tí y quedará abierta, siempre. De esto puedo hablarte yo mismo que, en un modo quizá menos lacerante —no sé, no lo sé bien— he tenido que hacer lo mismo en el teatro, escondiendo en la sombra al actor que hay en mí, tratando de matar al actor que soy."

Juego de papeles, pues, al modo de Pirandello, como elección y renuncia consciente. Aquí está otro de los secretos de la asociación, bajo los ojos de todos.

Juego de papeles que hace escribir a Grassi en su diario: "Hay días en los que no me siento capaz de saber ni de poder resolver los problemas que tengo delante. Yo parezco un hombre fuerte y, en efecto, soy un hombre fuerte de nervios, de voluntad. Pero soy también fuertemente autocrítico, tengo un sentido preciso de mis límites, conozco el mordisco de la crisis. En realidad, la gente debe entender que no siempre, por la noche, pienso que lo he hecho todo y bien, y no siempre, por la mañana, tengo ganas de comenzar de nuevo."

¿Y qué escribe Strehler, en una carta imaginaria a Louis Jouvet, a las tres de la madrugada del mes de junio de 1986, al final de un ensayo de *Elvira o la pasión teatral?*: "Patrón, yo estoy viviendo junto a vosotros la última prueba de amor que el teatro me pide. Ahora no puedo darle más. No me ha quedado nada. Estoy total y finalmente desposeído de mí. Queda sólo Él, fuego que arde con un fulgor insostenible, sin llama. Y sin cenizas. Como un astro que esparce sus átomos en el universo. Amén".

Humildad, renunciadas sin frustraciones, juego de papeles, sinceridad brutal. Acumulemos los secretos de Grassi y Strehler para conseguir su asociación que, debe decirse claramente, no coincide sólo con los años en que trabajaron juntos en el Piccolo Teatro, y no terminó cuando Strehler dejó el Piccolo en el "68" para fundar el grupo Teatro y Acción, o cuando volvió en 1972 mientras Grassi transmigraba a la Scala como gerente. Su asociación, nutrida también de disputas y choques, nació en 1937 y no tiene límites de tiempo.

Si queremos explorar en otras direcciones, en lo político y lo social por ejemplo, nos encontramos, en la sintonía de visión de los métodos otro secreto que corrobora la asociación. La relación entre estructura cultural y estructura socio-económica no está concebida, y mucho menos vivida, en las formas más ingenuas y dogmáticas del materialismo his-

tórico. El teatro no está visto como epifenómeno del sustrato social y, como tal, un reflejo pasivo, aunque contestatario, de la situación real sino que es, a la manera gramsciana, un polo dialéctico. Tiene él mismo una capacidad hegemónica, provoca el cambio, determina la crisis, indica y propone soluciones, reacciona a las sollicitaciones materiales, desde las económicas hasta, incluso, las políticas.

La ideología no es, desde esta óptica, un catecismo que frena y limita sino simplemente un sistema de coordenadas de referencia, la ley infinita de la búsqueda, no la norma abstracta que delimita, impone, apaga la fantasía y la libertad. Esta relación cultura-sociedad puede ser también analizada en Grassi y en Strehler como uno de los aspectos a través de los cuales se precisa la distinción entre lo "social" y lo "político". Distinción que no quiere ser contraposición sino, también aquí una vez más, relación dialéctica.

UN FACTOR DE RUPTURA

El Piccolo Teatro de Grassi y Strehler es social en cuanto a que nace y se afirma en un contexto histórico preciso, dentro de una comunidad en movimiento, donde él mismo pretende actuar como un factor de sollicitación, de ruptura, de propuesta, él mismo es protagonista activo del dinamismo social en cuanto sollicitador de emociones, de reflexiones críticas, en otras palabras, de problemas. El alejamiento del viejo teatro burgués es completo y clamoroso justo porque el viejo repertorio, los viejos hábitos, los viejos estilos de interpretación y de puesta en escena no representaban ya, al final del segundo conflicto mundial, ni los ideales ni las expectativas de la burguesía misma. Los jugos del viejo teatro burgués, en aquel momento, se agotaron y el rito teatral cada vez más desierto, no actúa ya sobre el cuerpo social, ni siquiera como consuelo y evasión. La polémica de Strehler, crítico teatral del "Milano Sera", periódico de izquierdas de la tarde, paralela a la de Grassi, crítico del "Avanti", es despiadada, aunque en cierto sentido también sicaríesca puesto que va dirigida a un organismo moribundo o muerto. Es, seguramente, una obligación cumplida con una loable conciencia cívica, esta polémica dirigida a enterrar el pasado, pero éste aparece tan incapaz de oponer resistencia que ni siquiera sirve como punto de reacción. Se puede decir que Strehler y Grassi no derriban el pasado, simplemente certifican su defunción.

La convicción de vivir en una sociedad, o mejor aún, en distintos puntos de la sociedad —Milán, el Piccolo, Italia, la sociedad teatral en general, Europa, el siglo XX— que se modifica continuamente y que exige adecuaciones y respuestas, no sólo ha dictado, en total convergencia con Grassi, el método y el estilo de Strehler, sino que ha favorecido su creatividad y su sociabilidad siempre abierta. Pluralismo ha querido decir para el Piccolo Teatro toma de partido, pero no sectarismo; elección pero no exclusión; contraposición pero no dogmatismo; polémica pero no violencia; renovación sin ser iconoclasta; progreso pero no anti-historicismo; libertad pero no anarquía; disciplina pero no autoritarismo; materialismo histórico pero no esquemático; relativismo, pero no escepticismo.

Estas precisiones pueden parecer incluso tautológicas pero, una a una, podrían ser la clave para interpretar el fenómeno de una asociación que se convierte en oligarquía de dos.

Volvamos a los "secretos" (y a este punto se habrá comprendido que hemos usado este vocablo de manera metafórica, en el sentido de "factor determinante" que ha permitido a Grassi y a Strehler constituir una sólida asociación dialéctica y operativa. Este "secreto" tiene un nombre, es una mujer, Nina Vinchi, el "tercer elemento"; y según trabaja, desde siempre, estaríamos tentados de decir, si no pareciera machismo, que es el "tercer hombre". Ella es el único "personal" desde el 2 de abril de 1947 cuando Grassi y Strehler se establecieron en via Rovello y, junto a ellos, siempre en la sombra pero con función de pararrayos, de masilla, de "cerebro administrativo" de la dirección. Lo que ha contado ese personaje, convertido luego en secretario general, en la vida del Piccolo lo han sabido siempre los "encargados de los trabajos" dándolo quizá por descontado. Lo han sabido también los otros, atentos sólo a los hechos referentes al divismo y a quien puede "ser noticia" con las declaraciones explosivas, cuando Grassi y Strehler empezaron a reconocer públicamente sus méritos, premiados con honores y medallas.

¿Otros sectores? La constancia de haber creído, en momentos difíciles, en la idea de teatro como servicio público, de haber convencido a quien podía decidir con decisiones e inversiones (aunque modestas) dar vida a un organismo de espectáculo que se proponía "inventar" un nuevo público, establecer precios modestos, convertir en estables a las compañías y apostar por un repertorio

de calidad. Grassi y Strehler estaban golosos y ávidos del teatro que los italianos, en los años de la autarquía, también cultural, y de la dictadura intelectual, no habían conocido y estaban convencidos de que aquella era la "carta ganadora". Los hechos les han dado la razón. ¿Otro secreto? el de no bajar nunca la cabeza cuando está en juego la dignidad y la fuerza de las ideas, listos para abandonar, arriesgando el todo por el todo cuando la miopía y la sordidez de los interlocutores parece irreversible. El saber pesar sobre la balanza de las oportunidades también los momentos de parada, las "pequeñas concesiones" (que no hacen perder la dignidad) que permiten ganar tiempo, tomar un respiro y levantar de nuevo el tiro. En suma, una lección de vida incluso con errores, con nerviosismos (se discute más fácilmente con quien se tiene más confianza que con quien no es amigo), una lección de civilización que puede servir a todos, incluso fuera del teatro.

UNA PASION AL DESCUBIERTO

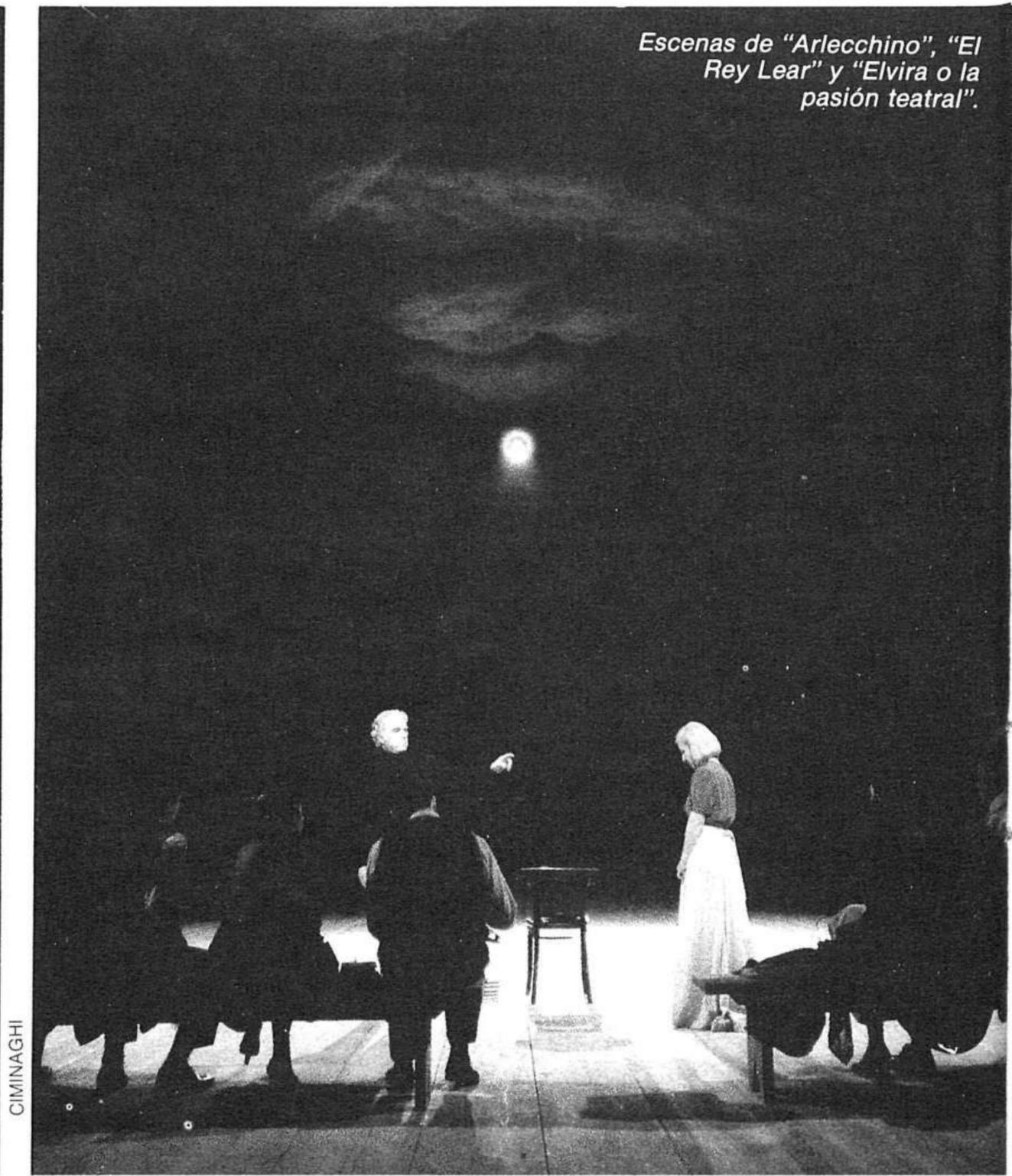
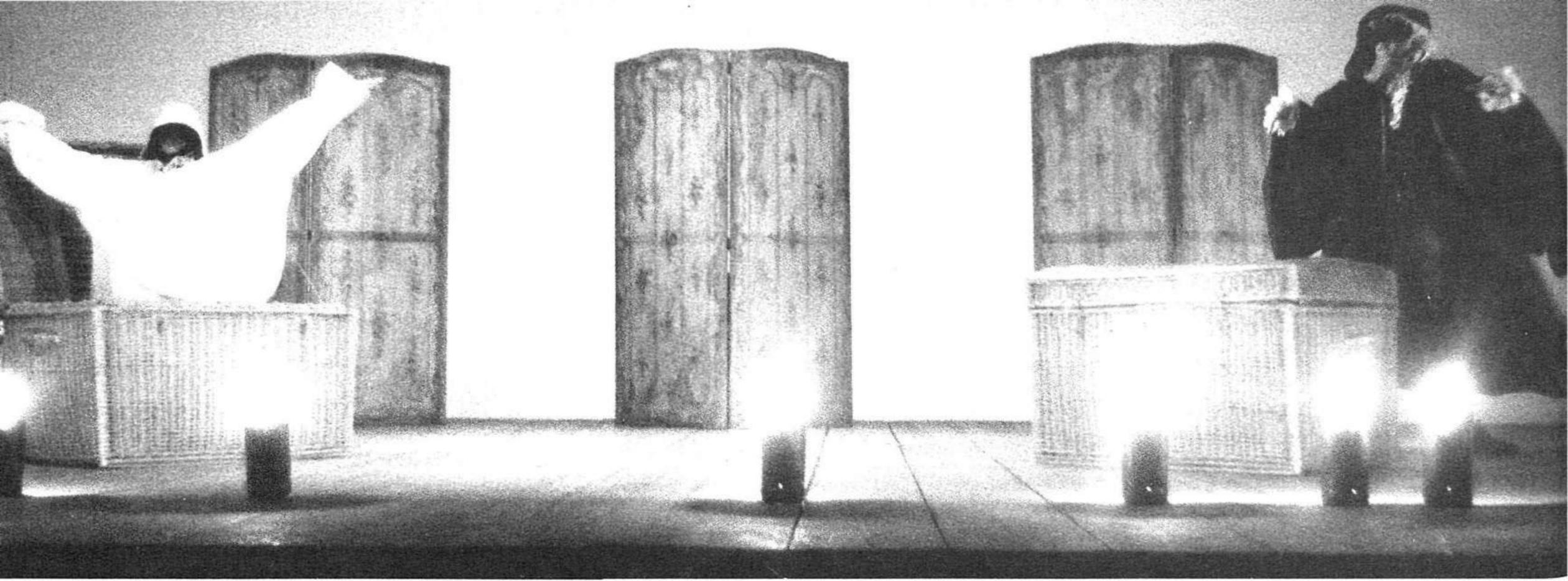
Fácil y difícil al mismo tiempo poner al descubierto los secretos de esta asociación irreplicable en el mundo del teatro italiano, ya se ha dicho al comienzo. Aún más difícil es ahora intentar sumar los resultados. Hemos llegado al momento de hacer la historia; hay que renunciar a pensar que existen otros secretos, que hay documentos desconocidos, cartas encerradas en cajones, páginas de diario no exploradas. Grassi y Strehler han vivido (no interpretado) su pasión de hombres de teatro, en público, al descubierto, y cuando el telón estaba cerrado, lo estaba sólo de modo aparente como los famosos pobres teloncillos de los textos brechtianos que permiten entrever lo que se está preparando. Han guardado, quizá, en su corazón las amarguras privadas, las desilusiones más imprevistas de los amigos y de los compañeros que se han perdido por el camino, las grandes dudas de cada vigilia.

El resto lo han ofrecido a los demás para que su experiencia fuera útil y no se desperdiciara. Cuando el juicio directo se decante y las pequeñas miserias se depositen sobre el fondo, en el fondo, entonces quedarán de pie, como pilares, los nombres y las obras de dos hombres que han sumado páginas de historia, grande o pequeña no importa, al capítulo referido a Milán y al teatro, a Italia y a la cultura, a Europa y a la solidaridad, al hombre y al mundo.



CIMINAGHI

Strehler y Grassi durante la presentación de "Casa de muñecas", de Ibsen, en la temporada 1951-52.



Escenas de "Arlecchino", "El Rey Lear" y "Elvira o la pasión teatral".

PARA EZIO FRIGERIO

ROGER PLANCHON

Un adolescente, por amor a Joseph Conrad, se enrola en la marina mercante. Más tarde, en la pasarela de un barco, dibuja febrilmente. Un hombre, en otoño, camina con su perro. Medita y sueña entre la orilla del mar y las villas, de persianas bajadas, en los alrededores de Roma. Entre esas dos imágenes, la vida de uno de los más grandes escenógrafos del teatro europeo: Ezio Frigerio.

"Leía a Conrad, soñaba con el mar y estaba atormentado por una sombra: mi padre. La sombra era demasiado imponente o demasiado insignificante. Todavía hoy me es difícil hablar de ello". ¿Quién puede hablar de su propio padre, para bien o para mal, sin experimentar la sensación de ser injusto?

La crítica raramente valora el trabajo de un gran escenógrafo. Ésta ignora que a menudo es más determinante que el director en la realización de una obra clásica. La prodigiosa audacia de los grandes escenógrafos teatrales de este siglo consiste en buscar la evidencia de la escenografía, más allá de los problemas plásticos. Las grandes y hermosas escenografías de Frigerio son, por encima de todo, "discursos críticos". Son objetos poéticos violentos que imponen una lectura crítica de la obra representada. Interrogan, provocan, y no ilustran nunca el texto.

En este momento se asoma Bertolt Brecht y aplaude calurosamente: ha reconocido a un discípulo.

En sus más logradas escenografías, Frigerio es un "autor" que toma la palabra silenciosamente, para obligar a un texto antiguo a hablar. A hablarnos, de nuevo...

Un joven oficial, deslumbrado por Mondrian y por los pintores cubistas, abandona la marina mercante. Con el busto erecto y aire arrogante, camina por Milán. Mañana su vida será una larga lucha solitaria y salvaje, una batalla con los rectángulos de lienzo que cubrirá de pintura.

En este punto Cervantes se entromete y sonríe. En un mundo degenerado, los últimos caballeros deben hacer frente a los molinos.

El alumno de talento se ha formado en las buenas escuelas católicas. "Entre los quince y los veinticinco años me libré de Dios y me convertí en un ateo sin esperanza".

La esperanza hace dura la vida. El soñador rebelde espiaba, por encima de las olas de la adolescencia, el momento en que, finalmente, se alzaría el sol de la divinidad. Si Dios existe, debe hablar al corazón; si Dios existe, la moral existe; si Dios no existe, debe existir la justicia; si la justicia no es de este mundo, este mundo debe ser cambiado. ¿Quién es el primero en abrir camino? ¿Quién promete un mundo nuevo?

CAMBIAR EL MUNDO

Estimulado por su propia rebelión, Frigerio hizo suyo el discurso político que proponía cambiar el mundo. Por aquella época Brecht tendía la mano a todos los

intelectuales del teatro europeo. Hombre de espectáculo prestigioso e indiscutido, este experto pedagogo, este ideólogo seductor, en nombre de la moral, nos invitaba a todos a leer religiosamente a los clásicos del marxismo, para dar a nuestras mentes una estructura ideológica de hormigón y a nuestros trabajos escénicos una base ética de acero.

"En la historia intelectual de Europa, esto significa volver la página", susurra el compañero Stalin, yacente, sereno, a los pies de las murallas del Kremlin.

Por aquella época, casi todos los intelectuales abrazaron la causa del marxismo. Un marxismo particular, que olvidaba de buena gana lo vivido, los concretos elementos contemporáneos. ¿Quién estudiaba entonces las condiciones reales de vida de un obrero europeo en las fábricas? ¿Y quién se habría atrevido a confesarse a sí mismo, a un lado u otro del Telón de Acero, que la desesperación en las fábricas podía ser la misma? A los revolucionarios ávidos de justicia, este marxismo les proponía una tarea más elevada: tomar de nuevo en consideración la totalidad de la cultura de los siglos pasados y darle un orden. A estas alturas, las fotos aéreas de la realidad se liberan de los detalles. El porvenir está libre. La visión caballeresca de los siglos, impresionante. "La burguesía traiciona y destruye cada día un poco más su cultura. La ciencia del futuro propone a todos los revolucionarios de Occidente convertirse en sus herederos. El encargo es prestigioso, pero pesado; necesita unos gestores válidos". Los revolucionarios se pusieron al trabajo. Ésta fue una de las más grandes revueltas dialécticas de los años cincuenta.

Este argumento no podía dejar de seducir a la gente de teatro que pone en escena a los clásicos. Porque ¿qué hacen estos escenógrafos, estos directores sino afirmar que administran para todos la herencia del pasado?

Ensamblados en el mundo optimista del máximo provecho, ante una burguesía de negocios que no sueña en otra cosa que en la eficiencia y el rendimiento, los teatros italianos, alemanes y franceses se aplicaban y se aplican aún para mantener viva la cultura europea de la cual provenimos. La sociedad de consumo que condena la juventud occidental de los años setenta, ya desde hace veinte años, para la gente de teatro representaba el enemigo. Estos combatientes han escrito la historia del teatro de este medio siglo. Entre ellos está Ezio Frigerio.

"El tiempo ha pasado. Todavía veo a mis viejos amigos comunistas, pero ya no hablamos de política. Todo se desenvuelve como si el tema, entre nosotros, estuviese agotado".

Todos los días de su vida, Ezio Frigerio ha declarado que despreciaba el mundo del espectáculo. Se puede ver en esta postura una coquetería de "dandy". En realidad, era una especie de pudor. Pero esta distancia del teatro, al cual éste ha consagrado su existencia, lo ha obligado a comprometerse más profundamente en sus investigaciones, a interrogarse radicalmente sobre lo específico de la escenografía teatral. Porque, para poder despreciar públicamente el teatro él debía dar prueba política de que sabía, mejor que ningún otro, de qué estaba hablando. Y a juzgar por los resultados, debemos admirar a Frigerio por haber caído en la trampa tendida por él mismo. Hoy Frigerio habla con afecto y respeto del teatro y de aquellos que lo sirven. Hoy reconoce de buena gana que, de entre todos los ambientes que ha frecuentado, es en el teatro donde ha encontrado la más alta calidad de seres humanos, a pesar del histrionismo, de la autocomplacencia y del exhibicionismo, cultivados con sutil indulgencia.

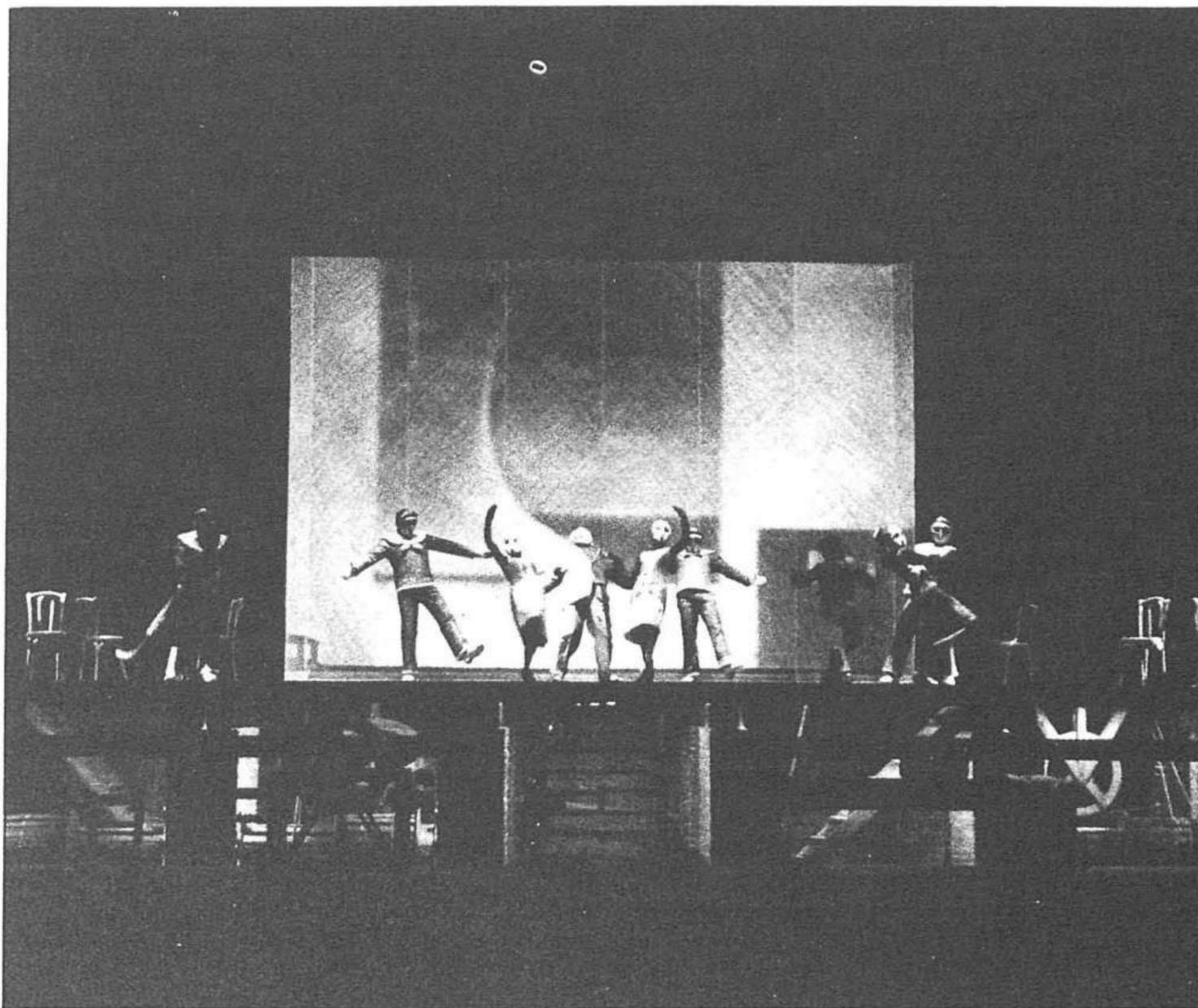
Mucho tiempo ha sido necesario para obtener esta confesión. ¿Quién no se acuerda aún de la afirmación: "Mi trabajo consiste en hacer escenografías, en las cuales, desgraciadamente, se interpretan textos?"

Habiéndose levantado al amanecer, tras una noche de insomnio pero vibrando interiormente de alegría por haber quizá, encontrado solución visual a un texto imposible que sin razón alguna había aceptado, Frigerio, impaciente, maltrata a su ayudante que está trazando las

primeras líneas de perspectivas en un folio. Como, ciertamente, han hecho en sus talleres los maestros del Renacimiento que él admira, Frigerio, aun con la mayor justificación ante sí mismo en cuanto a que aquellos a quienes ha formado se han hecho famosos, ha acosado siempre a sus ayudantes. El ayudante calcula rigurosamente la perspectiva del patio. Frigerio le da el boceto. Pero inmediatamente traza otro patio de edificio que se convierte en una vasta sala

terminado, no me queda más que escribirlo".

Antes que nada, él reflexiona largamente sobre el texto, o sobre los diferentes textos, semejantes o contradictorios. Es un gran lector y es vasta su cultura. Luego se deja arrastrar por alguna imagen de sueño, pero ¡con qué impaciencia! Cuando las imágenes nacen, ¡con qué angustia lucha contra ellas!, porque, al principio, estas imágenes se excluyen y se destruyen mutuamente. Sólo cuan-



"Los gigantes de la montaña", de Pirandello (1966-67).

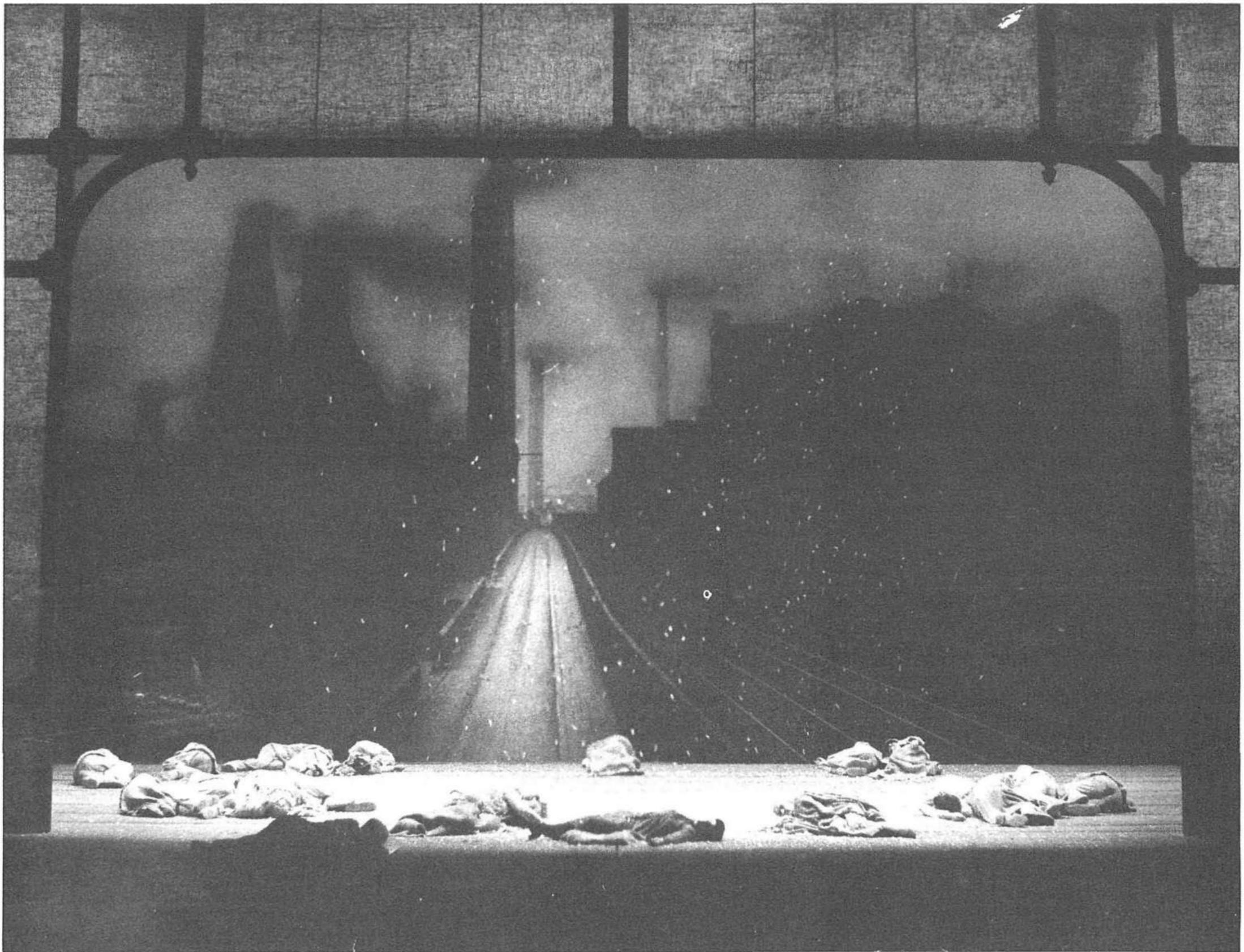
con columnas. Presintiendo la inutilidad de las líneas que está dibujando, el asistente, turbado, lanza una furtiva mirada.

"La actualidad teatral no despierta mi curiosidad. He acudido poco a los teatros como espectador. Pero he vivido fascinado, embriagado, la gran epopeya del teatro que se desarrolla a través de los siglos. Su larga andadura es la mía".

Algunos, sin una idea preconcebida, hacen un garabato, y del bosquejo hacen nacer la escenografía. Piensan con las manos. Frigerio, él sí, podría tomar prestada la frase de Racine: "Mi texto está

do se ha producido la cristalización, y todas las imágenes se funden en una sola, Frigerio "ve" su escenografía. El resto, dice, "es secundario". Por tanto, siempre tan impaciente, se pone a trabajar. Se pone a hacer cálculos, a precisar los dibujos. Algunos podrían pensar que esto es lo esencial. Frigerio afirma que él, simplemente, resuelve como artesano algunos problemas técnicos. Su asistente tiene la goma y el lápiz.

Blasfemando contra el cansancio de los viajes, contra la falta de atención y la culpable ligereza de los técnicos de teatro de hoy, que ya no saben leer una es-



"Santa Juana de los mataderos", de Brecht (1970-71).

cena ni sostener un pincel, ni pasar un cordel por una polea, Frigerio, de un aeropuerto a otro, pasa del taller de escenografía de Londres al de Milán. Ambos trabajan para él. Así vive entre hombres de negocios preocupados, que llevan sus maletines, con el mismo fervor de los curas de su infancia, como el Santo Sacramento sobre las moquetas de los salones donde, día y noche, los altavoces difunden un líquido puré musical. Al día siguiente, por la mañana, muy temprano, Frigerio, con la cabeza alta, controla como un "condottiero" sus ejércitos de pintores y carpinteros.

LA ASTUCIA DE LA PERSPECTIVA

Siendo la ilusión la materia misma del espectáculo, se ha llegado a creer que la escenografía ha nacido en el Renacimiento, con el descubrimiento de la perspectiva. Esto es, ciertamente, una tontería. Sin embargo, desde entonces, el teatro, a pesar de su obstinado deseo de salir fuera de ella, permanece como feliz prisionero de este descubrimiento, se queda dentro de esta dorada prisión visual. Para Frigerio la perspectiva no ha supuesto nunca una dificultad.

Él, como verdadero virtuoso, adora plegar las paredes, los pavimentos y las cubiertas al juego del "trompe-l'oeil". En sus escenografías de ópera, fuerza este juego hasta el delirio. Un ejemplo de ello es la *Medea* de Cherubini, en la Ópera de París. En sus escenografías teatrales más realistas, la astucia de la perspectiva está siempre presente, aunque a menudo de manera tan sutil que no es percibida por el espectador.

Al principio está el texto de un autor, en el papel. Luego, insidiosamente, entre las frases de los personajes, se infiltra la imaginación; los signos impresos

se borran y surge la página blanca. Entonces, extraídas de un edificio visitado mucho tiempo atrás, o de una imagen de algún libro casi olvidado, algunas formas arquitectónicas, en principio desenfocadas, empiezan a bailar furtivamente en el folio, hasta el momento en que la página, misteriosamente, se pliega y revela una perspectiva vacía. Es un angustioso reclamo. En este vacío impresionante deben inscribirse elementos arquitectónicos, apresados, antes aún de nacer, del "punto de fuga".

Para Hegel "la lectura de los periódicos es la oración del hombre moderno". Frigerio, fascinado por la política, presume de no haber leído nunca un periódico. Desde hace algunos meses, si no llueve, por la mañana Frigerio pasea en bicicleta durante una hora. El mundo confuso, sangriento y bárbaro del que hablan los periódicos se retira. Las escenografías teatrales y sus irritantes problemas, durante una hora, vuelan muy lejos. No, no muy lejos.

La narración teatral vuelve la espalda a la narración novelística. No es, pues, una casualidad que grandes novelistas hayan escrito obras teatrales mediocres. Grandes pintores contemporáneos han arriesgado, al menos una vez, una escenografía teatral. La mayoría de las veces, sobre el papel, su esbozo era algo plásticamente logrado. Pero la escenografía realizada no tenía fuerza alguna. Y es falso decir que han sido traicionados por la realización. La escenografía teatral es algo específico. Y todo lo específico, incluso para los más grandes técnicos del mundo, tiene que ser pensado. En primer plano, entre los casos raros que la han perseguido incansablemente, está Ezio Frigerio. Como un novelista que, a pesar de contar historias separadas, se interroga sobre lo específico de la novela, Frigerio, entre una escenografía y otra, medita sobre la especificidad de la escenografía teatral. Y la respuesta que da a las escenas, en estos últimos años, es una de las más evidentes y coherentes que se hayan propuesto hoy al teatro contemporáneo.

El frío se infiltra por debajo de las puertas; el viento viene del mar. En el pueblo de veraneo, desierto, los perros ladran de una villa a la otra. Algún coche pasa por la carretera helada. Ayer noche Frigerio abandonó Milán donde tenía lugar el estreno del espectáculo. Hoy en su oficina en Roma, lee una novela inglesa del siglo XIX. "¿Qué es un escenógrafo sin cultura?" En el sótano la fotocopidora ronca como un animal doméstico. El ayudante, resfriado, se suena la nariz

dibujando los planos que pasado mañana Frigerio presentará al director técnico del Metropolitan de Nueva York.

A menudo se dice que las escenografías de Frigerio son las de un arquitecto. Es verdad, si con ello se entiende que sus conocimientos en este terreno son inmensos. Pero no hay que olvidar que un abismo separa al trabajo del arquitecto del de un escenógrafo. La poesía es la "locura" de la lengua. La arquitectura teatral, aunque sea la reproducción exacta de un fragmento arquitectónico, es la "locura" de la arquitectura. Cuando un arquitecto sueña una construcción, entrevé, antes que nada, la violencia de su nacimiento en un espacio. Se propone inscribir en un paisaje un elemento que lucha y armoniza con él. Cuando un arquitecto de teatro sueña una escenografía, su astucia consiste en hacer deslizar las construcciones del Espacio al Tiempo. Es un toque de magia tan imperceptible que, la mayor parte de las veces, ni la crítica ni el espectador lo perciben. Las más hermosas escenografías de Frigerio son rostros en los cuales se lee el pasado. Sus arquitecturas tienen siempre la pátina, aunque leve, de un tiempo pasado. Son la belleza turbadora de los cuerpos que han vivido, donde las arrugas, aunque imperceptibles, expresan algo muy distinto de la vejez. Lo que ilumina los cuerpos y los rostros rugosos, una vez se llamaba "el alma". ¿Quién se atrevería hoy a utilizar esta palabra tan sucia, tan usada? Ésta ha desaparecido y ninguna otra ha llegado a tomar su lugar. Falta. Los grandes escenógrafos de teatro son, a menudo, "arquitectos de la nostalgia" fascinados por la poesía de lo vivido que está depositada en las piedras. "No me gustan los dispositivos escenográficos, las máquinas escénicas. No me gustan las escenografías donde las paredes se mueven, se deslizan para sufrir una metamorfosis. No me gustan las escenografías ingeniosas de los pequeños inventores tipo Concours Lépine. Una escenografía es un lugar". ¿Tienen un alma los verdaderos lugares? El antiguo alumno de las escuelas católicas querría responder afirmativamente, pero, dado que la palabra lemolesía, hace una mueca para no pronunciarla.

"NO AMO EL FUTURO"

Frigerio está ligado sentimentalmente al mundo de su infancia. Sufre por su desaparición. Sufre al ver esta prodigiosa cultura que se desvanece, este inmenso saber que se pierde, este refinamiento sencillo que muere.

En lo más profundo de su corazón él tiene la imagen precisa de la pátina para el "attrezzo". Manos rugosas que acarician amorosamente la rama elegida con meticulosidad, la doblan y la cortan para que pueda servir a tres generaciones. Frigerio no podrá nunca consolarse del fin de la "cultura de lo elemental". Ni los prodigiosos descubrimientos de la biología o de la física moderna, ni la fabulosa conquista de los universos cósmicos compensarán para él esta pérdida. "No amo el futuro", murmura en sus noches de tristeza.

Aquí el viejo marxista militante de los años cincuenta —un viejo amigo de Frigerio— sacude la cabeza, y se pregunta gravemente: "¿Es o no es una postura reaccionaria?"

Una pared de ladrillos en perspectiva sobre un escenario. Es una escenografía de Frigerio o de uno de sus alumnos. Estos muros han nacido de su fascinación por la arquitectura industrial del siglo pasado. Los ingenieros han construido en ladrillo y acero las catedrales de la epopeya industrial. Anteponiendo la eficiencia a todo, éstos han dado nuevas bases a la arquitectura universal. Frigerio, desde hace mucho tiempo, ha reconocido su belleza. Ha sabido ver en esta belleza inquietante la prehistoria de nuestra modernidad. Ésta ha nutrido durante mucho tiempo su imaginación poética. Pero los ladrillos ligeros y monótonos de sus escenografías tienen también un origen más secreto. Son los ladrillos de las haciendas de su infancia campesina, en la Italia del norte.

"No siento otra cosa que disgusto por la Italia moderna. Los palacios, las iglesias del Renacimiento son nuestras reservas indias. La pesadilla: una botella de Chivas sobre una mesa campesina de formica. Hace veinte años Italia era aún el país más hermoso del mundo".

"Lo mejor de sí mismo viene de la infancia", dice él algunas veces. Las proporciones de aquellos parajes, de aquellos patios de la hacienda se han convertido en las proporciones de Frigerio. Sabios en su rudimentariedad, éstas son el corazón secreto de los pequeños modelos propuestos. Así estas proporciones italianas se infiltran siempre un poco en el palacio griego o en el castillo isabelino diseñado por Frigerio. Es su manera de no expulsar el pasado, es la manera de reencontrar sus fantasías de muchacho solitario.

"La cultura no sirve más que para enriquecer la aportación de la infancia". Esto es también otro modo de decir que ha estudiado la arquitectura de todos los



CIMINAGHI

"La ópera de tres peniques", de Brecht (1972-73).

países y de todas las épocas, sólo para verificar meticulosamente que estas fachadas de ladrillos rústicos entre las cuales, de niño, vagabundeaba, son las más adecuadas y las más hermosas. Quizá justamente en estas fachadas haya reconocido la belleza de la arquitectura industrial.

Frigerio, husmeando, pasa de una iglesia a otra para ver los artesonados de las bóvedas barrocas. Por la noche examina en los libros las fotografías de los artesanos que ha estudiado por la tarde. Roma es su ciudad, y su ciudad es la más grande memoria arquitectónica desplegada.

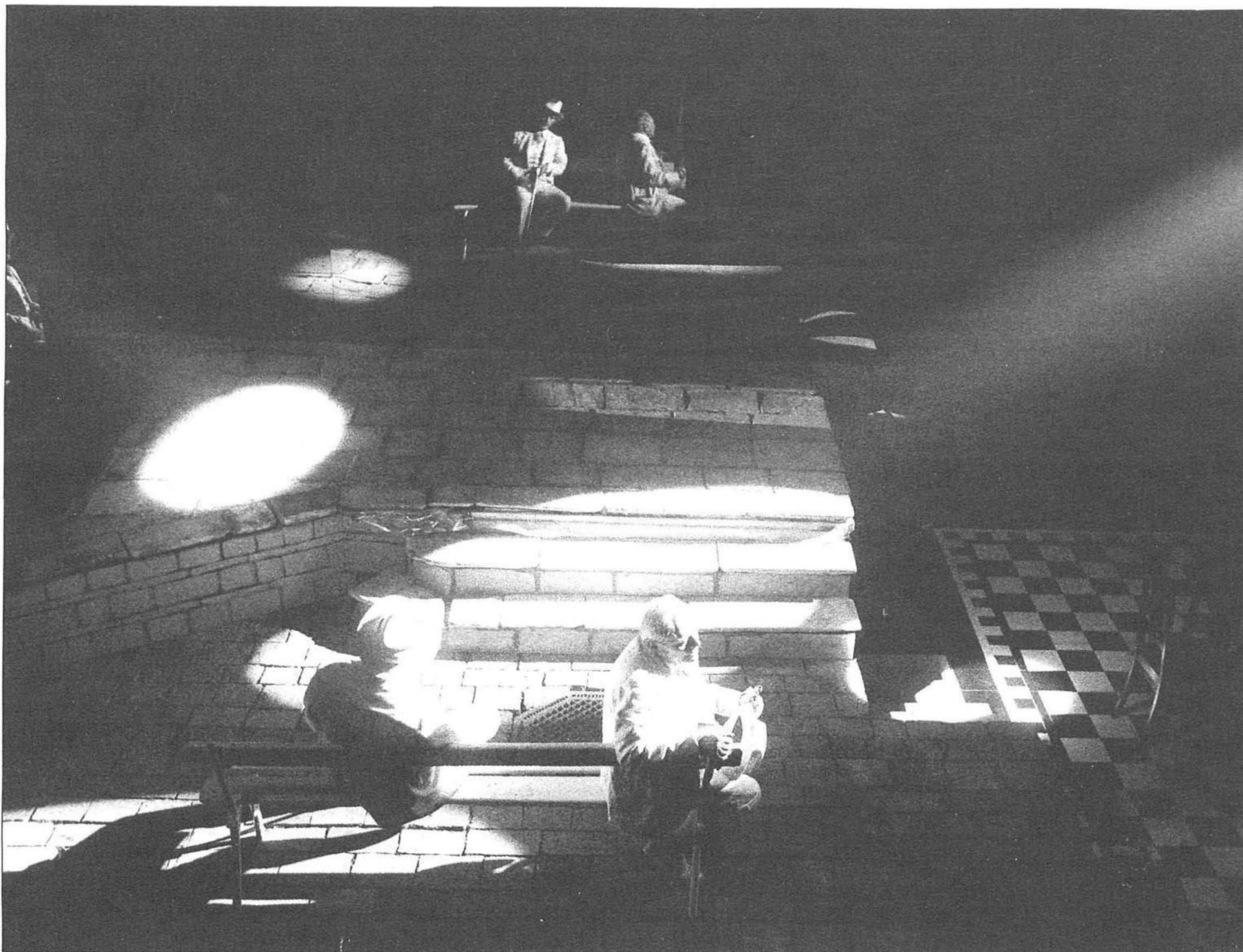
El estilo barroco, que Frigerio idolatra, le inspira muy poco para sus escenografías trágicas. Reserva estas formas del siglo XVII para las escenas de óperas fastuosas, mientras que las granjas fortificadas, los apriscos, los graneros campesinos de sabor acre, de sosegada nobleza y proporciones monumentales, se convierten más fácilmente en lugares trágicos.

¿Hay quizá demasiado "sagrado" en las volutas de piedra del barroco, demasiado júbilo en el cantar a lo "divino"? Para una hermosa historia trágica, algo verdaderamente "sagrado", lacerante, no puede nacer más que de un lugar pobre

y vacío, de un barracón de hacienda, o de un patio de fábrica.

Aristóteles cuenta que algunos discípulos curiosos, ávidos de cosas extraordinarias, se pararon un día, entre sorprendidos y fastidiados, en el umbral de la humilde morada en la que Heráclito, encogido, se calentaba delante del fuego. Entonces, comprendiendo su sorpresa y su embarazo, dijo: "¡Entrad!, también aquí están presentes los dioses".

La luz mágica del verano romano juega entre las hojas acunadas por la brisa marina. Sin ella el calor del verano sería insoportable. Frigerio está sentado al fondo de una larga mesa de mármol don-



"Il temporale (Tormenta)", de Strindberg.

de se le sirven los platos campesinos simples y refinados que ama. Como uno de los reyes magos, con un gesto melifluo de mafioso, Frigerio invita a servirse a amigos y parientes. El teléfono suena en el estudio. Frigerio salta sobre él. Strehler llama desde Calvi (Córcega). Giorgio Strehler y Ezio Frigerio. Bien conocida es la importancia de ambos para el teatro contemporáneo. Solamente ellos pueden hablar de sus mutuas relaciones de creación, de trabajo, de amistad. Esperemos que un día, uno u otro, o ambos, fraternalmente, lo hagan juntos. Esto le gustaría a los historiadores.

LA CAPTURA DEL REALISMO POÉTICO

Un escenógrafo puede llevar su búsqueda hasta la abstracción. No es el caso de Frigerio. "¿Por qué, Ezio?" Los ojos de par en par, más redondos que de costumbre, mientras que en su mente viva desfilan las imágenes de las escenografías que rechaza, arreglando en secreto las cuentas con uno o con otro, sin dejar escapar ni un solo nombre, después de un silencio pesado, atormentado, dice Frigerio:

"El misticismo de la abstracción en las

escenografías teatrales me molesta". Frigerio no es un escenógrafo naturalista o anecdótico. Pero no se perderá en una búsqueda vana de abstracción. No, él no imagina nunca el muro que dibuja como una forma pura. Crea muros verdaderos, concretos, para capturar al realismo poético. Falsas arquitecturas de un arquitecto riguroso y preciso, las escenografías de Frigerio son evocaciones poéticas concretas. O, si se prefiere, precisas innovaciones lírico-arquitectónicas. Sí, como se dice en Provenza, con el típico acento: "Una escenografía está lograda cuando canta".

En la salida, la televisión retransmite imágenes para un público ausente. Bajo una lámpara Frigerio examina las fotografías de una fábrica en desuso. "Es tremendo para un arqueólogo del mundo industrial". En el descansillo, una mujer trabaja. Bella, erguida, sólida, trabajadora y maliciosa como una campesina siciliana. Primero asistente de Frigerio, en pocos años Francesca Frigerio se ha convertido en una de las más importantes encargadas de vestuario de Europa. Francesca y Ezio. Su vida es una hermosa historia de amor y de trabajo en común. De la mano, han entrado en la historia del teatro.

Cuando era adolescente, Frigerio se proponía devorar el mundo surcando los océanos. Cuatro semanas al año, Francesca y Ezio escapan de la galera del teatro y desembarcan en otro continente. En 1986 Somalia, en el 85 Kenia... el mundo es vasto.

Un día, entramos en una habitación desconocida, doblamos la esquina de una calle en una ciudad extranjera y quedamos fulgurados por la certeza de que con aquellas proporciones y aquellos colores, en aquella calle vacía, en aquella calle desierta, la vida ausente palpita más fuerte que en ningún otro lugar. El vacío vibra. La bellas escenografías teatrales son trampas para nuestra imaginación. Van a buscar, en el fondo de nosotros mismos, nuestro corazón de muchachos. Cuando la escenografía se consigue, temblamos de alegría ya que tenemos el presentimiento de que, en aquel lugar, pueden nacer sólo seres fabulosos y apasionados.

La vida nos exige, a cada uno de nosotros, mucha obstinación. De día tememos abandonarnos al desánimo. Durante la noche erramos por lugares extraños, familiares, a menudo amenazadores y, algunas veces, iluminados por el sol. Los grandes escenógrafos buscan dimensiones verdaderas del sueño donde puedan nacer fantasmas. Distintos de los de nuestras pesadillas, éstos no amenazan al que sueña. Fantasmas en una trampa, prisioneros, oprimidos por los muros de los que el mago los ha sacado. Las feas escenografías teatrales hacen discursos ruidosos, mundanos, torpes. Los muros de los teatros verdaderos son silenciosos, secretos, pues están demasiado ocupados en hospedar a los personajes de un autor. El rapto se logra cuando la arquitectura expuesta es la única imagen posible de sus destinos. El jarrón da una forma al vacío. La arquitectura de un teatro da una forma sensible y fatal a un espacio.

"El misterio explota a pleno día, lo misterioso se confunde con la oscuridad" (Georges Braque). Algunos escenógrafos estúpidos confunden el misterio con lo misterioso e invocan a los fantasmas en la penumbra.

El sol se ha oscurecido. Apartados los libros, las imágenes, la mesa de decoraciones ha cambiado veinte veces junto con Francesca, Frigerio, tras una última mirada al cielo romano que se entrevé apenas entre los grandes árboles, cierra las pesadas persianas correderas de madera.

¿Qué sueña, con los ojos abiertos, en una larga noche insomne, un "ateo sin

lidad que sólo un relámpago de lucidez nos permite vislumbrar por un instante en toda su evidencia y su violencia. El trabajo de un escenógrafo teatral, y Frigerio lo sabe perfectamente, no comienza sino en el momento en el que se vuelve tan peligroso como el de los poetas, en el momento en que, para captar un poco de esta realidad que es poesía, se vuelve un oficio de alto riesgo al cual es necesario dar más de lo que nos puede restituir.

Los ojos están abiertos en la oscuridad. En lo alto, pasan las nubes que van a perderse en el mar.



"Minna von Barnhelm", de Lessing (1982-83).

esperanza", cuando terminan las ansias de la vigilia y del día siguiente y la vorágine de lo real se acerca peligrosamente?

Pasan nubes sobre los árboles.

El trabajo del escenógrafo se abre sobre un abismo. A partir de elementos ilusorios reunidos sobre un palco —falsos muros, falsos pavimentos, falsas perspectivas— él se propone expresar el mundo real. Esta realidad que, algunas veces, por la noche, en la soledad, se nos acerca peligrosa y enigmática. Siempre ante nosotros, misteriosamente escondida, siempre en la sombra, es ésta la rea-

"Las escenografías de Ezio Frigerio son las más hermosas que he visto después de las de Picasso, Baskt y Derain que yo admiré en mi infancia. Pero éstos son pintores mientras que el trabajo de Ezio Frigerio —Arlequín, Las bodas de Fígaro— es el de un hombre de teatro.

Asistiendo a las Bodas de Fígaro en la Scala, estaba en un estado de beatitud absoluta. Encontraba tan geniales las invenciones del Arlequín que temía ver la escenografía de las Bodas. Y cuando las vi pensé que había propuesto soluciones aún más geniales".



EL ÍNDICE DEL FUTURO

RENZO TIAN

Una conversación continua entre Giorgio Strehler y Renzo Tian puntualiza algunas cuestiones de fondo; la posición del director respecto a su trabajo y a sus futuros proyectos, las relaciones entre teatro y público en la sociedad de las comunicaciones de masa, la cuestión de la dramaturgia y de la literatura y el estado actual del "sistema" teatral en Italia frente a las principales situaciones europeas.

De Giorgio Strehler se dice que habla con gusto. Es verdad, pero lo que es difícil hacerle exteriorizar en eso que custodia en un cofre de discreción y cautela: el cofre de los pensamientos "secretos". En el momento en el que cae un aniversario (los cuarenta años del Piccolo Teatro) que, por otra parte, es más que una celebración, es un vado que hay que atravesar, hemos tratado de recoger en directo, en el curso de una larga conversación "a bâtons rompus", un testimonio sobre el personaje y su historia, sobre la institución a la que ha legado su nombre, sobre toda la vida teatral italiana. Un testimonio meditado y apasionado al mismo tiempo que debería servir para hacernos comprender mejor los elementos esenciales de un panorama contradictorio y mimetizado como el de nuestro teatro al final de los años ochenta, y ayudarnos a formular hipótesis sobre un futuro que está a las puertas y frente al cual ya no es posible refugiarse en la política del compromiso o del aplazamiento.

—RENZO TIAN.—En un coloquio de hace cerca de dos años sostenías que, a pesar de todo, el teatro aún es capaz de decir a los hombres palabras estupendas que pueden iluminarlos y ayudarlos a vi-

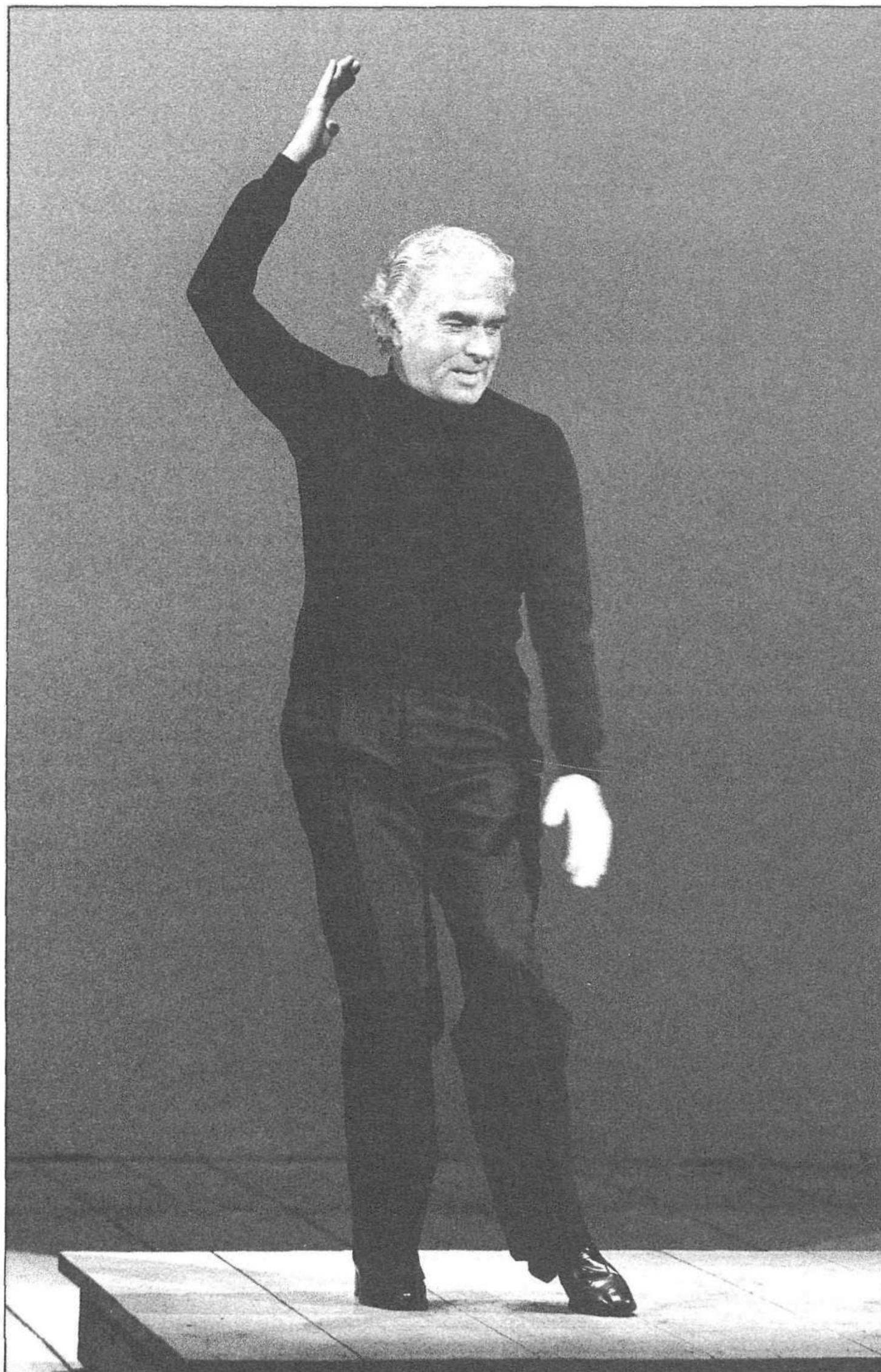
vir. Es una afirmación valiente, sufragada por tu trabajo pasado y presente. ¿Piensas que esta afirmación puede ser repetida también hoy, en relación con el futuro que se perfila para tu trabajo y para toda nuestra vida teatral en el sentido más amplio?

—GIORGIO STREHLER.—"Sí, porque a pesar de la decadencia de los grandes valores, de las palabras que se tiene miedo de pronunciar como bondad, generosidad, esperanza, ideales; a pesar de todas estas palabras y lo que ellas representan, están ligadas a la sustancia de nuestra vida cotidiana. Añadiría también la palabra 'alma', el descubrimiento del alma. Fornari ha escrito un libro sobre este tema, sobre el 'cofre de los afectos'. En el fondo este cofre no es muy distinto de la caja de la *Gran Magia* de Eduardo [de Filippo], donde Calogero Spelta se obstina en creer que está encerrada su esposa; pero no sólo ella. Junto a ella, todo un mundo. En la caja, en el cofre, está todo: la juventud, los amores justos o no justos, Cristo, Marx, las cosas que creías que podían ser o no son, las que se han realizado o bien no se han podido realizar. Y todo este bagaje de cosas que están más allá de lo cotidiano, tengo la clara sensación de que terminan por explotar en el corazón del hombre. Ha llegado tal vez el momento en que la gente se da cuenta de que estas cosas son importantes, necesidades que no se pueden suprimir. Ahora el teatro está

terriblemente ligado a la que es la condición del hombre en un cierto período histórico y en una determinada sociedad. También el arte en general, se entiende. Pero el teatro, el espectáculo más estrechamente, está más directamente interesado en los acontecimientos del hombre en cuanto hombre. No quiero decir con esto que el teatro esté siempre ligado al aquí y al ahora; puede anticiparse algunos decenios, pero siempre dentro del momento histórico. Su anticipación se mide en decenios, no en siglos".

—R. T.—Para hablar con objetividad del lugar del teatro entre las necesidades del hombre de nuestro tiempo es necesario pensar también en las otras formas de espectáculos y en las comunicaciones de masa. Recientemente has tenido ocasión de decir que estamos en pleno paroxismo de lo que has llamado la "soledad televisiva". A mí me parece (me gustaría saber qué piensas tú) que este paroxismo, con sus fenómenos de aislamiento, está en fase de lenta, incluso lentísimo descenso.

—G. S.—"Sí, quizá los síntomas, aunque sean leves y casi no mensurables, existen. Ciertamente no puede dejar de tenerse en cuenta que vivimos en la época de la comunicación de masas y que el teatro no es ya, como podía serlo a principios de siglo, el único medio de asociación. Hoy el teatro ha vuelto a ser un medio de comunicación elitista, si queremos. Otros medios comunican mensa-



Giorgio Strehler.

jes a escala infinitamente más grande. Pero el teatro ha conservado lo fundamental de la asociación, que desde un cierto punto de vista va pareja a la comunicación. Porque, obviamente, el mensaje recibido en soledad es completamente distinto del mensaje recibido en el seno de una colectividad. Estoy plenamente convencido de que la gente siente una gran necesidad de estar junta, en uno u otro modo, aunque el mundo sea el del acontecimiento (¿espectáculo?) deportivo, o bien en esa forma que puede aparecer degenerada de los conciertos de rock, donde, sin embargo, existe siempre una o más personas, con las voces distorsionando los micrófonos y vestidos de un modo que es ya 'costumbre'. Lo que cuenta es el contacto que se establece con millares, o decenas de millares de personas, muchas venidas de lejos, para estar en ese lugar y en ese momento..."

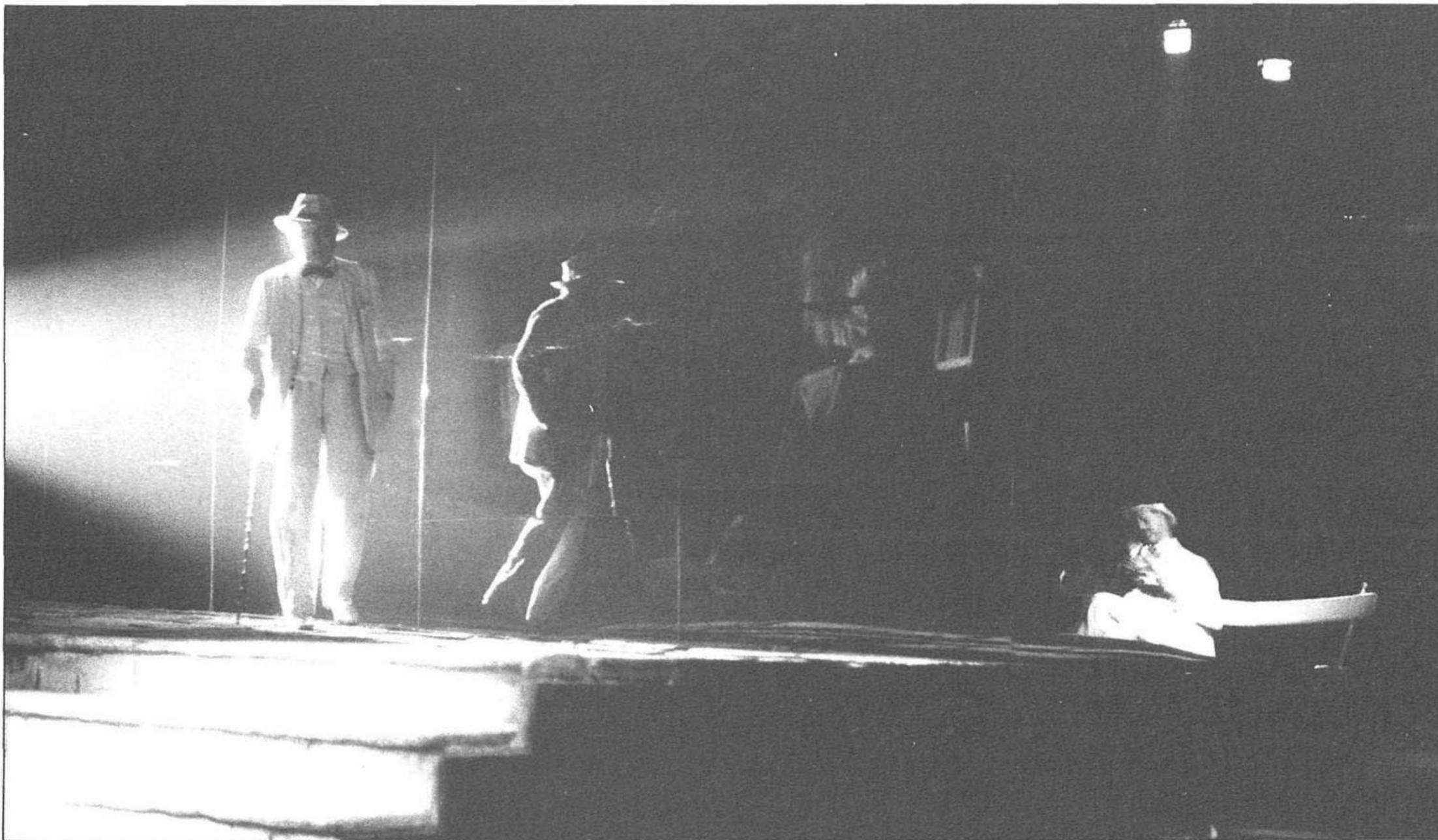
EL SENTIDO DEL TIEMPO QUE HUYE

—R. T.—Quería hablar ahora en particular de tu trabajo. En una reciente ocasión has dicho que lo que habías hecho, los autores que habías visitado, era muchísimo. Pero hablabas también de lo que no habías hecho y de lo que habrías querido hacer. Por ejemplo hablabas de los escritores que habrías querido poner en escena y a los que aún no te habías acercado: Schiller, Goethe, Molière, del cual has realizado sólo *El Misántropo* y *El médico volante*. Ahora sabemos que el *Fausto* va a convertirse en realidad. Pero ¿no existe ningún otro texto, ningún otro autor que se esté acercando a tí?

—G. S.—"No lo sé, es muy difícil decirlo. Puedo comenzar respondiendo que en mí existe, si quieres, el sentido del tiempo que huye y de las cosas que no han sido hechas. Existen agujeros dolientes en la biblioteca del corazón, en la biblioteca teatral abstracta que sientes el deber de llenar. Por ello la sensación de haber hecho mucho, demasiado, se mezcla con aquella igual y contraria de no haber hecho lo suficiente. Cuando, solo contigo mismo, te metes en la biblioteca de tu miseria, te entran los vértigos. En este punto me encuentro en la situación de un hombre de teatro extremadamente prolífico, cuya proliferación no produce ningún sentido de satisfacción".

—R. T.—También Goldoni era un hombre de teatro extremadamente prolífico...

—G. S.—"Es cierto. Hoy, para nosotros, si Goldoni hubiese escrito sólo diez comedias en vez de doscientas, la cosa



"Il temporale", espectáculo del Piccolo que pudo verse en Madrid hace varias temporadas.

no tendría gran importancia. Pero es importante la continuidad, el compromiso e incluso el aguijón del trabajo teatral. Y he aquí que, justo cuando se ha hecho tanto, más agudamente emergen la curiosidad y la nostalgia. Y entonces te das cuenta de una cosa muy simple, infantil si quieres, pero que hasta que no la tocas con las manos no la crees: es que para el hombre la vida termina. Que el saber y el arte no tienen fronteras (ars longa, vita brevis, es un pensamiento que desde Hipócrates desciende hasta Goethe) y que, por mucho que tú hayas profundizado en un texto, este conserva siempre algo que revelar. Porque el camino del teatro (como el de la ciencia y el del conocimiento poético y crítico) es infinito. En mi trabajo no existe el perfeccionismo del que alguien ha hablado sino que existe una búsqueda espasmódica. La búsqueda, sin embargo, cuando alcanza un punto, es como si hubiese creado dos: el alcanzado y el sucesivo. Por esto es imposible 'parar' los ensayos. Una vez hecho *El jardín de los cerezos*,

y admitiendo haberlo hecho bastante bien, lo has hecho siempre mal, porque de ahí puedes ir hacia adelante para hacer otra cosa. He aquí por qué ciertos directores de orquesta vuelven siempre al mismo fragmento. Uno que hace la Novena Sinfonía y luego sigue rehaciéndola, corre ciertos riesgos: la monotonía de la cosa repetida, el acecho del cansancio.

Por otra parte, sin embargo, tiene la posibilidad de llegar cada vez más al fondo. 'Repetir', por tanto, es normal en la vida y en la carrera de un director de orquesta y también en la de un director de escena. Pero no he respondido a tu pregunta, quizá no la he entendido bien".

—R. T.—La pregunta quería ser sólo un intento de mirar al futuro. Insisto: querría tratar de saber si existe algo (un texto, un autor) del cual sientes o presientes la llegada.

—G. S.—"En este momento me dispongo a hacer el *Don Juan* que continúa, y quizá concluye, el tema de Mozart y luego el *Fausto*, o mejor, fragmento del

Fausto, con gran humildad. Querría tener tiempo para continuar, por mucho tiempo si es posible, este proyecto Goethe en el que quiero también trabajar como actor, interpretando el papel de Fausto. Serán fragmentos, porque me doy cuenta de que ni las condiciones del teatro italiano ni las de Strehler como director podrían permitir una empresa tan colosal como la representación íntegra del *Fausto* en un espectáculo único, en una sola noche o, quizá, en dos noches sucesivas. El después es difícil de prever o de presentir. Se perfectamente que me encuentro en una fase final de mi carrera y de mi vida. En esta fase final recojo fuertes voces que llevo dentro. Por ejemplo: las cuentas con Shakespeare, a pesar de todos los espectáculos realizados, están muy lejos de estar cerradas. Y entonces ¿por qué no pensar en *Hamlet*? Y para escuchar una voz aún más secreta, ¿por qué no pensar en la *Bérénice* de Racine? Pero vayamos por orden, si es posible poner orden en una materia tan fluida. Querría dirigir mi futuro trabajo en

dos o tres directrices. Una es la profundización de las grandes líneas del 'pensamiento teatral' la línea de *La tempestad*, del *Jardín* y de *La ilusión* yendo a tocar, posiblemente, las piedras basales del edificio teatral. El hecho, por ejemplo, de haberme acercado tampoco al mundo de la tragedia griega me deja perplejo e insatisfecho. Y, por otra parte, querría tratar de llenar los 'agujeros' de los que hablaba antes. Por ello hablaba antes, y no sin un secreto temor de *Bérénice*. Me parece monstruoso, por momentos, no haberla hecho aún. Monstruoso marcharme de este valle de lágrimas sin haber hecho *Bérénice*. O quizá no es tan monstruoso como parece porque, si lo pienso de nuevo ahora, en vez de *Bérénice* he hecho *La ilusión*..."

—R. T.—Pero antes habías hablado de *Hamlet*...

ESA PLAGA MISTERIOSA: "HAMLET"

—G. S.—"Sí, siento una fuerte, ineluctable necesidad de acercarme a esa plaga misteriosa que es *Hamlet*, que me atrae mucho más de lo que me atraen otros, por ejemplo, *Romeo y Julieta*.

No haber hecho nunca a Marivaux es otro vacío (un poco menos grande) que percibo, y que está destinado a ser colmado. Pero hay otra cosa. Para madurar un proyecto y lograr su realización, además de advertir el sentido de estos 'vacíos' míos personales, necesito que se llenen otros vacíos: quién, qué actor puede hacer ese personaje y cómo puede hacerlo. Yo soy un director sustancialmente (y quizá es también esta mi fuerza) incapaz de pensar en un texto dramático sin verlo proyectado en la realidad de lo factible. Existen óptimos directores que piensan en los espectáculos en abstracto, en espera del momento oportuno y del intérprete justo. Yo necesito las cosas concretas del teatro para que se encienda en mí la llama del teatro, no como hecho intelectual, sino como algo que se debe hacer. Existe una diferencia enorme para los hombres del teatro, entre el teatro que se lee y se estudia, diciendo quizá: 'un día me gustaría hacer esto', y el que en un momento dado se decide hacer, se decide crear. Un ejemplo personal: yo, a *El rey Lear* lo he considerado siempre, al leerlo, como un texto que claramente 'no hay que hacer', que hay que dejar siempre aparte, que hay que volver a mirar. Era una posición completamente distinta de la que tuve en el momento en que tomé la decisión de hacerlo, de llevarlo al escenario. No se si

los directores están en esta posición. Puede ser. Y puede ser también que ello no afecte sólo a la dirección. Por ejemplo: tú tienes vastos intereses literarios, existen muchos campos de los que tienes conocimiento. Sin embargo, si decides escribir un ensayo puede ser que elijas otra cosa. Y te preguntarás: ¿por qué elijo este tema y no otra cosa que me sea más conocida? Pero incluso si eliges algo muy conocido, supongamos que sea la *Bérénice* para hacer un libro, rápidamente te pones en una posición muy distinta de la posición 'cultural', de conocimiento, de ahora. Entonces *descubres* verdaderamente a *Bérénice*."

—R. T.—En el momento en que eliges y decides eso con lo que hacer un espectáculo o un libro, es como si te incorporase a él.

—G. S.—"Eso justamente. Te incorporas a él, empiezas a descubrirlo como si fuera la primera vez y te das cuenta de que antes sabías mucho, pero así, como aficionado. Ahora, la cultura del hombre de teatro está aquí, en este emparejamiento. Porque eso de que el teatro existe en el momento en el que se 'hace' teatro lo digo con una convicción total. Lo otro es pre-teatro; no es que no sea teatro, pero es como un galanteo muy doloroso y muy hondo. La posesión se produce sólo en el momento en que dices: está bien, ahora lo hago con éste o con aquel o bien solamente: he comprendido cómo debería ser. Volvamos a *Hamlet*. Cuando Tino Buazzelli era joven y se hablaba con Oracio Costa de *Hamlet*, se discutía si lo podía hacer o no, a causa de su corporeidad, mientras que hoy pienso que *Hamlet* no debe estar, necesariamente, vestido de negro, o ser rubio o de gentil aspecto. Pero, naturalmente, tampoco viejo, feo y gordo, porque solo a mistificación quizá *Hamlet* es algo más y algo distinto a lo que nos ha mostrado el nobilísimo Laurence Olivier con la calavera en la mano. Ni desnudo, ni con frac, ni salido de una ilustración de época. Lo importante es deshacerse de los clichés. Y en el momento en que nos deshagamos de ellos, no tropezar en clichés de otro cuño..."

—R. T.—Pasemos a otra cosa. Habías hablado de algunas directrices de trabajo, me parece. ¿Cuáles son?

—G. S.—"Las cosas que me interesan mayormente en este último retazo de mi vida son interpretar, que para mí significa renovar este encuentro purificador con el público, aunque también construir algo menos efímero que el espectáculo y que al mismo tiempo me permita continuar un tema empezado en el 47. Estoy

aludiendo evidentemente a la escuela, un trabajo tan importante para mí en este momento que si me obligaran a elegir entre hacer teatro o la escuela, elegiría esta última. Existe además un tema que me obsesiona mucho más de lo que pueda pensarse: el de la escritura. No la mía, naturalmente, puesto que yo no escribiré nunca comedias".

—R. T.—¿En qué tipo de escritura está pensando?

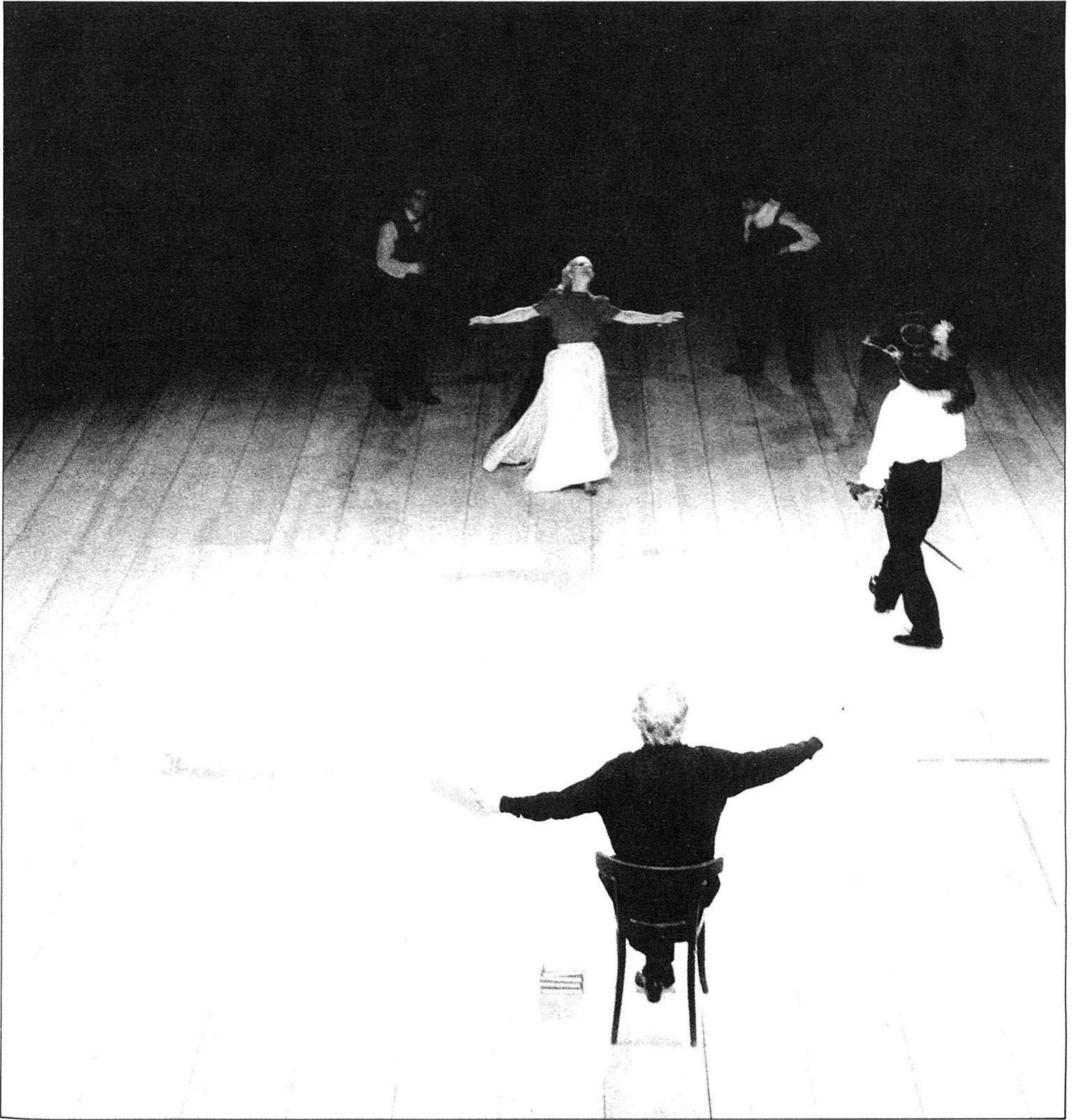
—G. S.—"En la de la gente que escribe teatro hoy para nosotros. Siempre he estado obsesionado por una idea: que la literatura debería ocuparse del teatro en Italia. He tenido siempre un poco la manía de buscar literatos, escritores, novelistas, poetas, que puedan ser inducidos a escribir dramas, comedias, tragedias. Decir esto en otro lugar que no sea nuestro país, en Francia por ejemplo, sería una banalidad. Allí un autor no puede no haber escrito un par de dramas (quizá horribles), que forman parte de su bagaje ordinario..."

UNA CULTURA ESCINDIDA

—R. T.—En nuestro país existe un fenómeno distinto. Existe un gran número de autores que escriben "sólo" dramas y comedias. De ello sabe algo la SIAE, que ve cómo crecen vertiginosamente los inscritos en el sector, y las demandas de tutelas de obras.

—G. S.—"Sería un fenómeno que habría que analizar, esta separación, esta ruptura. Es una ruptura cultural que forma parte de nuestra cultura misma, que desde un cierto punto de vista es una cultura escindida. Gramsci tiene razón cuando habla de la literatura que en un cierto momento se separa de su tejido; cosa complicadísima porque nuestro tejido es también dialectal y está hecho también de subculturas lingüísticas. Esta escisión del elemento cultural, llamémosle noble-cultural-literario, de elemento vulgar-teatral y popular (popular, no populístico, popular en cuanto a que el teatro en sí mismo es siempre comunicación popular) están en el corazón de la cuestión. Que en un teatro haya dos mil personas, o que haya doscientas, es siempre una colectividad de gente a la que tú le cuentas historias. Y la escasa capacidad de contar historias a ese tipo de gente es una cosa que ha aterrado siempre en la escuela literaria italiana. Donde, sustancialmente, están Alfieri, Goldoni y Pirandello..."

—R. T.—A diferencia de lo que existe en las escuelas y en las historias literarias de otros países...



—G. S.—“Quizá no todos los pueblos pueden tener los mismos medios de expresión. Nosotros tenemos formas altísimas de expresión (basta pensar en el melodrama) que encauzan las energías creativas. No quiero contraponer el melodrama al teatro, sino que, entre las explicaciones, puede darse también esta”.

—R. T.—Hay que pensar también en la fuerte diferencia que existe en nuestro país entre la lengua literaria y la lengua hablada. Esta puede ser una dificultad, un freno para el desarrollo de una “lengua teatral”.

—G. S.—“Cierto. Y además existe la fluctuación del lenguaje, que muy a menudo no sigue a la realidad, sino que tarda en adecuarse a ella. En suma, se diría que, si existe un país infeliz bajo este punto de vista, ese es el nuestro...”

—R. T.—Desde el momento en que este tema representa para ti, como has dicho, una obsesión, ¿no ves hacer algo nuevo, algo notable en el frente de la escritura teatral?

—G. S.—“Por el momento no sé, no veo, todos los intentos que he hecho para llevar a los literatos a interesarse por el teatro han dado resultados muy relativos. Buzzati ha escrito algo para el teatro, e incluso le ha salido bien. Pero cuando por ejemplo, pedí a Patrolini que escribiese un texto teatral, la cosa encontró dificultades: las dificultades que normalmente encuentra un escritor italiano para ‘dramatizarse’. Quizá haya un trabajo que hacer para que la literatura se interese por el teatro: hacer de tal modo que los literatos se interesen por el teatro como espectáculo; en otras palabras, que en las plateas se encuentren regularmente, escritores, poetas e intelectuales; que acudan al teatro de manera regular. De aquí parte el problema”.

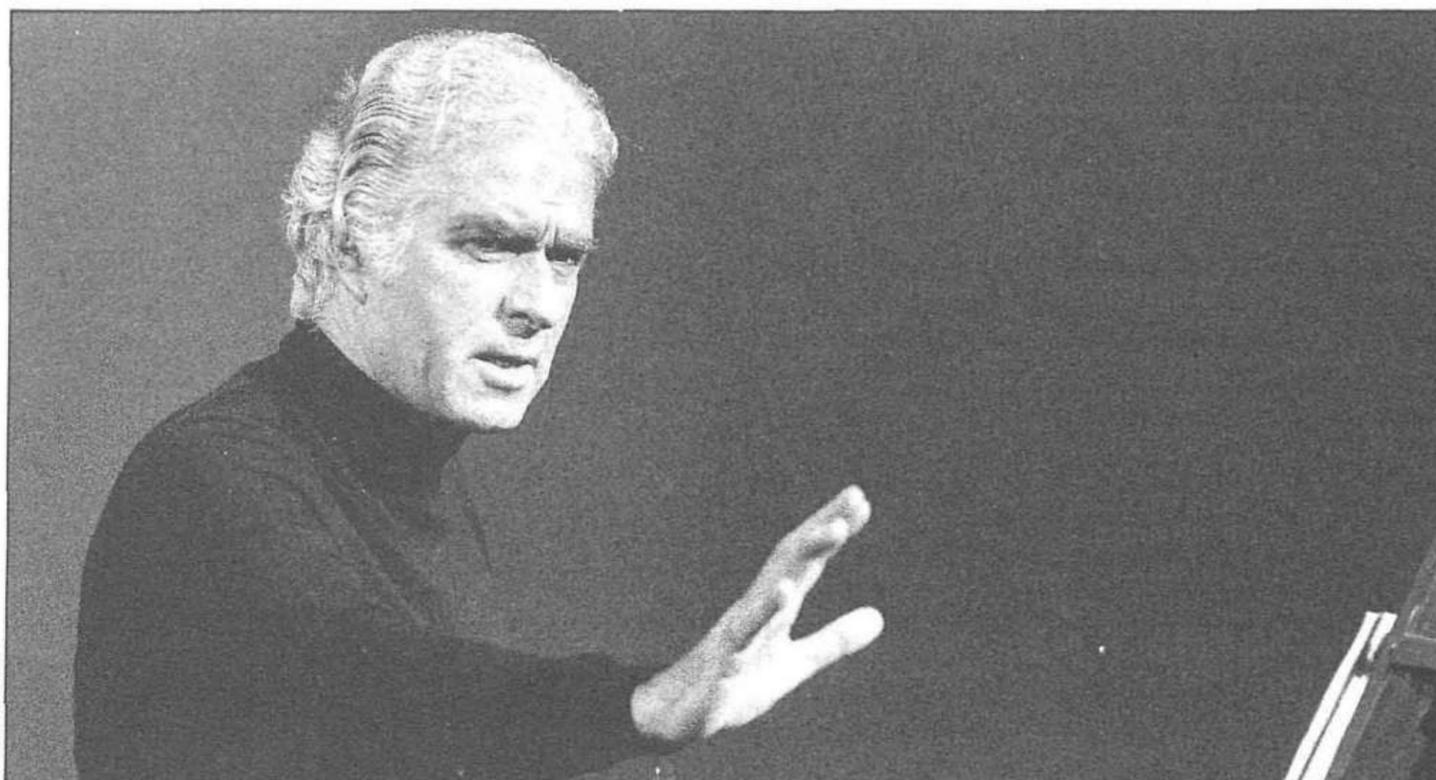
—R. T.—Por ahora no me parece que esto suceda, hechas naturalmente, las debidas excepciones...

—G. S.—“Cierto que existen excepciones. Pienso, por ejemplo en Mario Luzi y en el nivel tan alto y constante de su trabajo, pero generalmente existe una división. Estos personajes van algunas veces al cine, ven la televisión, pero al teatro van muy raramente, quizá nunca. Existe un alejamiento, es inútil ocultarlo. Y aquí hace falta preguntarse, honestamente, si este alejamiento no tendrá alguna motivación. La oferta media de espectáculos no es siempre exaltante. Y si un escritor debe superar la gran dificultad del salto del lenguaje, del pasaje a la escritura teatral, este primer salto debería tener estímulos culturales que procedan justamente del tejido del espectáculo. No es

que falten espectáculos ‘buenos’. Lo que falta es un tejido teatral y una civilización teatral dentro de los cuales el escritor, el literato, encuentren posibilidades no inferiores a las del libro. ¿Cómo puedes incitar al teatro a personas que no lo frecuentan o bien que si lo frecuentan en muchos casos se aburren?”

—R. T.—Así pues, podemos pensar que si los escritores no dan al teatro lo que este necesita de ellos, esto sucede también porque el teatro no les ofrece un incentivo real...

—G. S.—“Me parece que esta es una síntesis muy exacta. Y luego están los



CIMINAGHI

“¿Por qué no pensar en Hamlet?”

demás... es decir, la de los literatos es una manía mía: pero existen, naturalmente, personas que pueden escribir muy bien para el teatro sin ser poetas o novelistas; existen los dramaturgos. Pero también aquí parece haber una especie de dificultad para hablar de hechos y de temas contemporáneos”.

Quizá existe una responsabilidad general, generacional en todo esto. Pero yo continúo con mi obsesión: tener una escritura teatral nuestra que sea de hoy, que nos hable de nosotros. Entre otras cosas, me produce siempre una especie de angustia hacer interpretar cosas traducidas. Y yo veo el goce, sí, el goce cuando un actor inglés interpreta en su lenguaje, cuando un actor ruso interpreta en su lengua, cuando un actor francés interpreta en su lengua. Luego uno puede hacer el trombón, incluso el perro, pero están siempre dentro de su matriz cultural-lingüístico-popular”.

—R. T.—Entonces, ¿está destinada es-

ta obsesión a permanecer aún sin resolver?

—G. S.—“No lo sé, no lo sé. También porque no es la única. En la fase final de mi carrera estoy sobrecargado de otras obsesiones, de otras problemáticas no resueltas. Están las personales, como volver a interpretar. Cuando trabajé como actor en la *Elvira* de Jovet, muchas noches llegaba al teatro completamente muerto. No obstante, interpretar forma parte de mis necesidades futuras, es una cosa a la cual no puedo renunciar. Renuncié hace treinta años, cuando tomé la decisión cierto día, en París. Entonces vi

que no era posible hacer las dos cosas juntas. Pero ahora, justamente en estos días, siento que a mi vida le faltaría algo fundamental si perpetuase esa renuncia. Y aquí nacen nuevos problemas, porque como se puede uno agotar en primera persona en la interpretación cuanto está todo el resto del trabajo, la vida de la institución...”

LA REGRESIÓN DEL TEATRO ITALIANO

—R. T.—Detengámonos en esta última palabra, una palabra-clave. Se diría que nuestro país, frente a las instituciones teatrales en cuando tales, ha asumido una postura ¿como podríamos decir? de abstencionismo o de desinterés.

—G. S.—“Yo diría también algo más. Ahora hay una postura que yo llamaría de destrucción. Respecto al estado del teatro italiano y de sus instituciones, ha-



"Elvira o la pasión teatral", sobre Jovet, con Giorgio Strehler y Giulia Lazzarini como protagonistas.

ce tiempo que abrigó las mayores preocupaciones. Preocupaciones que he expuesto en todos los lugares posibles sin ser, en sustancia, escuchado. Lo que hoy está sucediendo en el tejido del teatro italiano había sido, desgraciadamente, previsto por mí. Y es de prever un agravamiento de la situación si no se toman las medidas necesarias. ¿Cuáles son las características más significativas de esta situación? La pura y simple regresión del conjunto del teatro italiano, a pesar de alguna sustanciosa excepción. Es una situación, salvando las debidas proporciones, no diferente de la que en 1947 cuando algunas personas de mi generación se encontraron luchando contra un viejo sistema, contra la comercialización del producto artístico y contra la falta de estructuras idóneas de base. Se luchaba para afirmar una vida teatral más preocupada por el valor poético del teatro, para crear un teatro más elevado en sus contenidos y más al servicio de la colec-

tividad, donde la ley de la 'taquilla', como se decía entonces, fuera sustituida, al menos en parte (no pensamos nunca que pudiese serlo del todo) por la validez artística y también, si queremos, por la utilidad social. Teatro como lugar de encuentro y de desencuentro y no como un simple ritual o una costumbre anquilosada.

Hoy más que nunca asistimos a la negación de estos compromisos y de estos valores en nombre de una libertad que en demasiados casos no se ha convertido en otra cosa que en licencia, carrera al éxito fácil, a la ganancia fácil y a la fácil administración. Cuando hablo de nuestra batalla artística y cultural no hablo solamente de la fundación de los teatros estables, que no siempre han dado pruebas ejemplares de una coherente política cultural. Hablo de un movimiento más vasto del teatro italiano, de todas las iniciativas reunidas en el intento de solidificar el concepto de teatro como arte, no

como puro entretenimiento. Hombres distintos en situaciones distintas. Un largo elenco, que comprende los mejores y verdaderos productores del teatro, los verdaderos artífices del teatro italiano. Los protagonistas. Los únicos legítimos, porque han vivido, vivían y viven en el escenario.

Yo le doy una gran responsabilidad a estos. Y una responsabilidad grandísima a los protagonistas. Estos no siempre tuvieron el valor de asumir tareas muy duras y prefirieron buscar un camino más fácil, no digamos el del tendero pero al menos el de una vida tranquila. Así se han ido deteriorando las instituciones, en medio de la itálica indiferencia de los poderes públicos que debían garantizarles. Estas habían nacido, es cierto, gracias a los poderes públicos, locales y nacionales, pero sin que nunca una verdadera política nacional garantizase su estructura. Estos teatros han existido siempre, así, al margen de los intereses pú-



Junto a la nueva sede del Piccolo se construye la Ciudad del Teatro.

blicos, siempre en lucha con las necesidades cotidianas, sin sustentos reales y sin una verdadera política cultural que cubra sus espaldas y cada vez más presa de las patentes presiones políticas. De este modo los teatros estables han nacido en lugares donde no podían nacer y vivir, por la voluntad de algún entusiasta o por la exaltación de algún político local. En última instancia, yo estoy convencido de que la primera causa del malestar del teatro italiano se remonta a la incapacidad de prever, a la incapacidad de realizar una verdadera política teatral por parte de los poderes públicos nacionales desde 1947 hasta hoy. Y no es ciertamente una casualidad que el teatro italiano no tenga hoy todavía una ley de teatro, no importa si buena o menos buena. No es una casualidad que el legislador no haya logrado nunca en Italia, dar al contexto total del teatro italiano una ley ecuánime y lo más abierta posible al futuro.

Ha faltado una política fundacional de las instituciones. Ha habido ingeniosas invenciones y hábiles operaciones culturales a menudo más locales que nacionales.

Mi posición personal es extremadamente abierta. Puedo entender (aunque no la comparto) la solución de Gran Bretaña que decide no dar subvenciones casi a nadie y crear un teatro nacional con financiaciones de locura y con edificios de ciencia ficción, mientras que el resto del teatro se las arregla como puede. Comprendo también la solución americana, donde las subvenciones prácticamente no existen aunque, al mismo tiempo existen posibilidades consistentes ofrecidas por mecenas, fundaciones, empresas y universidades, y donde la única ley es la ley brutal y simple del mercado: el espectáculo tiene unos costes, la gente viene y los paga; o bien la gente no viene, el espectáculo se cierra y no se habla más de ello.

Desde un punto de vista, es lo más obscuro que puede existir bajo un perfil cultural, pero sigue una cierta lógica, una lógica fría, cruel y mercantil. Luego está el sistema alemán, en el cual está establecido que el Estado Central no dé dinero a nadie pero en donde las comunidades regionales, los Länder, distribuyen abundantes sustentos. Y así existen 350 teatros estables, cada uno de los cuales

posee medios de financiación y mantenimiento no políticos sino 'naturales', porque así está escrito en la legislación. Es un sistema institucionalmente rígido y previsor pero a menudo incapaz de suscitar ideas nuevas, una especie de 'oficina teatral'. Y luego tenemos la situación francesa que es la que más se acerca a la situación italiana aunque con elecciones completamente distintas. El sistema francés dice: yo creo en la institución que se llama, supongamos, Comédie Française, o mejor dicho, acepto y mantengo esa institución con sumas enormes. Además mantengo doce teatros nacionales, algunos de los cuales están en París y otros esparcidos por todo el territorio, con criterios nuevos, todos dotados de una subvención institucional que puede ser levemente aumentada (o disminuida) pero que es sólida, y lo más importante, que se hace efectiva con un retraso máximo de 15 días o un mes. No ha sucedido nunca que la subvención haya salido de las arcas del Estado con más de un mes de retraso. Y los directores de estos teatros son nombrados por el Ministerio de Cultura por dos o tres años, al final de los cuales pueden

ser confirmados o bien sustituidos por otros. La responsabilidad de las elecciones es del ministerio. Es un sistema que ciertamente no es perfecto, es más, es discutible, pero al menos es un sistema”.

EN AUSENCIA DE LA LEY

“En nuestro país, hasta hoy no existe ni siquiera esto. Es decir, no existe ni siquiera un diseño basado en criterios orgánicos, en una ‘filosofía’. En ausencia de la Ley, vivimos con algo que se llama ‘reglamentación’, fijada cada año mediante circulares. A esta reglamentación se atiene el Estado para distribuir subvenciones y para asignar títulos, provisionales estos últimos se entiende, ya que la Ley no existe, pero que luego se convierten y permanecen como hechos consumados. Los resultados son esos que tenemos bajo los ojos, aunque algunos finjan no verlos: una superproducción enorme, una proliferación absurda de productos teatrales y de organismos teatrales que están muy lejos de terminar. Mucho más absurda si se constata que las escenas del teatro italiano son del todo inferiores en número, y a veces en calidad, a las necesidades inventadas por el espectáculo italiano en relación con la intervención pública. Hagamos una simple comparación de cifras. Los espectadores de teatro en 1986 son más o menos los mismos de 1982: en torno a una decena de millones poco más o menos. Frente a este público sustancialmente estancado, el Estado italiano, que repartía entonces 60.000 millones de liras, reparte hoy 115.000 millones.

El número de las representaciones (y siempre para este mismo número de espectadores) ha aumentado de 32.000 a 43.000; el número de los conjuntos ‘primeros’ subvencionados ha subido de 270 a 360. Mientras tanto, los teatros estables ‘públicos’ aumentaron de 8 a 15; y yo mismo, así de memoria, no sabía indicar donde se encuentran todos. Se podría continuar, pero se entraría en un terreno de polémicas, del cual quiero (al menos por el momento) mantenerme alejado. Lo que importa es subrayar la ausencia de auténticos criterios inspiradores, la increíble dispersión de energías y la vertiginosa inflación de organismos e iniciativas que caracteriza, para un número de espectadores casi constante, nuestra situación teatral de hoy. Esta es la situación a la que deben enfrentarse nuestros proyectos, nuestros planes de trabajo y todas las esperanzas de un mañana teatral (aunque no sólo teatral) mejor”.



CIMINAGHI

Giorgio Strehler y Giulia Lazzarini en “Elvira o la pasión teatral”.



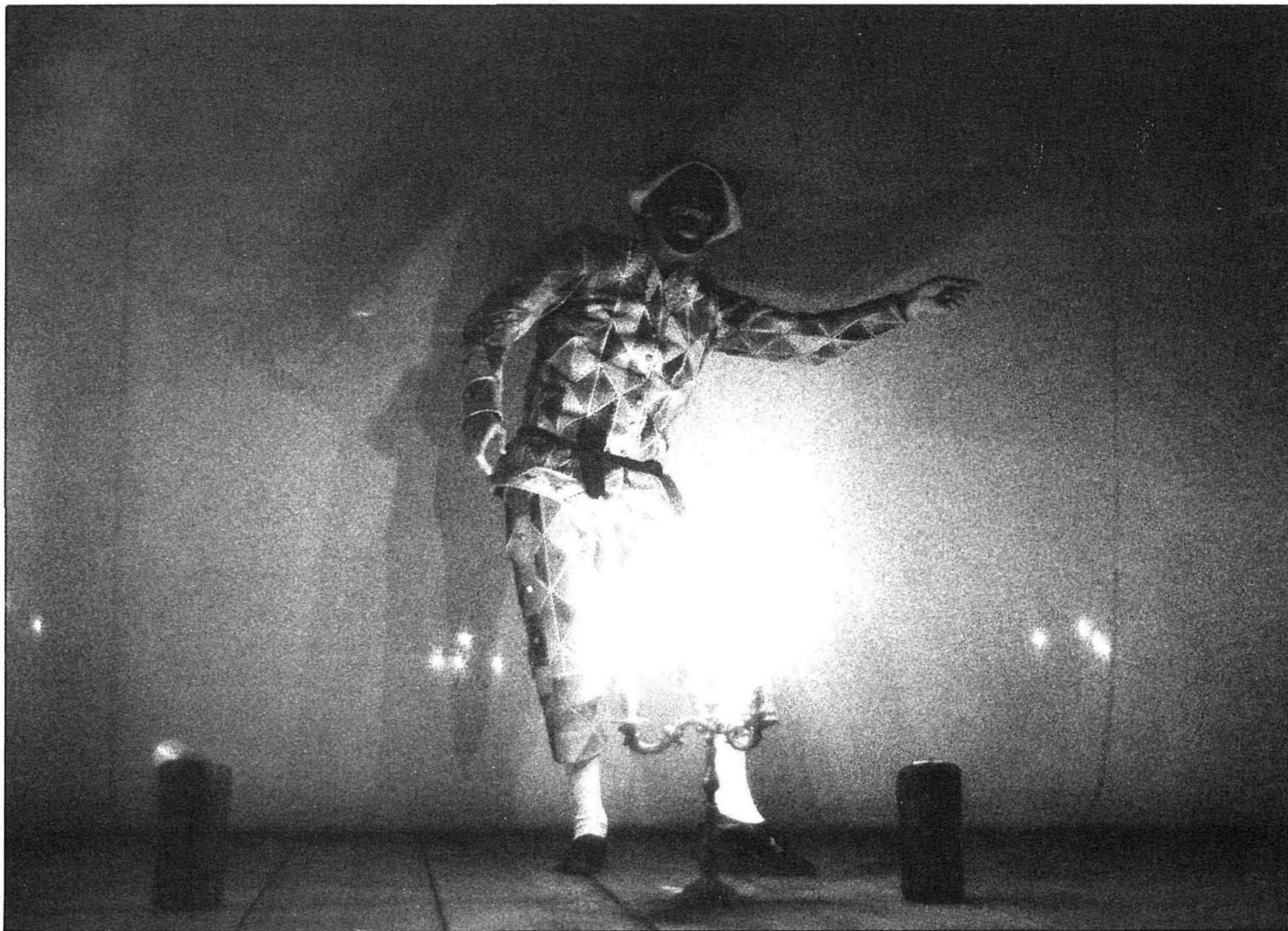
CRONOLOGÍA DE ESPECTÁCULOS

Temporada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
1947	L' ALBERGO DEI POVERI (Los bajos fondos)	Gorki	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LE NOTTI DELL'IRA (Las noches de la cólera)	Salacrou	Strehler	Ratto	
	IL MAGO DEI PRODIGHI (El mágico prodigioso)	Calderón	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
1947-48	I GIGANTI DELLA MONTAGNA (Los gigantes de la montaña)	Pirandello	Strehler	Ratto	Colciaghi
	L'URAGANO (La tormenta)	Ostrovsky	Strehler	Ratto	
	QUERELA CONTRO IGNOTO	Neveux	Landi	Ratto	Colciaghi
	DON GIOVANNI (Don Juan)	Molière	Costa	T. Costa	
	DELITTO E CASTIGO (Crimen y castigo)	Dostoievski	Strehler	Ratto	
	LA SERVAGGIA (La salvaje)	Anouilh	Salvino	Ratto	
	RICCARDO II (Ricardo II)	Shakespeare	Strehler	Ratto	Colciaghi
	N. N.	Trieste	Guerrieri	Chiari	
	LA TEMPESTA (La tempestad)	Shakespeare	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ROMEO E GIULIETTA (Romero y Julieta)	Shakespeare	Simoni	Casarini	Calderini
	ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE (Asesinato en la catedral)	Eliot	Strehler	Ratto	Bissietta
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín, servidor de dos amos)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi	
1948-49	IL CORVO (El cuervo)	Gozzi	Strehler	Ratto	Colciaghi
	IL GABBIANO (La gaviota)	Chejov	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LA FAMIGLIA ANTROPUS	Wilder	Strehler	Coltellacci	
	LA BISBETICA DOMATA (La fierecilla domada)	Shakespeare	Strehler	Coltellacci	Colciaghi

Tempo- rada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	FILIPPO (Felipe)	Alfieri	Costa	Ratto	Colciaghi
	GENTE NEL TEMPO	Chiesa	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LE NOTTI DELL'IRA (Las noches de la cólera)	Salacrou	Strehler	Ratto	
	I GIGANTI DELLA MONTAGNA (Los gigantes de la montaña)	Pirandello	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE (Asesinato en la catedral)	Eliot	Strehler	Ratto	Bissietta
1949-50	L'ALBA DELL'ULTIMA SERA	Bacchelli	Brissoni	Ratto	—
	QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO (Esta noche se improvisa la comedia)	Pirandello	Strehler	Damiani	Frigerio
	IL PICCOLO EYOLF (El pequeño Eyolf)	Ibsen	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LA PARIGINA (La parisina)	Becque	Strehler	Ratto	Colciaghi
	RICARDO III	Shakespeare	Strehler	Coltellacci	—
	LA GUERRA DI TROIA NON SI FARÀ (La guerra de Troya no sucederá)	Giraudoux	Bollini	Crippa-Cristiani-Gerli	
	I GIUSTI (Los justos)	Camus	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ALCESTI DI SAMUELE	Savinio	Strehler	Savinio	—
	LA PUTTA ONORATA (La muchacha honrada)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	IL CORVO (El cuervo)	Gozzi	Strehler	Colciaghi	Ratto
1950-51	GLI INNAMORATI (Los enamorados)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ESTATE E FUMO (Verano y humo)	Williams	Strehler	Ratto	Colciaghi
	IL MISANTROPO (El misántropo)	Molière	Strehler	Coltellacci	—
	LA MORTE DI DANTON (La muerte de Danton)	Büchner	Strehler	Ratto	—
	LA PARIGINA (La parisina)	Becque	Strehler	Ratto	Colciaghi
	CASA DI BAMBOLA (Casa de muñecas)	Ibsen	Strehler	Ratto	Colciaghi
	L'ORO MATTO	Giovaninetti	Strehler	Ratto	—
	NON GIURARE SU NIENTE (No hay que jurar de nada)	Musset	Strehler	Ratto	Tofano
	FRANA ALLO SCALO NORD (Derrumbe en la estación del norte)	Betti	Strehler	Ratto	—
	RE ENRICO IV (Enrique IV)	Shakespeare	Strehler	Casarini	Colciaghi
	LA DODICESIMA NOTTE (Noche de Reyes)	Shakespeare	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE (Asesinato en la catedral)	Eliot	Strehler	Ratto	Bissietta
1951-52	ELETTRA (Electra)	Sófocles	Strehler	Casorati	—
	L'AMANTE MILITARE	Goldoni	Strehler	Scandella	Colciaghi
	IL MEDICO VOLANTE	Molière	Strehler	Ratto	Colciaghi
	OPLÀ NOI VIVIAMO (¡Humma, vivimos!)	Toller	Strehler	Ratto	—
	MACBETH	Shakespeare	Strehler	Zuffi	—
	EMMA	Zardi	Strehler	Ratto	—
	IL CAMINO SULLE ACQUE	Vergani	Strehler	Damiani	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 2.ª edición)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LA FAMIGLIA ANTROPUS	Wilder	Strehler	Coltellacci	—
	LA MORTE DI DANTON (La muerte de Dantón)	Büchner	Strehler	Ratto	—

Tempo- rada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	CASA DI BAMBOLA (Casa de muñecas)	Ibsen	Strehler	Ratto	Colciaghi
1952-53	ELISABETTA D'INGHILTERRA (Isabel de Inglaterra)	Bruckner	Strehler	Ratto	Colciaghi
	IL REVISORE (El inspector)	Gógol	Strehler	Ratto	Lucchi
	L'INGRANAGGIO (El engranaje)	Sartre	Strehler	Ratto	—
	SACRILEGIO MASSIMO	S. Pirandello	Strehler	Ratto	—
	SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE (Seis personajes en busca de autor)	Pirandello	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LULÚ	Bertolazzi	Strehler	Ratto	Colciaghi
	UN CASO CLINICO	Buzzati	Strehler	Ratto	—
	APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN (Cita en el Michigan)	Cannarozzo	Enríquez	Ratto	—
	LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE (Las bodas de Giovanna Phile)	Magnoni	Enríquez	Ratto	—
	LE VEGLIE INUTILI	Sbragia	Enríquez	Selmo	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 2.ª edición)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ELETTRA (Electra)	Sófocles	Strehler	Casorati	—
1953-54	LA VEDOVA SCALTRA (La viuda astuta)	Goldoni	Strehler	Clerici	Fini
	GIULIO CESARE (Julio César)	Shakespeare	Strehler	Zuffi	—
	LA SEI GIORNI	d'Errico	Strehler	Damiani	—
	L'IMBECILE, LA PATENTE, LA GIARA (El imbécil, la patente, la tinaja)	Pirandello	Strehler	Damiani	Colciaghi
	LA FOLLE DI CHAILLOT (La loca de Chaillot)	Giraudoux	Strehler	Bérard	—
	LA MASCHERATTA (La mascarada)	Moravia	Strehler	Damiani	Colciaghi
	LA MOGLIE IDEALE (La esposa ideal)	Praga	Strehler	Damiani	Colciaghi
	NOSTRA DEA (Nuestra diosa)	Bontempelli	Strehler	Damiani	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 2.ª edición)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	IL CORVO (El cuervo)	Gozzi	Strehler	Ratto	Colciaghi
	ELETTRA (Electra)	Sófocles	Strehler	Casorati	—
	L'ORO MATTO	Giovaninetti	Strehler	Ratto	—
	UN CASO CLINICO	Buzzati	Strehler	Ratto	—
1954-55	LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA (Trilogía del veraneo)	Goldoni	Strehler	Chiari	De Matteis
	IL GIARDINO DEI CILIEGI (El jardín de los cerezos)	Chejov	Strehler	Moiseiwitsch	—
	QUI COMINCIA LA SVENTURA (Aquí comienza la desgracia)	Sto (Tofano)	Rissone	S. Tofano	—
	PROCESSO A GESÙ (Proceso a Jesús)	Fabbri	Costa	—	—
	LA CASA DI BERNARDA ALBA (La casa de Bernarda Alba)	Lorca	Strehler	Damiani	Frigerio
	TRE QUARTI DI LUNA (Tres cuartos de luna)	Squarzina	Strehler	Damiani	Colciaghi
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 2.ª edición)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
1955-56	EL NOST MILAN (La povera gent)	Bertolazzi	Strehler	Damiani	Colciaghi
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques)	Brecht	Strehler	Otto	Frigerio

Temporada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	DAL TUO AL MIO	Verga	Strehler	Guttuso	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 2.ª edición)	Goldoni	Strehler	Ratto	Colciaghi
	LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA	Goldoni	Strehler	Chiari	De Matteis
	PROCESO A GESÚ (Proceso a Jesús)	Fabbri	Costa	—	—
	LA CASA NOVA (La casa nueva)	Goldoni	Lodovici	Frigerio	—
	PARLAMENTO DE RUZANTE	Ruzante	Lodovici	Frigerio	—
	LA FAMIGLIA DELL'ANTIQUARIO (La familia del anticuario)	Goldoni	Costa	V. Costa	—
	IL MATRIMONIO DI LUDRO	Bon	De Bosio	Scandella	—
	LA CAMERIERA BRILLANTE	Goldoni	Lodovici	Scandella	—
	LA MOSCHETTA	Ruzante	De Bosio	Scandella	—
	LE DONNE GELOSE (Las mujeres celosas)	Goldoni	Lodovici	Scandella	—
1956-57	I VINCITORI (Los vencedores)	Bettini/Albini	Puecher	Damiani	Colciaghi
	I GIACOBINI (Los jacobinos)	Zardi	Strehler	Damiani	Frigerio
	LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO (La leyenda del hijo cambiado)	Pirandello	Costa	V. Costa	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO (Esta noche se improvisa la comedia, 2.ª edición)	Pirandello	Strehler	Damiani	Frigerio
1957-58	CORIOLANO	Shakespeare	Strehler	Damiani	Frigerio
	GOLDONI E LE SUE SEDICI COMMEDIE NUOVE (Goldoni y sus dieciséis comedias nuevas)	Ferrari	Strehler	Damiani	Frigerio
	L'ANIMA BUONA DE SE-ZUAN (La buena persona de Sezuán)	Brecht	Strehler	Damiani	Frigerio
	UNA MONTAGNA DI CARTA	Rocca	Puecher	Damiani	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
1958-59	PULCINELLA IN CERCA DELLA SUA FORTUNA PER NAPOLI	Altavilla	E. de Filippo	Chiari	—
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques)	Brecht	Strehler	Otto	Frigerio
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	LA MOGLIE IDEALE (La esposa ideal)	Praga	Strehler	Damiani	Colciaghi
	MERCADET L'AFFARISTA	Balzac	Puecher	Damiani	Frigerio
	PLATONOV E ALTRI (Platonov y otros)	Chejov	Strehler	Damiani	—
1959-60	COME NASCE UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO (Como nace un guión cinematográfico)	Zavattini	Puecher	Damiani	—
	LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA (La visita de la vieja dama)	Dürrenmatt	Strehler	Damiani	—
	LA MARIA BRASCA	Testori	Missiroli	Damiani	—
	LA CONGIURA (La conjura)	Prosperi	Squarzina	Damiani	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—



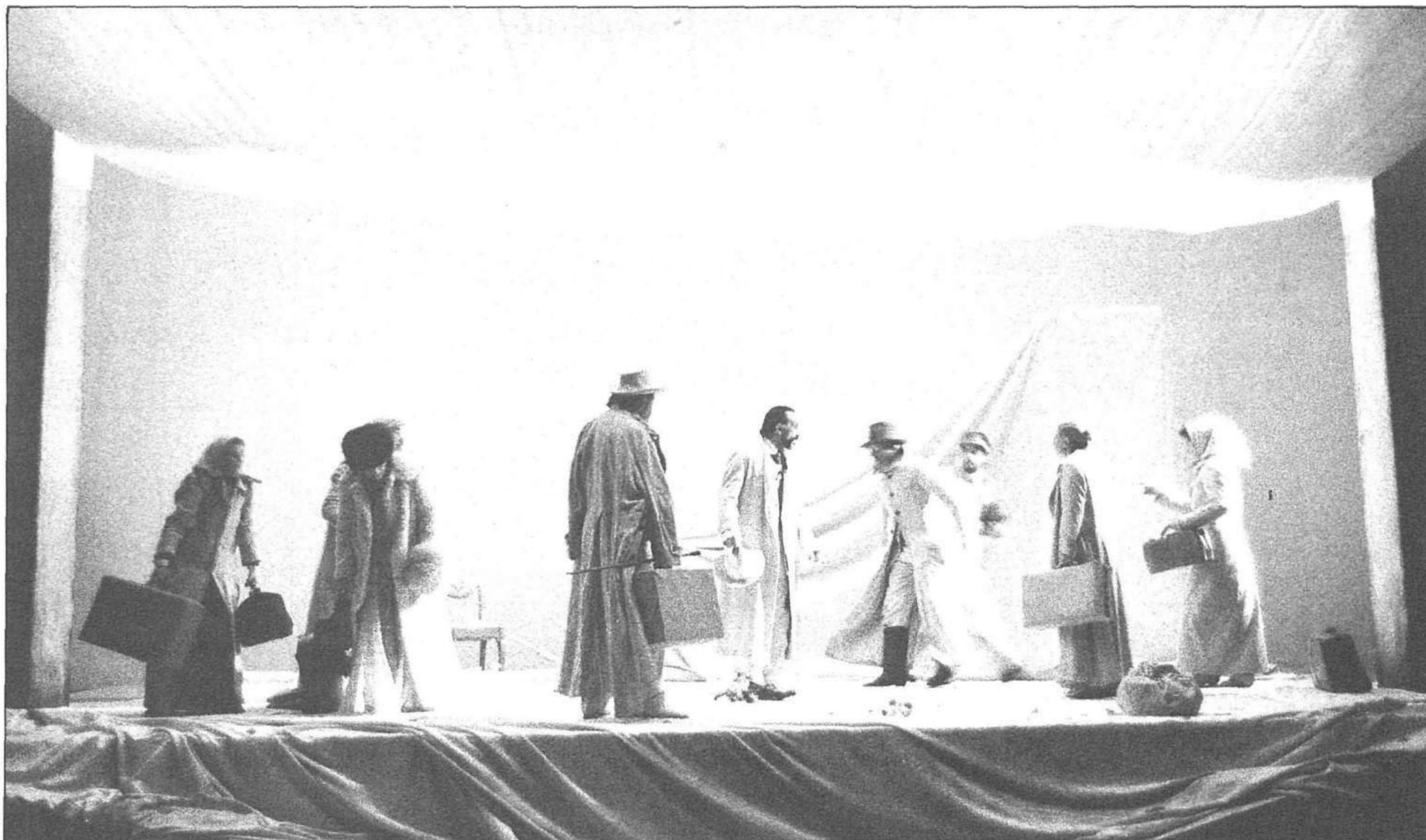
Ferruccio Soleri en "Arlequín, servidor de dos amos".

Tempo- rada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques)	Brecht	Strehler	Otto	Frigerio
1960-61	L'EGOISTA (El egoísta)	Bertolazzi	Strehler	Damiani	—
	SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE (Schweyk en la segunda guerra mundial)	Brecht	Strehler	Damiani	—
	LA STORIA DI PABLO (La historia de Pablo)	Veiti/Pavese	Puecher	Polidori	—
	EL NOST MILAN (La povera gent)	Bertolazzi	Strehler	Damiani	Colciaghi
	TORNATE A CRISTO CON PAURA (Laudi medioevali)	—	Missiroli	Damiani	—
1961-62	ENRICO IV (Enrique IV)	Pirandello	Costa	Chiari	De Matteis

Tempo- rada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	EL NOST MILAN (La povera gent)	Bertolazzi	Strehler	Damiani	Colciaghi
	SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE (Schweyk en la segunda guerra mundial)	Brecht	Strehler	Damiani	—
	IL RE DAGLI OCCHI DI CONCHIGLIA	Sarzano	Jacobbi	Chiari	—
	L'EQUIPAGGIO DELLA ZATTERA	Balducci	Puecher	—	—
	UNA CORDA PER IL FIGLIO DI ABELE	Parodi	Jacobbi	Bray	—
	RICORDO DI DUE LUNEDI (Recuerdo de dos lunes)	Miller	Strehler	Damiani	—
	L'ECCEZIONE E LA REGOLA (La excepción y la regla)	Brecht	Strehler	Damiani	—
1962-63	L'EREDITAA DEL FELIS	Illica	Puecher	Damiani	—
	L'ANITRA SELVATICA (El pato salvaje)	Ibsen	Costa	V. Costa	—
	VITA DI GALILEO (Vida de Galileo)	Brecht	Strehler	Damiani	—
	I BUROSAURI	Ambrogi	Jacobbi	Tommasi	—
	ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE (Asesinato en la catedral, 2.ª edición)	Eliot	Missiroli	Tommasi	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
1963-64	I BUROSAURI	Ambrosi	Jacobbi	Tommasi	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	VITA DI GALILEO (Vida de Galileo)	Brecht	Strehler	Damiani	—
	L'ANNASPO	Orlando	Puecher	Damiani	Job
	LE NOTTI DELL'IRA (Las noches de la cólera, 2.ª edición)	Salacroux	Strehler	Job	—
	LE BARUFFE CHIOZZOTTE (El gruñón bienhechor)	Goldoni	Strehler	Damiani	—
	SUL CASO J. R. OPPENHEIMER (Sobre el caso J. R. Oppenheimer)	Kipphardt	Strehler y otros	Damiani	—
	IL SIGNOR DI POURCEAUGNAC (El señor de Pourceaugnac)	Molière	E. de Filippo	Maccari	—
	IL MISTERO (El misterio)	D'Amico	Costa	T. Costa	—
	LA LANZICHENECCA	Di Mattia	Puecher	Tommasi	Job
	IL GIOCO DEI POTENTI (El juego de los poderosos)	Shakespeare	Strehler	Strehler	—
	BERLOLT BRECHT: POESIE E CANZONI (Bertolt Brecht: poesías y canciones)	Brecht	Strehler	—	—
1965-66	IL GIOCO DEI POTENTI	Shakespeare	Strehler	Strehler	—
	LE TROIANE (Las troyanas)	Eurípides/Sartre	Tolusso	Polidori	—
	LE BARUFFE CHIOZZOTTE (El gruñón bienhechor)	Goldoni	Strehler	Damiani	—
	I MAFIOSI (Los mafiosos)	Rizzotto/Sciascia	Tolusso	Frigerio	—
	DUECENTOMILA E UNO	Cappelli	Strehler	Frigerio	—
1966-67	I GIGANTI DELLA MONTAGNA (Los gigantes de la montaña, 2.ª edición)	Pirandello	Strehler	Frigerio	—
	IO, BERTOLT BRECHT (Yo, Bertolt Brecht)	Brecht	Strehler	—	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	EPITAFFIO PER GEORGE DILLON (Epitafio por George Dillon)	Osborne	Tolusso	Tommasi	Zimmer

Temporada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	PATATINE DI CONTORNO (Patatas fritas a voluntad)	Wesker	Maiello	Frigerio	—
	SENTITE BUONA GENTE	Leydi	Negrín	—	—
	UNTERDENLINDEN	Roversi	Maiello	Frigerio	Job
	L'ISTRUTTORIA (La indagación)	Weiss	Puecher	Puecher	—
1967-68	MARAT-SADE	Weiss	Maiello	Allio	—
	IL PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO A ROUEN: 1431 (El proceso de Juana de Arco en Rouen, 1431)	Seghers/Brecht	Grüber	Frigerio	—
	IL FATTACCIO DEL GIUGNO	Sbragia	Sbragia	Polidori	—
	IL BARONE DI BIRBANZA	Maggi	Tolusso	Frigerio	—
	I GIGANTI DELLA MONTANGA (Los gigantes de la montaña, 2.ª edición)	Pirandello	Strehler	Frigerio	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	IO, BERTOLT BRECHT (Yo, Bertold Brecht)	Brecht	Strehler	—	—
1968-69	VISITA ALLA PROVA DE «L'ISOLA PURPUREA» (Visita al ensayo de «La isla purpúrea»)	Bulgakov/Scabia	Maiello	Frigerio Spinatelli	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 3.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	PAPA, PAPA, ANCH'IO VOGLIO LA LUNA (Papá, Papá, yo también quiero la luna)	Stagnaro/Corti	Corti	—	—
	OFF LIMITS	Adamov	Grüber	Arroyo	—
	LA VITA IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G. (La vida imaginaria del barrendero Augusto G.)	Gatti	Puecher	Puecher	—
	IL CRACK	Roversi	Trionfo	Bignardi	—
1969-70	LA BETIA	Ruzante	De Bosio	Luzzati	—
	TIMONE D'ATENE (Timón de Atenas)	Shakespeare	Bellocchio	Allio	—
	SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA (Esplendor y muerte de Joaquín Murieta)	Neruda	Chéreau	Chéreau/Peduzzi/Schmidt	—
	C'ERA UNA VOLTA... E ADESSO C'È ANCORA	Conte	Conte	—	—
	LA BATTAGLIA DI LOBOSITZ	Hacks	Rétoré	Raffaelli	—
1970-71	SANTA GIOVANNA DEI MACELLI (Santa Juana de los mataderos)	Brecht	Strehler	Frigerio	—
	LA MOSCHETTA (2.ª edición)	Ruzante	De Bosio	Luzzati	—
	TOLLER	Dorst	Chéreau	Peduzzi	Schmidt
	SPLENDORE E MORTE DE JOAQUIN MURIETA (Esplendor y muerte de Joaquín Murieta)	Neruda	Chéreau	Chéreau/Peduzzi/Schmidt	—
	W BRESCI	Kezich	De Bosio	Luzzati	Pastore
1971-72	OGNI ANNO PUNTO E DA CAPO	E. De Filippo	De Filippo	Garofalo	—
	ARLECCHINO, L'AMORE E LA FAMA	Soleri/Ferrante	Soleri	—	—
	IL BAGNO (El baño)	Maiakovski	Parenti	Ricchelli	Schmidt
	L'OBEDIENZA NON È PIU UNA VIRTU	Mezzadri	Mezzadri	—	—
	LULÚ	Wedekind	Chéreau	Peduzzi	Schmidt

Temporada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	LA PASSIONE (Laudi drammatiche, siglos XIII y XVI)	—	Dejmek	Majewski	—
	LA MOSCHETTA (2.ª edición)	Ruzante	De Bosio	Luzzati	—
	INTERROGATORIO ALL'AVANA (El interrogatorio de La Habana)	Enzensberger	Negrín	Savi	—
1972-73	RE LEAR (El rey Lear)	Shakespeare	Strehler	Frigerio	—
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Frigerio	—
	MA PERCHÉ PROPRIO A ME?	Lunari	D'Amato	Bregni	Sgarbossa
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 4.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
1973-74	BARBABLÙ	Dursi	Puggelli	Bregni	Spinatelli
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Frigerio	—
	RE LEAR (El rey Lear)	Shakespeare	Strehler	Frigerio	—
	IL GIARDINO DEI CILIEGI (El jardín de los cerezos)	Chejov	Strehler	Damiani	—
1974-75	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 4.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	RE LEAR (El rey Lear)	Shakespeare	Strehler	Frigerio	—
	L'OPERA DA TRE SOLDI (La ópera de tres peniques, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Frigerio	—
	IL GIARDINO DEI CILIEGI (El jardín de los cerezos, 2.ª edición)	Chejov	Strehler	Damiani	—
	MILLE VERSI PER FARE TEATRO (Recital)	—	D'Amato	—	—
	IO, BERTOLT BRECHT, N.º 2	Brecht	Strehler	Bregni	—
	IL CAMPIELLO (El huertecillo)	Goldoni	Strehler	Damiani	—
1975-76	IL CAMPIELLO (El huertecillo)	Goldoni	Strehler	Damiani	—
	IO, BERTOLT BRECHT, N.º 2	Brecht	Strehler	Bregni	—
	IL GIARDINO DEI CILIEGI (El jardín de los cerezos, 2.ª edición)	Chejov	Strehler	Damiani	—
	VITA E POESIA DI MAIAKOVSKI (Recital)	—	D'Amato	—	—
	LE CASE DEL VEDOVO (Las casas del viudo)	G. B. Shaw	Battistoni	Bregni	—
	LE BALCON (El balcón)	Genet	Strehler	Damiani	—
1976-77	IL GIARDINO DEI CILIEGI (El jardín de los cerezos, 2.ª edición)	Chejov	Strehler	Damiani	—
	IO, BERTOLT BRECHT, N.º 2	Brecht	Strehler	Bregni	—
	IL CAMPIELLO (El huertecillo)	Goldoni	Strehler	Damiani	—
	LE BALCON (El balcón)	Genet	Strehler	Damiani	—
	POESIE E CANZONI PER I TEMPI OSCURI (Poesías y canciones para los tiempos oscuros)	Brecht/Lunari/Di Leva	Battistoni	—	—
	LA STORIA DE LA BAMBOLA ABBANDONATA (La historia de la muñeca abandonada)	Strehler/Sastre/ Brecht	Damiani	—	—



Escena de conjunto de "El jardín de los cerezos" (1973-74).

Temporada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
1977-78	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5. ^a edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	LE CASE DEL VEDOVO (Las casas del viudo)	G.B. Shaw	Battistoni	Bregni	—
	RE LEAR (El rey Lear)	Shakespeare	Strehler	Frigerio	—
	LA STORIA DELLA BAMBOLA ABANDONATA (La historia de la muñeca abandonada)	Strehler/Sastre/Brecht	Damiani	—	—
	LA SCUOLA DELLE DONNE (La escuela de las mujeres)	Molière	D'Amato	Ghiglia	—
	LA TEMPESTA (La tempestad, 2. ^a edición)	Shakespeare	Strehler	Damiani	—
1978-79	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5. ^a edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	LA TEMPESTA (La tempestad, 2. ^a edición)	Shakespeare	Strehler	Damiani	—
	LA SCUOLA DELLE DONNE (La escuela de las mujeres)	Molière	D'Amato	Ghiglia	—

Tempo- rada	Titulo	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	ASPETTANDO A GODOT (Esperando a Godot)	Beckett	Pagliario	Job	—
1979-80	I'ILLUSIONE COMIQUE (La ilusión cómica)	Corneille	Pagliario	Garofalo	—
	IO, BERTOLT BRECHT, N.º 3	Brecht	Strehler	Bregni	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	EL NOST MILAN (La povera gent, 2.ª edición)	Bertolazzi	Strehler	Damiani	Colciaghi
	MINNIE LA CANDIDA	Bontempelli	Battistoni	Polidori	—
	TEMPORALE (Tormenta)	Strindberg	Strehler	Frigerio	Squarciapino
1980-81	LA VITA È SOGNO (La vida es sueño)	Calderón	D'Amato	Ghiglia	—
	MINNIE LA CANDIDA	Bontempelli	Battistoni	Polidori	—
	TEMPORALE (Tormenta)	Strindberg	Strehler	Frigerio	Squarciapino
	ARLECCHINO E GLI ALTRI (Arlequino y los otros)	Lunari/Soleri	Soleri	Pagano	—
	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN (La buena persona de Sezuán, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Bregni	Spinatelli
1981-82	ARLECCHINO E GLI ALTRI (Arlequino y los otros)	Lunari/Soleri	Soleri	Pagano	—
	TEMPORALE (Tormenta)	Strindberg	Strehler	Frigerio	Squarciapino
	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN (La buena persona de Sezuán, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Bregni	Spinatelli
	GIORNI FELICI (Días felices)	Beckett	Strehler	Frigerio	Spinatelli
1982-83	GIORNI FELICI (Días felices)	Beckett	Strehler	Frigerio	Spinatelli
	L'ANIMA BUONA DI SEZUAN (La buena persona de Sezuán, 2.ª edición)	Brecht	Strehler	Bregni	Spinatelli
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	IO, BERTOLT BRECHT (Yo, Bertolt Brecht)	Brecht	Strehler	Bregni	—
	IL PRECETTORE (El preceptor)	Lenz/Brecht	D'Amato	Ghiglia	—
	GLI ULTIMI (Los últimos)	Gorki	Battistoni	Garbuglia	Verso
	MINNA VON BARNHELM	Lessing	Strehler	Frigerio	Squarciapino
1983-84	MINNA VON BARNHELM	Lessing	Strehler	Frigerio	Squarciapino
	LA TEMPESTA (La tempestad)	Shakespeare	Strehler	Damiani	—
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	—
	CARRARO E IL SUO BERTOLAZZI	Bertolazzi	Puggelli	Varisco	Spinatelli
	NOSTALGIA	Jung	Grüber	Arroyo	Bulgheroni
	PORTATE VENTI QUESTI DOLCI VERSI (Recital de poesía)	—	Sparvoli	—	—
1984-85	LA TEMPESTA (La tempestad)	Shakespeare	Strehler	Damiani	Damiani
	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 5.ª edición)	Goldoni	Strehler	Frigerio	Frigerio
	MILVA CANTA BRECHT	Brecht	Strehler	Strehler	—
	LE FURBERIE DI SCAPINO (Las picardías de Scapin)	Molière	Puggelli	Spinatelli	—

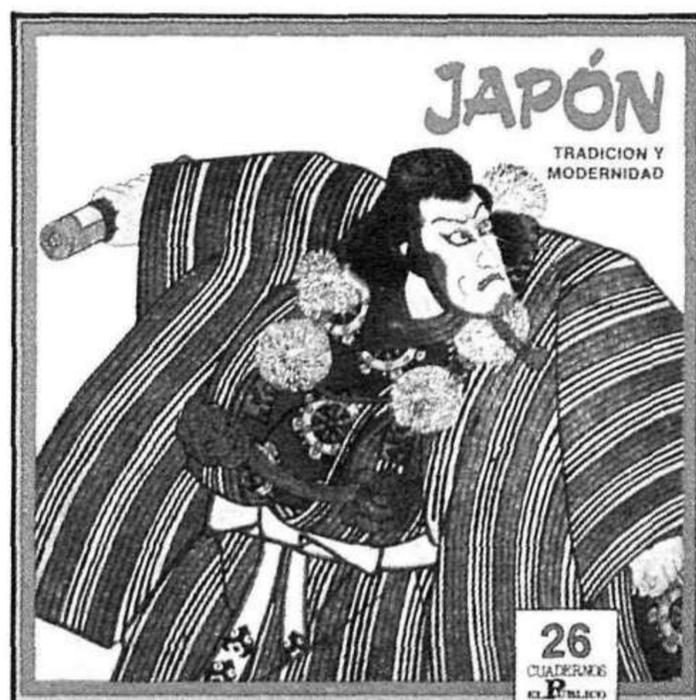
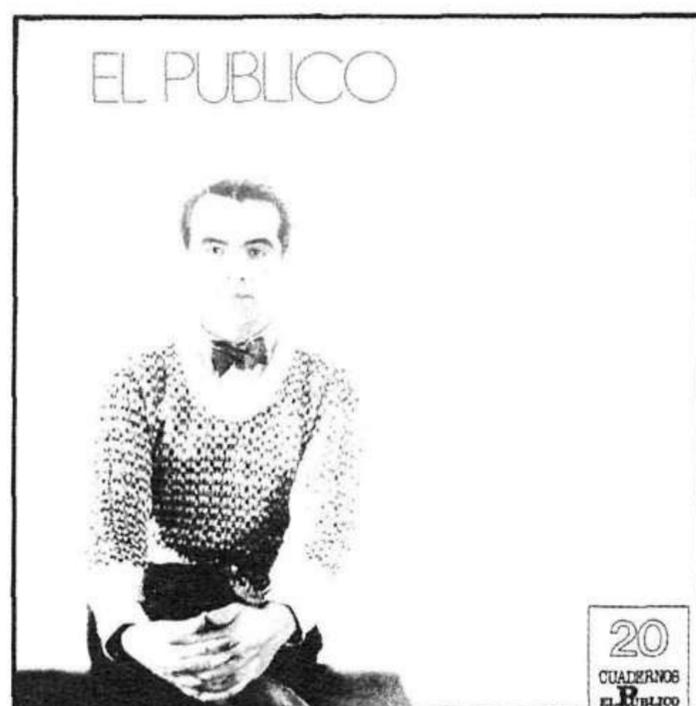
Tempo- rada	Título	Autor	Dirección	Escenografía	Vestuario
	SE L'UOMO COMINCIASSE A VIVERE PER L'UOMO PORTATE VENTI QUESTI DOLCI VERSI FORSE S'AVESS'IO L'ALE LA GRANDE MAGIA NOSTALGIA TEMPORALE (Tormenta)	E. de Filippo Jung Strindberg		Recital de Gianfranco Mauri Recital de Franco Graziosi Recital de Franco Graziosi	Spinatelli Bulgheroni Squarciapino
1985-86	TEMPORALE (Tormenta) IL TRIONFO DELL'AMORE (El triunfo del amor) LA GRANDE MAGIA INTERMEZZO SE L'UOMO COMINCIASSE A VIVERE PER L'UOMO DONNA OGGI ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE (Elvira o la pasión teatral)	Strindberg Marivaux De Filippo Giraudoux Jouvet	Strehler Vitez Strehler Battistoni Strehler	Frigerio Kokkos Frigerio Spinatelli Recital de Gianfranco Mauri Recital a cargo de C. Battistoni Frigerio	Squarciapino — Spinatelli — Spinatelli
1986-87	IL TRIONFO DELL'AMORE (El triunfo del amor) VOULEZ VOUS JOUER AVEC MOI L'UOMO ALLA VIGILIA DEL NUOVO SECOLO EL PUBLICO L'ARCA DI NOÉ (El arca de Noé) ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE (Elvira o la pasión teatral) LA GRANDE MAGIA INTERMEZZO IGNE MIGNE ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 6.ª edición) MILVA CANTA BRECHT	Marivaux Lorca Britten Jouvet De Filippo Giraudoux Campanelli Goldoni Brecht	Vitez Recital a cargo de C. Battistoni Pasqual D'Amato Strehler Strehler Battistoni Puggelli Strehler Strehler	Kokkos Recital de Gianfranco Mauri Puigserver Spinatelli Frigerio Frigerio Spinatelli Bregni Frigerio —	— — — Spinatelli Spinatelli — Spinatelli Squarciapino —
1987-88	ELVIRA O LA PASSIONE TEATRALE (Elvira o la pasión teatral) MON FAUST (Mi Fausto) GRANDE E PICCOLO (Grande y pe- queño) FILOTTETE (Filoctetes) STELLA, COMMEDIA PER AMANTI (Stella, comedia para amantes) COME TU MI VUOI (Coom tú me de- seas) ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI (Arlequín servidor de dos amos, 6.ª edición) FAUST, FRAMMENTI (Fausto, Frag- mentos)	Jouvet Valéry B. Strauss Gide Goethe Pirandello Goldoni Goethe	Strehler Pagliaro Battistoni Pagliaro Pagliaro Strehler Strehler Strehler	Frigerio Verso Spinatelli Verso Frigerio Frigerio Frigerio Svoboda	Spinatelli — — — Squarciapino Squarciapino Squarciapino Spinatelli
1988-89	COME TU MI VUOI (Como tú me de- seas) LIBERO IL TEMPO STRINGE LA RIGENERAZIONE CONVERSAZIONE CON LA MORTE	Pirandello Sarti Tabucchi Svevo Testori	Strehler Strehler Strehler D'Amato Puggelli	Frigerio Spinatelli Spinatelli Spinatelli Spinatelli	Squarciapino — — — —



1. El Público, ¿quién, cómo, cuándo, dónde?
2. El mapa teatral de España. La política teatral de las autonomías.
3. Con Valle Inclán en el Café Colón.
4. Paseo por el teatro catalán 1929/1985 (entre dos congresos).
5. Juguemos al teatro. (Teatro para niños).
6. Para un pacto entre el poder y los creadores.
7. Bob Wilson. "The Knee Plays", las bisagras de "The CIVIL WarS".
8. Peter Brook, Mahabharata.
9. Escribir en España.
10. El Teatre Lliure cumple diez años.
11. Tadeusz Kantor, ¡Que revienten los artistas!
12. La visita del Dramaten. Strindberg - Bergman.
13. Regreso a Buero Vallejo.
14. Paisaje intermitente de la escenografía española.
15. El teatro durante la Guerra Civil Española.
16. El Théâtre du Soleil. Amanecer en otoño.
17. Richard Foreman, la penúltima vanguardia norteamericana.
18. Dagoll-Dagom... así nace un musical: "El Mikado".

40

MONOGRAFÍAS



19. América descubre Cádiz.
20. El público de Lorca.
21. Viaje al teatro de Francisco Nieva.
22. Teatro holandés: escenario de la modernidad.
23. Directores de escena.
24. El teatro en Gran Bretaña.
25. Elche, fiesta y misterio.
26. Japón, tradición y modernidad.
27. Comediants, quince años.
28. Los pintores y el teatro.
29. Els Joglars, veinticinco años y un día.
30. Luca Ronconi: la quimera del teatro.
31. Arias, Lavelli, Quintana, Ruiz: directores iberoamericanos en Europa.
32. Pasolini. "Calderón" y otras tragedias civiles.
33. La utopía de Ramón.
34. La Fura dels Baus, 3.
35. La Cuadra, en olor de Alhucema.
36. Margarita Xirgu, crónica de una pasión.
37. Escenarios de la radio.
38. Alfonso Sastre, "Noticia de una ausencia".
39. José Bergamín, un teatro peregrino.
40. Cuatro décadas del Piccolo Teatro di Milano.

***Cuarenta años de existencia
convierten al Piccolo Teatro de
Milán, bajo la batuta maestra de
Giorgio Strehler, en bandera y
símbolo del mejor teatro italiano y
europeo, en un modelo de institución
estable de repertorio con vocación
pública y europeísta. Reciente aún su
visita a nuestro país, las páginas de
este cuaderno monográfico hacen un
recorrido a través de la esencial y
ejemplar trayectoria del Piccolo y de
Strehler.***

**TEATRO
IN EUROPA**



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música