

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Paolo Quazzolo

Le sceneggiature di Giorgio Strehler per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni

Abstract

Alla fine degli anni Sessanta la RAI decide di realizzare una miniserie sulla vita di Goldoni, affidandone a Giorgio Strehler la regia e la sceneggiatura. Nel 1971 il regista porta a conclusione un imponente lavoro in cinque episodi, di quasi mille pagine; dopo varie vicissitudini, il progetto non giunge a realizzazione. Alla sua morte (1997), però, sono riemerse dal suo archivio le sceneggiature originali, per tanto tempo ritenute perse. Più che uno strumento tecnico, esse costituiscono un affascinante saggio sulla vita di Goldoni e sono specchio dell'esperienza umana e artistica di Strehler.

At the end of the 1960s, RAI decided to produce a tv mini-series on Goldoni's life, involving Giorgio Strehler in the direction and the script. In 1971 he ended an impressive work in five episodes, about a thousand pages. After many vicissitudes, the project was not realized. However, at the death of the director (1997), the original script was found in his archive: for many years, it was considered lost. More than a technical instrument, it is a fascinating essay on Goldoni's life, and is a mirror of Strehler's human and artistic experience.

Parole chiave
Strehler, Goldoni,
Drammaturgia,
Sceneggiatura, Mémoires

Contatti
quazzolo@units.it

C'è stato, nella vita di Giorgio Strehler, una sorta di *leitmotiv* che ne ha percorso la carriera artistica per quasi trent'anni. Si tratta del progetto, mai giunto a compimento, per un lavoro sulla vita di Carlo Goldoni, tratto dai celebri *Mémoires* pubblicati dal commediografo veneziano negli ultimi anni della sua esistenza. Come ricordava lo stesso Strehler, in un'intervista rilasciata a Osvaldo Guerrieri nel 1991, l'idea nasceva verso la

fine degli anni Sessanta come “originale televisivo” – oggi diremmo miniserie – su incarico della RAI: «Nel 69-70 la TV mi commissionò, per quattro lire, un film su Goldoni. Avevo immaginato cinque puntate, l’ultima delle quali ambientata a Parigi, in un caravanserraglio di tutti i più grandi attori d’Europa, da Eduardo a Barrault»¹. Il progetto televisivo, cui il regista si dedicò con grande entusiasmo, tuttavia non fu mai realizzato e verso la metà degli anni Settanta, benché Strehler avesse consegnato alla RAI tutte le sceneggiature e si fosse giunti a formulare una concreta ipotesi di produzione, l’esperienza si concluse bruscamente.

Convinto tuttavia nella bontà del suo lavoro e intenzionato a non gettare all’aria un progetto di così grande impegno, Strehler tornò ripetutamente sui *Mémoires*, progettando a più riprese la realizzazione di uno spettacolo teatrale che, per vari motivi, non riuscì mai ad andare in scena. L’ultima ipotesi fu quella concepita verso la metà degli anni Novanta e destinata alla nuova sede del Piccolo Teatro, ove i *Mémoires*, finalmente, avrebbero dovuto vedere la luce con uno spettacolo in cui si sarebbero dispiegate ingenti forze artistiche ed economiche. Ma, anche in questo caso, lo sforzo fu vanificato, e per sempre, dall’improvvisa scomparsa del regista.

Attraverso i materiali d’archivio e testimonianze di vario genere, è dunque possibile ricostruire un percorso creativo articolato in tre distinte fasi:

1. La realizzazione di una imponente sceneggiatura televisiva in cinque puntate;
2. La messa in scena di una versione teatrale sotto forma di lettura monologante;
3. La stesura di un copione teatrale a più voci, destinato all’apertura della nuova sede del Piccolo Teatro di Milano.

Di queste tre fasi solo quella intermedia, come vedremo più avanti, riuscirà a giungere a un provvisorio compimento e a conoscere una rappresentazione pubblica, a opera dello stesso Strehler.

L’idea, come accennato, prende le mosse dalla decisione della RAI di realizzare uno sceneggiato televisivo sulla vita del nostro più grande commediografo. La scelta di affidare questo progetto a Giorgio Strehler non fu casuale: si trattava infatti di uno dei maggiori registi teatrali attivi in Italia all’epoca, di un artista che aveva messo in scena più volte e con successo commedie goldoniane², di un nome che, pur non avendo mai lavorato in ambito televisivo o cinematografico, tuttavia costituiva un solido motivo di richiamo. Dal canto suo Strehler accettò di buon grado la proposta sia per il suo indiscusso amore verso il teatro goldoniano, sia per l’opportunità di avvicinarsi a un linguaggio – quello cinematografico – a lui ancora sconosciuto; infine non deve essere trascurato il fatto che in quel periodo il regista si trovava ad avere una insolita disponibilità di tempo per dedicarsi a nuovi progetti.

Sono infatti gli anni in cui Strehler entra in attrito con il Piccolo di Milano e abbandona provvisoriamente le scene del suo teatro: tra il 1969 e il 1970 il regista triestino dirige il “Gruppo Teatro Azione” con cui mette in scena tre spettacoli: *Cantata di un mostro*

¹ *Goldoni sono io*, Intervista di Osvaldo Guerrieri con Giorgio Strehler, “La Stampa”, Torino, 21/11/1991, ora in *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004, p. 236.

² All’epoca Strehler aveva già messo in scena *Arlecchino servitore di due padroni* (1947), *La trilogia della villeggiatura* (1954) e *Le baruffe chiozzotte* (1964).

lusitano di Peter Weiss (1969), *Santa Giovanna dei macelli* di Bertolt Brecht (1970) e *Nel fondo* di Maksim Gorki (1970). Lontano dai pressanti ritmi di lavoro imposti da un teatro stabile, Strehler ha dunque maggiore tempo a disposizione per dedicarsi alla nuova avventura televisiva. Prende in affitto a Portofino Villa San Sebastiano e qui invita due amici: Tullio Kezich³ e Alvise (Ludovico) Zorzi⁴. Il primo fu interpellato sia perché al tempo lavorava presso la Direzione Generale della RAI sia, soprattutto, per la sua esperienza come sceneggiatore; il secondo invece quale esperto studioso di Goldoni e del teatro veneto. Le testimonianze rimaste attorno a quegli incontri sono spesso contrastanti e hanno portato talora a ritenere che la stesura delle sceneggiature fosse frutto della collaborazione fra i tre. Lo stesso Strehler, nella citata intervista del 1991, affermava che «Avevo preparato un trattamento di 500 pagine che avevo tradotto in cinque sceneggiature con la collaborazione di Tullio Kezich e di Alvise Zorzi». ⁵ In verità non esistono prove concrete che vi fosse stata una diretta collaborazione di Kezich e Zorzi alla stesura delle sceneggiature e nessun documento d'archivio ci dà conferma in tal senso. È molto più credibile, viceversa, che la presenza dei due collaboratori sia da riferire a un lavoro preparatorio alle sceneggiature: a Kezich Strehler chiese aiuto dal punto di vista tecnico, mentre allo Zorzi il regista si rivolse per avere indicazioni e consigli su come muoversi di fronte la vasta produzione goldoniana e a una bibliografia critica ancor più sterminata.

Si deve infine considerare che i termini “soggetto”, “trattamento” e “sceneggiatura”⁶ sono stati più volte utilizzati da Strehler, nelle sue dichiarazioni, in modo piuttosto confuso e interscambiabile, generando così ulteriori incertezze.

Stando ai documenti d'archivio, la realizzazione delle cinque sceneggiature fu piuttosto rapida: la prima stesura fu redatta tra il 1969 e i primi mesi del 1970⁷, mentre la versione definitiva fu consegnata alla RAI tra il 31 marzo e il 14 giugno 1971.⁸

Il 4 novembre 1972 Giorgio Strehler rientra al Piccolo di Milano con una memorabile messinscena di *Re Lear* di Shakespeare interpretata, tra gli altri, da Tino Carraro: la macchina produttiva dello Stabile assorbe completamente il regista il quale, non avendo più troppo tempo a disposizione, mette da parte il progetto goldoniano. I *Mémoires* subiscono quindi una prima battuta d'arresto. Si deve ad Angelo Romanò⁹, al tempo direttore dei programmi televisivi della RAI, il merito di aver ripreso in mano le cinque

3 Tullio Kezich (Trieste, 1928 – Roma, 2009), sceneggiatore, drammaturgo, saggista, studioso di Italo Svevo, è stato tra i maggiori critici cinematografici italiani.

4 Ludovico Zorzi (Venezia, 1928 – Firenze, 1983) ha insegnato all'Università di Firenze, ove istituì la prima cattedra in Italia di Storia dello spettacolo. Tra i massimi studiosi del teatro di Ruzante, si è a lungo occupato anche di Goldoni e del teatro veneto.

5 *Goldoni sono io*, cit., p. 236.

6 Ricordo brevemente che il trattamento è la fase intermedia tra il soggetto e la sceneggiatura vera e propria: è quindi poco credibile l'esistenza di un trattamento di 500 e più pagine.

7 Le date sono testimoniate da Tullio Kezich in *A Portofino con G.*, in *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, a cura di Riccardo Costantini e Federico Zecca, Torino, Kaplan, 2007.

8 Le copie originali, su cui sono annotate le date di consegna, sono conservate presso il “Fondo Strehler” collocato al Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste.

sceneggiature strehleriane e di aver rimesso in moto, nel 1975, la macchina produttiva. In quell'anno, infatti, Romanò procede a una minuziosa analisi delle sceneggiature, redigendo un'imponente relazione tecnica di oltre trecento pagine, conservata presso il "Fondo Strehler" di Trieste, in cui i materiali vengono analizzati e commentati sequenza per sequenza¹⁰.

«Dagli incontri con Strehler – scriveva Romanò all'inizio della sua relazione – è nata la convinzione comune che non soltanto il programma è realizzabile da tutti i punti di vista, ma anche che mediante determinati interventi e ridimensionamenti esso è passibile di diventare facilmente la punta di diamante delle prossime realizzazioni RAI»¹¹. C'è tuttavia da dire che la strada verso l'effettiva realizzazione dello sceneggiato non era del tutto semplice: il materiale appare subito eccessivo, è necessario operare dei tagli, ridistribuire la materia in sei episodi e, soprattutto, affidare il lavoro di Strehler a dei professionisti per redigere la versione finale delle sceneggiature. In altre parole Romanò, pur apprezzando il lavoro del regista triestino, tuttavia intravede subito l'aspetto più caratteristico di queste sceneggiature: esse più che uno strumento tecnico sono un grande, sterminato e acuto saggio sul teatro di Goldoni.

La relazione tecnica di Romanò è accompagnata da una seconda relazione discorsiva¹² in cui viene formulata a Strehler la proposta per una redistribuzione della materia in sei episodi: a tale scopo viene tracciato, episodio per episodio, il soggetto. Questa parte della relazione, che era conosciuta agli studiosi grazie a una riproduzione conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano e che era apparsa nel programma di sala dell'*Arlecchino servitore di due padroni* realizzato nella Stagione 1986/87, ha generato non poche confusioni. In assenza di altre testimonianze¹³, si è a lungo pensato che questo fosse il soggetto scritto in origine da Strehler e dal quale, poi, sarebbero discese le sceneggiature vere e proprie. Viceversa i materiali dell'Archivio triestino hanno permesso di dimostrare l'opposto, ossia che il soggetto in sei puntate non solo non è opera di Strehler, ma si tratta di una proposta, fatta in un secondo momento rispetto la stesura delle cinque sceneggiature originali, volta a una revisione delle stesse.

9 Angelo Romanò (Mariano Comense 1920 – Roma 1989) è stato uomo politico e scrittore. Tra il 1955 e il 1959 dirige i programmi radiofonici della sede RAI di Milano. È poi vicedirettore del Centro produzione Tv di Roma, direttore del secondo canale televisivo e infine direttore del Centro di produzione Tv di Milano. Gli anni in cui fu direttore centrale dei programmi di spettacolo televisivo, sono rimasti memorabili per la realizzazione di sceneggiati che aprirono alla RAI la via dei mercati internazionali. A lui va inoltre il merito di aver avvicinato alla televisione registi cinematografici come Fellini, i Taviani e Rossellini. Quale studioso della letteratura italiana ha collaborato a numerose riviste ed ha scritto alcuni saggi di critica letteraria. Come politico è stato eletto, nel 1976 e nel 1979, al Senato come indipendente nelle liste del Partito Comunista.

10 Che il lavoro di Romanò sia stato condotto sulle cinque sceneggiature originali consegnate alla RAI e di cui si conserva copia nell'archivio triestino, è testimoniato dal fatto che vi è una puntuale corrispondenza tra i riferimenti di pagina contenuti nella relazione e quelli delle sceneggiature.

11 Angelo Romanò, *Relazione per la RAI-TV – "I Mémoires" di Carlo Goldoni per la regia di Giorgio Strehler*, inedito, Trieste, Fondo Giorgio Strehler, busta 49, p. 1.

12 Anche questa relazione è conservata a Trieste, presso il "Fondo Strehler".

13 Il "Fondo Strehler" di Trieste è accessibile agli studiosi dal 2006.

La relazione di Romanò continua con una vera e propria ipotesi di produzione, in cui si prospetta il calcolo dei costi (circa 250 milioni a puntata), dei tempi di ripresa e montaggio (programmati tra il 1976 e il 1977), l'individuazione dei luoghi ove effettuare le riprese (Rimini, Chioggia, Venezia, Palazzo Ducale, la Reggia di Caserta, numerosi interni in teatri settecenteschi, la Bretagna) e infine una possibile distribuzione dei ruoli. Si pensò ad Albert Finney per la parte principale, a Walter Mattau o Philippe Noiret per il ruolo del padre, a Eduardo per quello di Florindo, oltre al coinvolgimento di numerosi collaboratori abituali di Strehler.

Nonostante tutto anche questa volta il progetto sembra arenarsi: se da parte sua Romanò ritiene che i tempi, nel 1975, non fossero ancora del tutto maturi e che era necessaria un'indagine di mercato per capire quali fossero le possibilità di immettere lo sceneggiato nel circuito internazionale, dal canto suo Strehler continua ad essere molto occupato con le attività teatrali.

La situazione sembra finalmente giungere a uno sbocco nel 1978. È infatti l'anno in cui va in onda in Italia il film francese *Molière* della regista Ariane Mnouchkine, cofinanziato dalla RAI. Grande è l'ira di Strehler il quale, qualche tempo dopo, in un'intervista rilasciata a "Hystrio", afferma: «Perché poi la televisione italiana abbia pensato – o non abbia pensato – che fosse utile fare Molière e non Goldoni è una cosa che ancora mi sfugge. La realtà è che oggi esiste un bel film sulla vita di Molière ma non esistono altro che alcune pagine ponderose sulla vita del nostro grande autore»¹⁴.

Il 15 marzo 1978 si giunge finalmente alla firma del contratto¹⁵, forse anche grazie al fatto che l'amico Paolo Grassi era in quel periodo presidente della RAI. Ma, curiosamente, quello che avrebbe dovuto essere il primo concreto punto di partenza per la realizzazione dei *Mémoires* televisivi, è anche l'atto conclusivo di un progetto destinato a non trovare realizzazione. Il contratto è infatti l'ultimo documento, tra quelli conservati, che testimonia il rapporto di Strehler con la RAI. Dopodiché cala il silenzio più totale e, in quella che oggi appare come una sorta di reciproca indifferenza, lo sceneggiato viene lasciato andare alla deriva. Da questo momento in poi non ci saranno più contatti tra il regista e la RAI e Strehler, volendo comunque realizzare il progetto, inizierà a pensare autonomamente di riconvertire le sceneggiature in un testo teatrale.

Il fatto curioso è che Strehler, pur dimostrando di avere grande interesse per questo lavoro, alla metà degli anni Settanta inizia a dichiarare, in varie occasioni, che «Non solo il progetto morì, ma non si trovarono più le sceneggiature»¹⁶. Le famose cinque sceneggiature elaborate agli inizi degli anni Settanta erano dunque misteriosamente scomparse: come scrisse Kezich «Alla RAI amavano tanto poco i *Mémoires* che all'archivio non li hanno mai conservati: sono stati smarriti, rubati o buttati via»¹⁷. Dal canto suo Strehler lamentava lo smarrimento delle copie in suo possesso, e di aver dovuto, con certissima pazienza, ricostruire i materiali in vista di un loro recupero per il copione teatrale. Il riordino del "Fondo Strehler", donato dalle eredi del regista alla città

¹⁴ *Strehler: la mia battaglia per Carlo Goldoni*, intervista di Fabio Battistini con Giorgio Strehler, "Hystrio", gennaio/marzo 1989.

¹⁵ Il documento è conservato a Trieste, presso il "Fondo Strehler".

¹⁶ *Goldoni sono io*, cit., p. 236.

¹⁷ *Tullio Kezich, il mestiere della scrittura*, cit., p. 318.

di Trieste, ha consentito di recuperare le cinque sceneggiature originali. Queste, come evidenziano i fatti, si erano sempre conservate all'interno dello sterminato archivio personale del regista ma, per motivi insondabili, egli non era stato più in grado di ritrovarle¹⁸.

Una prima tappa del nuovo progetto che vedeva una trasformazione delle sceneggiature dei *Mémoires* in copione teatrale, vede la stesura di una sorta di monologo-racconto in cui la storia della vita di Goldoni viene illustrata dal protagonista stesso. In questa versione Strehler presenta il progetto all'Università di Pavia, al Collegio Borromeo, il 23 novembre 1992, nel corso di una lettura scenica da lui tenuta per il conferimento della laurea honoris causa. Si tratta dell'unica occasione in cui i *Mémoires* sono giunti a una rappresentazione pubblica.

Nel 1993, in occasione del bicentenario goldoniano, Strehler progetta una monumentale messinscena dei *Mémoires* al Piccolo di Milano, con il coinvolgimento di ben 120 attori. Vi avrebbero dovuto prendere parte «[...] tanti e tanti attori del Piccolo, quelli di sempre (Tino Carraro, Franco Graziosi, Giulia Lazzarini, Gianfranco Mauri...) e molti che se ne sono andati e che ritorneranno (Valentina Cortese e Valentina Fortunato...), alcuni magari torneranno soltanto per essere un simbolo, qualche sera, per esserci, (De Carmine), ci saranno tutti i nostri allievi, quelli di ieri e quelli di oggi. [...] Ci saranno quattro o cinque Goldoni, Carraro ed io, daremo il nostro volto e il nostro corpo per i due Goldoni della maturità e della vecchiaia»¹⁹.

In vista di questa messinscena Strehler si rimette al lavoro e inizia a scrivere un copione a più voci, frutto di una nuova elaborazione dei materiali precedenti. Nonostante tutto, neppure questo progetto teatrale andrà in porto: i costi eccessivi e probabilmente l'imponenza inusitata del progetto ne impediscono la realizzazione.

Ai *Mémoires* Strehler torna nuovamente qualche anno dopo. Nell'estate del 1997, quando ormai l'apertura della nuova sede del Piccolo Teatro è imminente, il regista pensa di poter finalmente proporre i tanto agognati *Mémoires*. Viene preparato un nuovo copione, quello che avrebbe dovuto essere la versione definitiva di questo trentennale lavoro di scrittura²⁰, e si pensa nuovamente ai possibili attori da coinvolgere: Carlo Simoni ed Ernesto Calindri per vestire i panni di Goldoni, Valentina Cortese, Carla Fracci, Giulia Lazzarini, Andrea Roncato, Ferruccio Soleri, Giancarlo Dettori e molti altri ancora. Ma, fatalmente, il 25 dicembre 1997 la morte del regista ferma la macchina produttiva: i *Mémoires* resteranno, per sempre, il grande progetto incompiuto di Strehler.

18 Mi sono sempre chiesto come ciò sia stato possibile. Il lungo lavoro di studio che ho condotto su tutti i materiali superstiti dei *Mémoires*, ha rivelato che le successive stesure dei copioni, pur con inevitabili tagli, spostamenti e risistemazione dei contenuti, tuttavia riproducono con assoluta precisione le battute contenute nelle sceneggiature. Come è possibile ciò, se queste erano andate perse? Le ipotesi sono due: o Strehler aveva a disposizione dei materiali di lavoro che non si sono conservati, oppure le copie delle sceneggiature in possesso del regista non sono mai state perse. Difficile a questo punto capire perché Strehler, per lunghi anni, avesse sostenuto il contrario.

19 Giorgio Strehler, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, cit., I "Mémoires" per il bicentenario, appunti per la conferenza stampa sulle stagioni 1992-1993 e 1993-1994, p. 283.

20 Si tratta della versione pubblicata a cura di Stella Casiraghi: Giorgio Strehler, *Memorie. Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Firenze, Le Lettere, 2005. Copia del dattiloscritto si trova sia a Milano, sia a Trieste.

È legittimo, a questo punto, chiedersi per quali motivi il progetto televisivo attorno a Goldoni non sia mai giunto a conclusione. Dirò subito che gli archivi non hanno restituito documenti capaci di fornire una risposta chiara e definitiva: ho già illustrato la curiosa assenza di testimonianze che improvvisamente si viene a creare dopo la firma del contratto, nel 1978, tra il regista e la RAI. Le ipotesi che quindi si possono fare rimangono tali e solo in una visione d'insieme si può forse scorgere una possibile risposta a un quesito di non facile soluzione. Sicuramente non giovarono da un lato le lungaggini burocratiche cui era abituata la RAI e dall'altro gli eccessivi (almeno in relazione a questo programma) costi di produzione. D'altro canto si trattava di un progetto davvero monumentale e le preoccupazioni di Romanò nel sondare la possibile risposta del mercato internazionale, lo confermano. Non si deve inoltre dimenticare che Strehler, dopo la parentesi con il "Gruppo Teatro Azione" che lo aveva visto più libero, era oberato dagli impegni teatrali che sempre più spesso, soprattutto in occasione di allestimenti per il melodramma, lo portavano all'estero. Era quindi per lui difficilmente ipotizzabile rimanere lontano dal palcoscenico svariati mesi per dirigere le riprese televisive. Devono inoltre essere messi sulla bilancia orientamenti politici talora divergenti, così come il carattere spigoloso del regista. Ma, soprattutto, ritengo che la difficoltà più significativa fosse rappresentata dalla statura artistica e intellettuale di Strehler, troppo elevata per gli standard culturali della RAI. I *Mémoires* sarebbero stati un prodotto artisticamente molto raffinato e probabilmente alla portata di un pubblico non così vasto come ci si aspettava fosse. Un risultato, quindi, troppo poco soddisfacente, in termini di audience, rispetto a un investimento economico molto importante.

Ho più volte accennato ai documenti d'archivio che ci testimoniano il trentennale percorso di Strehler attorno ai *Mémoires*. Tali materiali sono oggi conservati in parte presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano e, soprattutto, presso il "Fondo Strehler", collocato all'interno del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste. Tale Fondo nasce dalla donazione congiunta della moglie del regista Andrea Jonasson e della compagnia degli ultimi anni Maria Marisa Bugni. Si tratta dell'archivio privato di Strehler, dei materiali provenienti in gran parte dalla sua casa di Milano e, in quantità minore, dalla casa di Lugano. L'intera biblioteca, l'epistolario, progetti di regia, manoscritti e dattiloscritti, programmi di sala, ritagli stampa, fotografie, bozzetti, figurini, oggetti personali e molto altro ancora compongono questo preziosissimo archivio, che ci documenta una parte importante dell'attività artistica di Strehler. Le cinque sceneggiature originali, così come molti altri documenti relativi ai *Mémoires*, un tempo collocati presso l'abitazione di Milano, sono qui custoditi²¹.

La lettura anche superficiale delle sceneggiature – quasi mille pagine dattiloscritte – fa immediatamente comprendere che ci troviamo davanti non tanto a uno strumento puramente tecnico, quanto piuttosto a un raffinato lavoro di analisi condotto da Strehler sulla vita di Carlo Goldoni. Una sorta di imponente saggio critico scritto sotto forma di sceneggiatura dove il regista dà ampia testimonianza non solo del suo amore per il commediografo veneziano, ma anche di una più ampia riflessione sul teatro, sul mestiere dell'attore, sulle problematiche della messinscena e, più in generale, sulla vita umana stessa. Un lavoro, lo si è detto più volte, cui Strehler dedicò una parte importante della sua vita, perché sapeva che narrando le vicissitudini umane di Goldoni

21 Per una più puntuale analisi dei materiali mi permetto di rimandare a: Giorgio Strehler, *Mémoires. Sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio, 2013.

contemporaneamente raccontava qualcosa di sé, del suo teatro e del suo modo di essere. Non è quindi casuale che il protagonista delle cinque sceneggiature – così come in tutte le successive versioni del lavoro – non è indicato come “Goldoni”, ma più semplicemente (o, forse, in modo più profondo) con la lettera “G”. “G” come “Goldoni, ma “G” anche come “Giorgio”, Giorgio Strehler. Non a caso l’intervista rilasciata nel 1991 a Osvaldo Guerrieri si intitolava *Goldoni sono io*: era la dichiarazione – peraltro già fatta in precedenza – del significato profondo dei suoi *Mémoires*.

Dietro la figura del commediografo veneziano, il regista triestino nasconde se stesso, non solo e non tanto per il fatto che entrambi erano uomini di teatro, ma soprattutto per il motivo di essere stati ambedue dei riformatori: non dimentichiamo, infatti, che Strehler fu il fondatore del primo teatro stabile italiano e tra i primi a introdurre in Italia il teatro di regia. Essere un riformatore è cosa altamente difficile: significa scontrarsi con prassi sceniche largamente consolidate, cercare di imporre una nuova visione del teatro, contrapporsi a coloro che non vogliono abbandonare i vecchi modelli, ottenere il plauso di alcuni ma anche le critiche feroci di altri. In tutto questo i due “G” si rassomigliano molto e, in un affascinante gioco di specchi, Goldoni si riflette in Giorgio, le compagnie veneziane in quella del Piccolo, le riforme teatrali del Settecento in quelle del Novecento, le sofferenze e le gioie del commediografo negli affanni e nelle vittorie del regista.

Le sceneggiature sono scritte utilizzando la “vecchia” forma all’italiana: ogni foglio è diviso in due colonne, quella di sinistra porta i movimenti di macchina e le indicazioni di regia, mentre quella di destra il dialogo. Se la colonna di destra ci dà ampia testimonianza di una notevole capacità di scrittura drammaturgica, con un dialogo dai ritmi sempre molto sostenuti, con una felice descrizione dei personaggi, con una cadenza narrativa e un taglio delle scene molto funzionali, la colonna di sinistra, quella che in teoria dovrebbe essere la parte più aridamente tecnica della sceneggiatura, ci riserva viceversa le sorprese più forti. È proprio qui che emerge il carattere da “saggio critico”, da riflessione emotivamente partecipata sugli eventi della vita di Goldoni. Più che contenere i movimenti di macchina o le indicazioni di regia, questa colonna ci offre una serie di riflessioni volte a commentare costantemente il dialogo e le azioni riportati nella colonna di destra. È una sorta secondo racconto, al quale il regista affida considerazioni personali, commenti talora feroci e sarcastici, auspici, speranze, gioie e tristezze.

Il racconto è strutturato attraverso la tecnica del flashback, che consente a Strehler di ricucire tra loro i vari episodi della vita goldoniana. Si inizia nel 1787, il giorno in cui Goldoni compie ottant’anni. Mentre si ode il lamentoso suono di un violoncello²², una ripresa in soggettiva mostra l’aggirarsi dell’anziano commediografo per un teatro parigino devastato. Quello che resta delle scene e la presenza di una macchina per fare il mare, consentono di rievocare il passato, riandando al 1721 e alla celebre fuga di Goldoni sulla barca dei comici. Il primo episodio narra la giovinezza del commediografo e abbraccia un decennio, dal 1721 al 1731: sono gli anni della formazione, il periodo in cui il giovane Goldoni pur vivendo ancora al fianco dei genitori, tuttavia matura le prime esperienze di vita, dall’espulsione dal collegio Ghislieri al praticantato presso la Cancelleria Criminale di Chioggia, dalla scoperta del teatro sino al primo duro distacco, la morte del padre, che fa di lui un uomo ormai maturo.

L’inizio del secondo episodio, collocato nel 1737, ci mostra un Goldoni ormai uomo e intento a costruirsi il proprio futuro. Attraverso una serie di episodi che non sempre

22 Strehler aveva studiato violoncello.

rispettano l'ordine cronologico prospettato dai *Mémoires*, si narrano le prime esperienze teatrali, il famoso episodio dell'*Amalasantia*, l'incontro con la compagnia di Giuseppe Imer e il debutto teatrale con il *Belisario*.

Un salto di vent'anni separa il secondo dal terzo episodio. Siamo nel 1750 e, all'interno del Teatro di Sant'Angelo la compagnia del Medebach si appresta a provare *Il teatro comico*. Si apre uno squarcio drammaturgico, che Strehler intitola *Un lungo dialogo con un'attrice*, in cui il regista, allontanandosi dai *Mémoires*, immagina, in uno dei passaggi più felici delle sceneggiature, che Goldoni e Teodora Medebach, la prima attrice della compagnia, discorrono sul teatro: dal complesso rapporto con il pubblico alla non semplice gestione degli attori, dalle opprimenti regole che impongono schemi e comportamenti al senso di sconforto e inutilità che coglie chi, come Goldoni e Strehler, si avventura, non compreso, su terreni nuovi e infidi. L'episodio procede con l'arrivo di Antonio Sacchi, il grande comico dell'arte, e con i retroscena dolorosi di un Goldoni alle prese con problemi economici e di ordinaria gestione della propria vita quotidiana.

Il quarto episodio prende avvio nel 1751, all'indomani della famosa stagione delle sedici commedie nuove. Il racconto, che non sempre segue il filo narrativo dei *Mémoires* goldoniani, rappresenta il progressivo deterioramento del rapporto con il Medebach, le attenzioni per Maddalena Marliani, il passaggio alla compagnia del Teatro di San Luca, le contrapposizioni di Goldoni prima con il Chiari, poi con il Gozzi, l'infine l'invito a recarsi a Parigi per lavorare con i comici italiani.

L'ultimo episodio è quello emotivamente più coinvolgente. Le atmosfere si fanno sempre più cupe e il progressivo declino di Goldoni è descritto con malinconia crescente. La narrazione prende avvio nel 1762, quando viene illustrato l'ultimo anno di permanenza del commediografo a Venezia e il suo doloroso saluto a un mondo che sembra ormai respingerlo. Si passa poi a Parigi: Strehler, con grande intuizione artistica, immagina che tutta l'ultima parte della sceneggiatura avvenga in soggettiva. Non vedremo più la figura di Goldoni, di cui ne sentiremo solo la voce, e tutto ciò che apparirà sullo schermo sarà come filtrato attraverso gli occhi del protagonista. I ritmi del racconto si fanno più lenti, le atmosfere divengono a tratti angoscianti, Goldoni sembra ormai essere sopravvissuto a se stesso: tra le poche gioie predominano i dolori, i problemi economici, la perdita della pensione. Il flash back a questo punto si conclude e la narrazione volge al presente. Marie Joseph Chenier parla alla Convenzione Nazionale che, all'unanimità, decide di restituire a Goldoni la pensione per potergli consentire di vivere dignitosamente gli ultimi anni. La melanconica scena finale ci mostra il commesso della Convenzione che cerca inutilmente Goldoni per recargli la buona notizia: troppo tardi, il grande commediografo è morto.

La sceneggiatura ha dovuto necessariamente operare una serie di scelte, talora seguendo il racconto dei *Mémoires* goldoniani con scrupolosa attenzione, talora viceversa ignorando interi episodi, posponendo gli avvenimenti o, addirittura, inserendo vicende che non figurano nell'originale. L'esigenza era quella di raccontare la storia di un uomo di teatro e, di conseguenza, porre in primo piano soprattutto ciò che riguarda la vita artistica: impresari, attori, palcoscenici, il dietro le quinte, prove di commedie, pubblici plaudenti. Non mancano tuttavia numerosi episodi che descrivono la vita privata di Goldoni, il suo rapporto con la moglie Nicoletta o le sue avventure sentimentali. Il tutto volto, però, a comporre un grande affresco attorno al mondo del teatro, ove il palcoscenico rimane il cuore di tutto il racconto.

Uno dei momenti più intensi delle sceneggiature è rappresentato da *Un lungo dialogo con un'attrice*, in cui Strehler, nel cuore del terzo episodio, immagina che Goldoni, prima di

una prova, discuta con Teodora Medebach sul mondo del teatro. I due, entrambi ammalati di nervi, si confidano i loro timori, le loro speranze, le loro delusioni: è l'episodio in cui Strehler proietta più chiaramente se stesso e la propria visione del teatro, celando dietro gli affanni del commediografo riformatore, le proprie lotte per un nuovo teatro di regia. Non a caso, "G" insiste molto sulla necessità di provare a lungo uno spettacolo: «Le prove sono quelle che fanno i buoni attori. Soprattutto quando si tratta di recitare commedie tutte scritte, come le mie! Allora occorre il concerto; occorre che ognuno sia in armonia, in accordo con gli altri... Lo so, manca l'abitudine a questo genere di prova perché manca l'abitudine a questo genere di teatro»²³.

E, più avanti, parlando del proprio modo di fare teatro "G" continua: «Perché il teatro, il teatro è... una così misteriosa operazione dello spirito, una così... (*si ferma e poi riprende*) Io so solo che niente della mia vita, dei miei viaggi, delle mie dimore, dei miei sconforti, finanche dei miei passatempi, *niente* è esistito se non tenendo sempre gli occhi fissi a questa applicazione, senza che tutto diventasse una sorta di materiale, adatto ad essere "lavorato" in teatro. L'ho fatto senza avvedermene. Ma è così. Le due guide alla mia vita le ho studiate su due soli libri: il Mondo e il Teatro. E l'unica filosofia di cui mi sono servito è quella che abbiamo tutti impressa nell'anima, quella che ci viene insegnata dalla ragione, quella che ci viene perfezionata dalle letture ma anche dalle semplici osservazioni, di tutti i giorni»²⁴. In un certo senso Strehler sembra qui suggerirci di aver condiviso, nella sua filosofia scenica, il celebre concetto che Goldoni illustrò nella *Prefazione* delle sue commedie edita da Bettinelli. E, più avanti: «Quando ho voluto esprimere un sentimento non ho mai cercato il termine più scelto, più elegante. Ma ho cercato sempre il più vero ed il più umano. Il senso della mia riforma del teatro è tutto qui: che il vero non si può e non si deve nascondere e che più di tutto sopra del meraviglioso, il semplice e il naturale, sono quelli che la vincono *nel cuore dell'uomo!*»²⁵.

E, infine, commentando la propria scelta di offrire al pubblico, in una sola stagione, sedici commedie nuove, "G" spiega che «C'è sempre una circostanza, o un'apparenza che fa nascere una decisione. Ma dietro c'è di più. Tanti motivi che si presentano tutti insieme: ciò che voglio o vorrei io, quello che vuole o non vuole il pubblico, quello che vogliono e possono gli attori, quello che è lo stato del Teatro del momento e la condizione dell'auditorio così incline a variare, a mutarsi!»²⁶. Ossia, attraverso le parole del commediografo viene espressa la preoccupazione di un regista riformatore, conscio del fatto che nel voler intraprendere vie nuove non può mai essere trascurata tutta una serie di variabili che impongono scelte talora difficili da accettare. Ma, come sempre nelle sceneggiature, nella colonna di sinistra non manca il commento di Strehler: di fronte alle incertezze di Goldoni, Teodora «resta ancora un attimo a fissare G. con tenerezza materna. Ecco, sì, materna pietà. Lei, nonostante tutto, sa di più. Perché le donne sanno sempre qualcosa di più e di meno, di coloro che amano. Teodora guarda in silenzio quel vecchio ragazzo, un poco gonfio oramai di stanchezza che è ancora lì, in pena e batte le

23 Giorgio Strehler, *Mémoires. Sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni*, cit., p. 225.

24 Ivi, p. 227.

25 Ibidem.

26 Ivi, p. 229.

mani giù nella platea e vuole e deve credere, per poter vivere»²⁷. Una considerazione, questa, riferita oltre che a Goldoni forse anche a se stesso.

Il commento strehleriano che accompagna lo svolgersi del dialogo è sempre particolarmente interessante e vivace. Uno dei passaggi più graffianti è sicuramente costituito dalla descrizione, nel secondo episodio, della scena dell'*Amalásunta*. Per esigenze narrative, Strehler immagina che la famosa infelice lettura del primo libretto d'opera scritto da Goldoni avvenga invece che nel salotto milanese del conte Prata, nel ridotto del Teatro di Parma. Qui si aggira un'umanità descritta con toni grotteschi e graffianti. «Il Tempio della Lirica. G. seduto ad un tavolino, di fianco ad un caminetto buio e triste, legge il suo copione e vari cantanti, ballerini, musicisti, coristi, comparse. Carrellata su questa accolta assurda, di tipi umani: o troppo magri o troppo grassi o troppo alti o troppo piccoli, coi visi truccati di bistro e cerone, maschi compresi. Particolari dei presenti, rapidi e significativi: la prima ballerina già truccata da Proserpina, con lunghi occhi in blu e nero, ciglia interminabili, bocca vermiglia e parrucca blu mare a riccioli e serpentelli. Il marito emiliano, pacifico e rotondo, ex tenore che porta un grande bastone da coreografo. Al centro la figura abnorme del Caffariello²⁸. È elegantissimo con folle stravaganza di pizzi e nei, occhi azzurri, con cerone, cipria e parrucchino bianco. Grasso e roseo come un bel maialino, ingrandito e cresciuto. Ha i piedi piatti con scarpini di vernice nera, lucidissima e fibbie con nastro. Vicino, un cameriere personale, sordo, che gli porta di tanto in tanto ventagli, rosolii, una sciarpa, una penna e calamaio con tavoletta per scrivere biglietti, pastiglie e giornali. Due contrasti, uno vecchio e uno giovane. Il vecchio, livornese. Il giovane, romano, con viso da bambina impaurita. In piedi il primo ballerino detto "il Ciappina" magro e spiritato. Muto. Isolato, il "Primo tenore" maschio e tedesco. Non parla italiano. È un omone biondo biondo, mansueto, una specie di manzo triste e sperduto. Un baritono-basso che fa il tiranno: prima faceva lo scaricatore di porto. Barba sempre visibile, azzurra. Siciliano. Alcuni comprimari: uno veneto, uno torinese. Uno alto, uno piccolo. Si muovono all'unisono. Un maestro di musica, napoletano, con grande naso, avvilito, sporco, ma con due occhi vivi e intelligenti. Un cane ammaestrato che obbedisce ma sa, conosce l'orrore che lo circonda. La prima donna: Donna Aspasia, in abito da tragedia. Viso devastato e rappezzato dal trucco con grandi seni sostenuti ed esibiti con generosità. Bolognese. Accanto a lei un "Madro" implacabile che continua a chiamarla "la me fiola". E a destra un cavalier servente, con un capino d'uccellino smarrito. La seconda donna è genovese. Un armadio. Troneggia come un idolo. Poi la soprano leggero o servetta anch'ella con la madre, ambedue napoletane veraci. La seconda ballerina, lombarda, con madre lombarda, ambedue concupite dal tenore tedesco. E ultime, due comprimarie che hanno il tipico aspetto di serve venute dal mercato, mani rosse e anelli falsi. Venete. Questo bestiario che la macchina fa scorrere davanti agli occhi, implacabile, ha in sé qualcosa di ignobile, di tragico e di disperato. In fine dei conti è gente che vive un'ora di luce prima della miseria e della fine ineluttabile»²⁹.

27 Ivi, p. 248.

28 Gaetano Majorano detto Caffariello (1710-1783), fu uno dei più celebri soprannisti del Settecento.

29 Ivi, pp. 152-154.

Le ultime pagine della sceneggiatura chiudono malinconicamente il cerchio della vita di Goldoni: si ritorna nel teatro dell'inizio, laddove il racconto aveva preso il via. Si ode ancora il lamentoso suono del violoncello; si vede ancora la macchina per simulare il mare. Ma questa volta la miracolosa magia che aveva consentito di avviare il racconto non si ripete. Scrive Strehler nella didascalia: «Il mare non si muove più. La piccola barca invece che aumentare il suo dondolio si acqueta a poco a poco fino a fermarsi, assurda e poetica in tanta finzione e solitudine. Un attimo ancora la barca e il mare di teatro immobili nel grande spazio di un palcoscenico di teatro vuoto. (F.C.: *il violoncello stacca, di colpo, su una nota lunga e dolente. Silenzio.*)»³⁰.

Si corre rapidi all'epilogo. Dopo il discorso di Chenier di fronte la Convenzione Nazionale, la melanconica immagine del commesso che cerca inutilmente di consegnare a Goldoni la lettera con l'avvenuta restituzione della pensione. «La stanza è vuota, fredda. Non c'è nessuno. Qualche traccia di vita: un foglio, un libro. Niente. Il commesso esita, poi esce perplesso. Il commesso che discende lentamente le scale. Al piano inferiore incontra una donna, forse una portinaia, con borsa per la spesa. / COMMESSO: *Citoyenne, c'est ici qu'habite le citoyen Goldoni? Je n'ai trouvé personne.* / DONNA: *Le citoyen Goldoni? (Un tempo) / Il viso della popolana con pena. / La pauvre, il est mort, justement, avant hier, dans l'après-midi. Il état malade, savez? Sa femme est partie... Non, je ne sais pas. Il à été seul... Je ne sais pas ou on l'ont emmené... Il était très seul. Oui. Très gentil et très seul.* / La donna riprende a salire. Il commesso a scendere. Dall'alto la figura del commesso che scende e ripone lentamente nella borsa l'inutile foglio coi timbri di ceramica»³¹.

30 Ivi, pp. 478-479.

31 Ivi, pp. 482-483. Le sceneggiature fanno spesso uso, laddove necessario per la credibilità scenica, di lingue straniere.