

teatro

« Il gioco dei potenti »

Di « effetto intimidatorio » si potrebbe ben parlare a proposito dell'ultima fatica registica di Giorgio Strehler, *Il gioco dei potenti*; in un significato non di certo tecnico, ma molto letterale. Perché, almeno esteriormente, l'opera strehleriana sembra proprio voler inchiodare il pubblico alla poltrona e chiedergli tutt'al più, alla fine: hai visto che spettacolo?

Il fatto non è nuovo per il regista-stabile del Piccolo Teatro della città di Milano, considerato anche il suo credo artistico tutto teso a « dimostrare » - nella linea dell'ormai famoso teatro « epico », preoccupato quindi di un'esemplarità assoluta, che va ben oltre il cosiddetto caso tipico posto alla base di un fatto poetico personale e collettivo insieme come il teatro. Lì ci si riunisce attorno, in assemblea, ma è ben difficile alla fine discutere e dialogare, tanto la materia è uscita prepotente dal palcoscenico e disposta solo quasi a farsi accettare o rifiutare. La dialettica probabilmente c'era all'interno, e qualche volta se ne intravedono qua e là le smagliature ma ben difficilmente traspare dallo spettacolo chiuso in sembianze monolitiche ed austere, teso nello sforzo supremo di una sintesi fra assunto poetico e libertà fantastica, fra rigidità ideale e fragilità di sentimenti, fra volontà e divenire spontaneo degli uomini e della loro storia. Bisogna arrivare alle ultime repliche de *Le baruffe chiozzotte* — lo spettacolo dell'anno scorso,

ma che ricompare nell'attuale cartellone — per vedere come gli attori sono andati poco a poco prendendo la mano alla regia nel loro continuo, paziente, umile lavoro d'ogni sera, per scoprire al di là di questo disunirsi dello spettacolo e dell'allentarsi delle trame del regista un mondo che, seppur costretto in austeri schemi d'interpretazione culturalmente giustificabili, reclama varietà, possibilità, disponibilità, esperienza, o, in una parola di cui accettiamo tutti i rischi dell'usura: libertà.

Non è un caso d'altra parte che *Le baruffe* siano l'opera immediatamente precedente a *Il gioco dei potenti*, da una parte, e rappresentino il seguito diremmo evasivo di *Vita di Galileo*. Dopo il lungo cammino che, in oltre quindici anni di lavoro, lo aveva portato a restringere sempre più l'ambito dei suoi interessi e della sua ricerca, fino a polarizzarsi attorno ad un unico discorso critico, Strehler aveva infatti imboccato il vicolo cieco dell'opera-limite, dopo la quale o si ha il coraggio di rivedere qualche cosa — se non proprio di ricominciare da capo —, oppure si dichiara la fine. *Vita di Galileo*, in mezzo a tutto il resto, rappresentò in fondo un po' lo sforzo folle, da tutti i punti di vista: da quello organizzativo a quello più squisitamente creativo, di mettere in piedi lo spettacolo, l'unico, il perfetto, il definitivo.

A riportare un po' d'equilibrio son venute dopo *Le baruffe*, che, strehleriane fin che si vuole, hanno rivelato non solo le incrinature sopra ricordate, ma la possibilità addirittura di una soluzione « esterna », estranea al filone nazional-

popolare così come il regista lo aveva fino ad allora indagato e presentato; soluzione pericolosa addirittura, perché, se portata ad ulteriori conseguenze, non poteva non denunciare come il protagonista nella commedia non fosse tanto il « popolo », quanto la dialettica e il dialogo continuo fra questo e il cogitore, personaggio in cui si sa che Goldoni aveva adombrato se stesso, e personaggio deciso a giuocare un ruolo per nulla trascurabile, anzi capace di sottolineare dimensioni psicologiche e trascendenti sia la commedia stessa (il suo andarsene alla fine avvolto nel mantello), sia la storia umana potenziale in essa esemplata.

La via, s'è detto, era rischiosa; o, più semplicemente, non era quello che Strehler poteva sentirsi di intraprendere. E *Il gioco dei potenti* rappresenta semmai un logico aggancio più a *Vita di Galileo* e a tutto ciò che lo ha preceduto in quella linea.

« Tradizionale » diremmo allora l'assunto dell'opera, rappresentando ormai patrimonio del Piccolo Teatro di Milano il mettere in scena in un certo modo il rapporto uomo-società-teatro-storia, visto cioè da un angolo strettamente storicista, con il contrapporsi di classi fra loro e all'interno di queste magari di singoli individui o gruppi; con una rigidità e un'univocità di visuale tali, che finiscono poi tra l'altro per svuotare di forza dinamica la dialettica uomo-storia ridotta a una pretesa « costante » dei momenti storici, impoverita di varianti e in fondo, diremmo, abbastanza soffusa di pessimismo.

E su ciò non val la pena di indagare, se non quel tanto che comporta la domanda che da ormai un po' di tempo

— dal *Galileo* apparsa in tutto tondo sulla bocca di molti — ci si pone: se Strehler, e in un certo senso quindi tutto il Piccolo, non stia facendo un po' il poeta di se stesso, non si stia ripetendo, non tenti altro che di comporre alcune varianti sul tema: riuscite, magari su piano spettacolare, ma sempre meno originali. Se non vogliamo porci nella schiera di coloro che pretendessero di liquidare tutto con un giudizio altrettanto univoco, c'è da riconoscere che a questo proposito il discorso è aperto: e più che mai. Ora, soprattutto, che ponendo sulla locandina la frase « libero adattamento di Giorgio Strehler da Enrico VI di William Shakespeare » il regista ha assunto il ruolo non più solo di interprete « tendenzioso » fin che si vuole (si rammenti il « caso » *Coriolano*), bensì quello di « rifacitore » di un testo e quindi, in un certo senso, di « drammaturgo ».

Perché non crediamo che a questo proposito possano nascere contestazioni. Shakespeare qui ha un valore più che altro di « pretesto ». Non si può sostenere che si tratti di un'« interpretazione » dell'*Enrico VI*, nelle sue tre parti, non essendosi proposto il regista non diciamo una trascrizione filologica, ma nemmeno una resa scenica che tentasse di rispettare lo « spirito » del poeta di Stratford. Gli esempi potrebbero essere ricavati dai tagli e dalle interpolazioni (ora tratte da altri testi di Shakespeare stesso, ora inventati), nonché dagli adattamenti al testo stesso laddove è stato conservato. Per far solo un esempio indicativo: non si può operare un tentativo « dimesticatorio » di teatro nel teatro facendo recitare a dei saltimbanchi l'evocazione di uno spirito

dell'oltretomba, quando si sa che il mondo shakespeariano è popolato anche da quegli esseri, a cui bene o male il poeta credeva e con lui il suo tempo (allo stesso modo in cui non si potrebbe pensare allo spettro del padre che appare ad Amleto come a un guitto in vena di esibizioni macabre). Non per nulla poi, sia detto per inciso, Strehler fa ricorso ancora una volta ad uno scrittore straniero, quindi tradotto, col quale non deve far conti lessicali, e, di questo scrittore, ad opere profisse non della maturità, nelle quali possa porre mani ampiamente.

Quindi ci troviamo di fronte a un tentativo di «ricreazione» di un'opera, di un suo adattamento, così come ci aveva abituati Brecht con i suoi famosi rifacimenti di testi altrui, fossero essi di classici o di moderni. E in questa prospettiva va a nostro parere collocato *Il gioco dei potenti*.

Allora, riconosciutane la giusta, innegabile dignità di autonomia dal cosiddetto originale, viene più facile indicare alcune linee di giudizio sull'opera. Posto quindi che Shakespeare è altra cosa e che per renderlo occorre seguire ben altra strada, il discorso si sposta su Strehler; il quale ci pare giunto a un punto in cui dovrebbe scrivere, *ex*

novo, il suo testo, dal quale sarà possibile poi tentare una soluzione al quesito se ci troviamo di fronte ad un autore «in potenza», oppure ad un drammaturgo «impotente», incapace cioè di rendere sul piano espressivo in unità e in libertà una serie di intuizioni, alcune anche felici, inconfondibili nei suoi spettacoli.

A riguardo di questo *Gioco dei potenti* si potrebbe pure parlare a lungo del ritmo, delle scene, dei colori, dell'insieme e dei particolari; si potrebbe illustrarli punto per punto con rilievi doverosi in sede di analisi critica più dettagliata. Ma dietro a questi ed alla loro base sta, in discussione, il problema se basti a Strehler — e al Piccolo Teatro — di essere un produttore di opere «intimidatorie» sul piano spettacolare; o se invece non sia il caso di rompere finalmente il cerchio del soliloquio, per cercare un effettivo dialogo con tutta una serie di persone, fatti e problemi, coi quali non si può non fare i conti, siano essi «altri» autori, altri testi, altre impostazioni. Perché per fare dell'arte occorre affrontare anche il rischio di confrontarsi non solo con la propria coerenza, ma anche con la novità.

Marco Garzonio