



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesina di Laurea

*Brecht e Strehler: anche il teatro può cambiare il mondo*

Relatrice: Dott.ssa Roberta Malagoli

Laureando: Pablo Brattini

Matricola: 1228799

A.A. 2023/2024

*A tutti quelli in cerca di una casa*

## Sommario

Introduzione.....	1
Il Piccolo teatro di Milano: le sagome di una rivoluzione.....	4
1.1. Il contesto storico e culturale del secondo dopoguerra.....	4
1.2. Il capo regista del Piccolo.....	5
1.3. I primi passi del Piccolo: come guadagnarsi un pubblico .....	8
1.3.1. L'idea di Strehler .....	8
1.3.2. La soluzione di Grassi .....	8
1.4. Evoluzione artistica di Strehler: i discorsi critici.....	9
1.4.1 Il teatro popolare: Goldoni, Molière e Bertolazzi.....	10
1.4.2. Il dramma storico inglese: Shakespeare .....	11
1.4.3. L'espressionismo tedesco: la parentesi cecoviana e Brecht .....	12
1.5. I testi brechtiani al Piccolo .....	13
Dal teatro epico al teatro dialettico: un'Europa poco impressionata.....	15
2.1. Brevi cenni biografici di Bertolt Brecht e l'inizio della riflessione teatrale.....	15
2.2. Brecht nel mondo.....	16
2.3. Le linee guida della rivoluzione .....	17
2.3.1. Struttura e narrazione del teatro epico .....	19
2.3.2. Le ultime riflessioni: noi che viviamo la contemporaneità .....	22
L'anima buona di Sezuan dal 1929 al 1981 .....	24
3.1. Le origini .....	24
3.2. La messa in scena .....	26
3.2.1. Cosa si aspetta Brecht.....	26
3.2.2. Cosa realizza Strehler .....	27
3.3. La regia nello specifico.....	29
Conclusioni.....	38
Bibliografia.....	40
Sitografia .....	40
Appendice.....	41

## Introduzione

La tesi intende esplorare l'importanza del teatro epico brechtiano nelle regie di Giorgio Strehler. Brecht è un grande innovatore della teoria teatrale del XX secolo, forse l'unico che è riuscito veramente a rompere con la tradizione teatrale naturalistica ottocentesca dal gusto psicologico. Il suo scopo era non solo quello di intrattenere il suo pubblico, ma di stimolare una profonda riflessione sociale utilizzando tecniche specifiche di approccio alla scena che lo portarono a formulare la teoria del *Verfremdungseffekt*, lo straniamento, utilissimo per la sua rivoluzione del teatro epico. Dall'altra parte invece abbiamo Giorgio Strehler, cofondatore del Piccolo teatro di Milano, uno dei più grandi registi italiani del Novecento, capace di unire tra loro le diverse avanguardie del suo tempo insieme alla tradizione teatrale dei classici. Il suo modo di fare teatro viene profondamente influenzato da Bertolt Brecht. Strehler adatta il teatro epico del poeta di Augusta al pubblico italiano imponendo i suoi drammi e creando rappresentazioni uniche che nemmeno lo stesso Brecht si sarebbe aspettato. Verrà analizzato un testo di Brecht per la regia di Strehler: *L'anima buona di Sezuan*, forse l'opera più emblematica del teatro epico brechtiano concentrata su diversi temi umani e sociali: oltre a quello intramontabile del bene e del male, sono presenti un forte sentimento di giustizia sociale, l'amore, la bontà, la sopravvivenza in un mondo crudele, la critica al capitalismo sfruttatore e il futuro delle nuove generazioni. La buona anima di Shen – Te affronta l'impossibilità di essere buona in un mondo che premia cinismo ed egoismo. Attraverso il percorso, quadro per quadro dell'opera di Brecht, si analizzerà come la regia di Strehler utilizza il teatro epico nelle sue scenografie, nell'uso del *gestus*, nello straniamento e nel coinvolgimento del pubblico. La metodologia utilizzata prevede prima una presentazione dei due personaggi in gioco, il regista e l'autore, attraverso testi che ne spiegano le biografie e gli approcci teatrali; verrà analizzato anche il valore sociale che le regie di Giorgio Strehler hanno portato al pubblico milanese e il contributo eterno che Bertolt Brecht ha fornito al teatro del Novecento facendolo diventare non più estetico, ma estremamente sociologico. Per

questo si vedranno dei punti in comune tra i due protagonisti di questa tesi. Per quel che riguarda invece il dramma, oltre ad aver chiaro il testo brechtiano, si utilizzeranno le note di regia di Strehler, gli spezzoni di video dello spettacolo e delle fotografie prese dall'archivio del Piccolo. La tesi si strutturerà in tre capitoli principali. Nel primo verrà presentata la situazione dell'Italia del secondo dopoguerra e la necessità di una rinascita teatrale; si passerà poi a parlare dei due fondatori del Piccolo e dei ruoli che ricoprono, come Paolo Grassi da regista e diventato organizzatore per necessità e di come Giorgio Strehler abbia invece imposto la sua visione di regia nel nuovo teatro milanese. Si analizzeranno le metodologie di Strehler e il suo lungo percorso all'interno dei discorsi critici, i passaggi tra le commedie dialettali, il teatro tradizionale, Shakespeare, il teatro espressionista tedesco e infine Bertolt Brecht. Si farà poi una veloce sequenza degli spettacoli brechtiani che Strehler impone al pubblico milanese dagli anni '50 in poi e di come questi, soprattutto con la messa in scena di *Vita di Galileo*, siano stati fondamentali per la consapevolezza artistica di Strehler e la crescita del Piccolo. Il secondo capitolo invece tratterà di Bertolt Brecht. Inizialmente verranno dati dei confini biografici fino a tornare all'anno di rientro dall'esilio nel '48. Si vedrà quali registi hanno messo in scena un'opera brechtiana negli anni successivi al ritorno in Germania, notando che le rappresentazioni sono poche e poco rivoluzionarie ad eccezione fatta, appunto, di Strehler. Tra l'autore e il regista c'è una vicinanza anche politica che non va sottovalutata, dato il fatto che gli spettacoli di Brecht verranno evitati soprattutto per le sue tendenze politiche. Si passerà poi a parlare della rivoluzione compiuta da Brecht concentrandosi sul teatro epico, ma sfiorando inevitabilmente sia quello didattico che quello dialettico. Verrà spiegata la teoria dello straniamento, la nuova gestualità degli attori, come utilizzare la scenografia, come utilizzare tutto il comparto tecnico di un teatro. Sarà poi anche chiarito in che termini la rivoluzione riguarda soprattutto noi che viviamo la contemporaneità. Infine, il terzo capitolo, parlerà in maniera più specifica de *L'anima buona di Sezuan*. Comincerà trattando della sua scrittura travagliata e incostante, di come sia una commedia che vedrà la luce solo dopo quasi 20 anni di lavoro e di come Brecht non riuscirà mai a farne una regia. Passeremo poi a capire quali fossero le indicazioni che il poeta di Augusta ha fornito per far passare il suo messaggio nel testo, attraversando anche i suoi dubbi e incertezze. Si analizzerà a questo punto, invece, la regia di Strehler, i metodi utilizzati per rendere fede alle indicazioni brechtiane e le soluzioni trovate per poter rimanere fedele alla lezione e al processo del teatro epico. La versione de *L'anima buona di Sezuan* che verrà analizzata è quella proposta al Piccolo nel 1981, si faranno accenni all'opera del '58

in quanto rivoluzionaria, ma la grandiosità dell'edizione successiva è irraggiungibile. Si scorrerà quadro per quadro tutto lo spettacolo mettendo in evidenza principalmente le metodologie tecniche e attoriali utilizzate da Strehler. Attraverso questa analisi si cercherà di dimostrare come l'interpretazione di Strehler del teatro epico di Brecht sia un punto di svolta non solo per il teatro italiano del Novecento, ma anche un esempio fondamentale di come il teatro possa essere utilizzato come manifesto sociale e riflessione politica.

# **Il Piccolo teatro di Milano: le sagome di una rivoluzione**

## **1.1. Il contesto storico e culturale del secondo dopoguerra**

Nel 1947 l'Italia è un Paese ancora stordito dai postumi della Seconda Guerra Mondiale, una guerra che ha vinto per un soffio, pagando un prezzo altissimo. Da poco più di un anno è stata scelta la Repubblica come forma di governo, segnando l'inizio di una nuova era democratica. Per la prima volta, anche le donne hanno potuto votare, e si sono recate alle urne in numero persino maggiore degli uomini, testimoniando una sete di partecipazione e di cambiamento. Ma il Paese è ancora profondamente diviso: come in Germania, anche in Italia il nazifascismo è stato sconfitto sul piano istituzionale, ma continua ad aleggiare tra i cittadini. Le nuove forze dell'ordine, infatti, non sono altro che la vecchia polizia fascista sotto una nuova veste. Insomma, l'Italia sta vivendo senza dubbio un momento di profondo cambiamento e i cittadini sono persi senza più guide morali da seguire. Non diversamente l'Europa sta seguendo lo stesso percorso: la Germania viene trattata con estrema durezza, divisa in zone di influenza, con una netta contrapposizione tra una sorta di "tabula rasa" sui nazisti a est e una caccia al cospiratore a ovest. Il comunismo inizia a far paura e la Guerra Fredda è ormai alle porte, con l'America sempre più presente sia sul piano militare che economico. È un periodo di grandi cambiamenti, ma viene da chiedersi: perché proprio in questo contesto così turbolento, in queste due nazioni, c'è una riflessione tanto intensa sul teatro? In realtà la risposta alla domanda è presto data: in un clima del genere la riflessione artistica è necessaria al fine di offrire alle nuove generazioni un luogo in cui le possibilità siano migliori. In Germania, Bertolt Brecht, che in quegli anni rientrava dal suo esilio e cercava di definire bene la sua idea di teatro dialettico, mentre, in Italia, a Milano nel 1947, due giovani poco più che ventenni, Paolo Grassi e Giorgio Strehler, fondavano il Piccolo Teatro di Milano. Durante gli anni della guerra, il teatro era diventato poco più che una manifestazione decorativa, un divertimento ritenuto quasi superfluo, ma con il 1947, emerge un sentimento nuovo per rinascere dal "pessimismo" che attraversa tutto il teatro

europeo dell'epoca: non ci si può più accontentare, bisogna trovare nuovi elementi generatori e compositivi, che nascano direttamente dalla realtà nazionale, dalle sue fratture e dalle sue contraddizioni. Il teatro, dunque, diventa un mezzo per esplorare e affrontare il presente, per cercare risposte in un mondo che sta cercando di ridefinirsi.

## 1.2. Il capo regista del Piccolo

Giorgio Strehler<sup>1</sup> è stato una figura rivoluzionaria nel panorama teatrale italiano del XX secolo, un regista che ha dato vita a un nuovo modo di fare teatro. Fondatore e direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano, Strehler, è stato una personalità centrale nella storia del teatro europeo del dopoguerra. Nato a Trieste nel 1921, una città che si trovava al crocevia di culture italiane, tedesche e slave, crebbe in un ambiente profondamente multiculturale che segnò il suo approccio artistico. Dopo la morte del padre, sua madre, violinista, si trasferì con lui a Milano, dove il giovane Giorgio cominciò presto a sviluppare una passione profonda per il teatro. Iniziò a lavorare come apprendista in vari teatri locali e, nel 1940, si iscrisse all'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Qui iniziò a formarsi come attore e regista, ma ben presto si rese conto che il tradizionale "teatro di giro", con le sue compagnie itineranti, non era funzionale al suo temperamento. Iniziò così a maturare in lui l'idea di un "teatro stabile", un luogo specifico in cui fare teatro in modo continuativo, strutturato e con una sua poetica. Nel 1943, con l'Italia immersa nel conflitto della Seconda Guerra Mondiale, Strehler iniziò a lavorare come attore e "regista", ma la sua opposizione al regime fascista lo costrinse a fuggire in Svizzera. Qui entrò in contatto con molte personalità della cultura europea e iniziò a concepire un nuovo modello di teatro, più impegnato sia dal punto di vista sociale che artistico. Tornato a Milano nel 1945 e subito dopo la liberazione, fondò insieme a Paolo Grassi e Nina Vinchi<sup>2</sup> il Piccolo Teatro di Milano, che fu il primo teatro stabile italiano. Strehler è considerato anche il primo vero regista teatrale in Italia, una figura professionale distinta dal tradizionale capocomico delle compagnie di giro. La stessa parola "regista", oggi di uso comune, è un'invenzione nata proprio dalla necessità di definire il lavoro che Strehler svolgeva al Piccolo Teatro. Fu un innovatore nell'uso delle tecniche sceniche moderne, come l'illuminazione teatrale e il disegno del suono, per creare atmosfere suggestive e cariche di significato. La sua idea di teatro era quella di un luogo di crescita civile e di

---

<sup>1</sup> Tutti i cenni biografici di Giorgio Strehler sono stati presi da (Battocletti, 2021)

<sup>2</sup> Nina Vinchi (1911 – 2009) nasce a Milano ed è organizzatrice produttiva ed amministrativa del Piccolo dal '47 al '93

educazione popolare, riflettendo il suo profondo impegno politico e sociale. Il suo carattere forte non gli è sempre stato d'aiuto. Sapeva essere molto esigente e severo con gli attori durante le prove, odiava ripetere le scene. Era a conoscenza della sua bravura e intelligenza e questo suo essere testardo lo portò ad allontanarsi dal Piccolo per un periodo della sua vita, soprattutto per ragioni politiche. Nel '68 i giovani di Milano considerano il cofondatore del Piccolo un borghese reazionario e destrorso. Strehler, a differenza delle altre volte, non dà subito in escandescenza, ma sceglie una via più pacata consegnando le dimissioni. Molti intellettuali di quegli anni sono dalla sua parte, come per esempio Pasolini, ma anche lo stesso Grassi, altri invece fanno ribrezzo al triestino che è disgustato dalla velocità con cui questi cambiano casacca per stare dalla parte degli studenti. Lui, che per Milano, in questi 21 anni, ha fatto qualsiasi cosa per poter assicurare alla società una rinascita culturale continua, è stato tradito e allontanato, sembra che la rivoluzione culturale auspicata nel '47 abbia fallito. Negli anni successivi a questo allontanamento si interessa ad altri progetti, si circonda di nuovi collaboratori e forma il "Gruppo Teatro e Azione"<sup>1</sup>. Lavora in maniera collettiva lontano dai centri di potere. Il progetto è breve e poco chiaro nella sua realizzazione: la compagnia va in scena con un ultimo spettacolo nel 1970, il secondo proposto con questa nuova formazione. Il progetto è un fallimento e Strehler si rifugia in Brecht portando a termine diversi progetti radiofonici. Questi anni sono fondamentali per il regista di Trieste, capisce che la sua macchina teatrale senza il Piccolo è inceppata. Rientrerà al teatro di via Rovello nel 1972 in seguito all'abbandono di Paolo Grassi, che nel frattempo era diventato unico direttore e aveva riscoperto la passione nell'essere regista, in quanto divenuto sovrintendente alla Scala<sup>2</sup>. Il periodo che va dal rientro al Piccolo fino alla morte di Strehler è quello più politicamente tortuoso, costellato da momenti di scacco per il regista di Trieste che comincerà ad utilizzare la minaccia delle dimissioni un po' troppo spesso, perdendo anche di credibilità. Verso la fine degli anni '70, quando il Piccolo è al suo apice artistico, i rapporti con la città di Milano si sono quasi completamente logorati, ma il Piccolo rimane la luce nell'oscurità che brilla in tutta Europa. Gli anni di Tangentopoli, poi, sono un gravissimo problema sia

---

<sup>1</sup> La compagnia è formata principalmente da alcuni fedelissimi di Strehler e qualche nuova leva; il progetto prevedeva anche la partecipazione di grandi figure del teatro e del cinema del secondo Novecento, tra cui Gian Maria Volonté, Paolo Villaggio, Maria Monti, Carmen Scarpitta e Carmelo Bene: sono in moltissimi a dire di no a Strehler (Battocletti, 2021) pp. 216 – 217

<sup>2</sup> Questa è forse la spiegazione più benevola del ritorno di Strehler al Piccolo; altri credono, invece, che già il primo allontanamento fosse stato pensato con il sindaco di Milano proprio per far sì che al ritorno di Strehler quel "trono" che il regista contestava agli studenti rivoluzionari del '68 prendesse in realtà forma (Battocletti, 2021) p. 224

per Strehler che per tutto il teatro di via Rovello che dovrà aspettare molto tempo prima di vedere conclusa la sua nuova sede. Dopo i processi del '92, che vedono il Piccolo sotto inchiesta per l'utilizzo di fondi europei per la da poco fondata scuola di teatro, il regista di Trieste farà un annuncio che lo porterà a prendere le "dimissioni dall'Italia" Paese da cui si sente "perseguitato"<sup>1</sup>. In realtà non se ne andrà in esilio, ma farà il pendolare tra Lugano e Milano continuando il lavoro al Piccolo. Anche dopo aver trovato il responsabile di tali conti falsati i rapporti con la città di Milano rimangono tesi: lo si vuole allontanare, lo si considera un dittatore che ha costruito un regime in via Rovello, si sostiene che le minacce delle dimissioni siano solo un giochetto<sup>2</sup>. Il dibattito pubblico è continuo, anche l'intelligenza teatrale è spaccata, da una parte chi appoggia Albertazzi come nuovo direttore del Piccolo, dall'altra chi segue Strehler, sempre con un po' di risentimento, nel suo manifesto per una "Nuova Resistenza" che prevede una Milano piena di lavoro e cultura, ma ormai i milanesi sanno guardare solamente il proprio orto: sono tutti confusi dall'atteggiamento di Strehler, non capiscono il suo carattere iroso, vedono solo un egoista devoto all'isteria. Il cofondatore del Piccolo, per quanto appena detto, non fu mai facile da capire. Da una parte vi era l'uomo forte e testardo, il politico partigiano dai solidi ideali politici, che sapeva resistere alla fame che contraddistingueva gli attori del Novecento, che considerava pesantemente il ruolo sociale necessario del teatro, ma dall'altra c'era anche colui che si abbandonava ai vizi, malato di *primadonnismo*, che negli ultimi anni ha rallentato il processo culturale per salvarsi la coscienza, il severo regista che non era mai contento ed esigeva dai suoi attori lavori impegnativi anche oltre le loro capacità. Tuttavia, bisogna anche ricordare che per lui "Il teatro è un modo di vita alto e bello. È infanzia per tutti": la sua è stata una missione davvero complicata che ha contribuito molto nella rinascita sociale di Milano negli anni successivi al '47, che ha visto un forte rallentamento con l'inizio del '68 e si è arrestata inevitabilmente dopo gli scandali politici del '92. Morì improvvisamente il 25 dicembre 1997 a Lugano, per un attacco di cuore, lasciando un'eredità indelebile nella storia del teatro e nell'immaginario culturale europeo.

---

<sup>1</sup> Saranno chiesti per Strehler due anni di carcere da parte del pubblico ministero, ma durante i diversi processi durati fino al '95 viene assolto in seguito alla confessione del contabile Peirano che in una lunga lettera confessa che i conti sono fatti tornare in maniera errata per utilizzarli anche in altre spese (Battocletti, 2021) p. 314

<sup>2</sup> Giorgio Albertazzi (1923 – 2016) attore e regista italiano (Battocletti, 2021) pp. 310 – 318

## **1.3. I primi passi del Piccolo: come guadagnarsi un pubblico**

### **1.3.1. L'idea di Strehler**

Nel secondo dopoguerra, Giorgio Strehler si fa portavoce di una vera e propria rinascita teatrale e culturale. Il suo obiettivo è offrire all'Italia, e in particolare a Milano, un teatro stabile, qualcosa che vada oltre le logiche della compagnia di giro e il capocomicato. Sin dall'inizio, Strehler non ha mai pensato di trasformare il Piccolo in un teatro nazionale (che comunque avverrà dopo la stagione del 1964/1965), ma piuttosto di crearne uno popolare, capace di parlare a chiunque. Il problema sta proprio nel capire chi sarà il nuovo fruitore di questo servizio, il progetto nasce con la consapevolezza che la vita del Piccolo sia sempre appesa a un filo: ogni spettacolo è un rischio, la reazione che potrebbe scatenare è imprevedibile; eppure, si accetta questo rischio con consapevolezza, perché Milano, dopo tutto, è la capitale morale d'Italia, culla della Resistenza, e polo di attrazione per molti intellettuali nel dopoguerra. Il progetto del Piccolo Teatro nasce dalla speranza di ricostruire una socialità che era stata distrutta dagli anni bui della dittatura fascista. Il teatro, in questo periodo, ha un urgente bisogno di rinnovarsi, di approfondire i temi che affronta, di aggiornare il proprio impegno sociale. Tuttavia, per farlo, necessita di un elemento fondamentale senza il quale non può esistere la riflessione di cui si faceva carico: il pubblico.

### **1.3.2. La soluzione di Grassi<sup>1</sup>**

È proprio in questo contesto che Strehler vede l'importanza di trovare una nuova forza nella funzione sociale del teatro, trasformandolo in un vero e proprio servizio pubblico, e non più in un semplice passatempo mondano per sfoggiare abiti e pellicce. Ora è il cittadino che deve prendere coscienza, organizzando la propria esperienza teatrale in modo nuovo, facendo del teatro un punto di incontro tra diverse classi sociali. Grazie anche al prezioso contributo di Paolo Grassi, il Piccolo Teatro riesce a ridefinire e reinventare il rapporto con il pubblico: non si tratta più di suscitare sentimentalismi, ma di offrire stimoli, provocazioni, di risvegliare coscienze. Strehler e Grassi, tuttavia, non si pongono come figure onnipotenti, ma piuttosto si impegnano affinché il teatro possa svolgere il suo ruolo sociale, attraverso un processo di democratizzazione delle strutture e di innalzamento della qualità degli spettacoli proposti, mettendosi al servizio dell'intero

---

<sup>1</sup> Paolo Grassi (1919 – 1981) è uno stretto collaboratore di Strehler incontrato durante i suoi anni milanesi, il regista di Trieste dice di averlo incrociato per caso alla fermata dell'autobus. È stato impresario teatrale, direttore teatrale, giornalista e dirigente pubblico italiano

corpo sociale. È proprio Paolo Grassi a prendere il compito di organizzatore, tenendo sempre conto del repertorio che Strehler vuole proporre. Con un'abile pressione sul pubblico, attraverso un servizio di continuità stagionale degli spettacoli e una comunicazione semplice ed efficace, rende la possibilità di andare a teatro accessibile a chiunque. L'estensione del pubblico non è solo da considerarsi come elemento necessario al teatro in termini di vanto e prestigio, ma anche (e soprattutto, data l'idea da cui nasce il progetto del teatro di via Rovello) in funzione del lavoro interno svolto. Non si cercano spettatori seguendo delle consuetudini, ma attraverso un lavoro teatrale preciso: si seminano cellule di sensibilità teatrale che penetrano nei settori di lavoro e studio. È vero, il nuovo pubblico nasce soprattutto grazie alle proposte fatte durante le stagioni, ma anche dalla comunicazione con il pubblico giorno per giorno: il Piccolo non è solo un'industria teatrale che cerca di insegnare agli spettatori il modo corretto di andare a teatro, ma ha una funzione sociale. Anche nei momenti di maggiore popolarità e stabilità di pubblico, si ripescano vecchie produzioni, non per questioni economiche, ma per gli aggiornamenti generazionali avvenuti. Di questo Strehler è convinto e sostiene anche che il rifare un'opera dopo vent'anni è la spina dorsale e la forza del suo lavoro. Molti spettacoli vengono ripresi e rivisti dal direttore artistico del Piccolo a distanza di decenni proprio per la necessità degli aggiornamenti generazionali avvenuti. L'attenzione che si pone sull'aggiornamento culturale degli spettacoli non è solo una libertà economica presa dagli organizzatori, ma rientra a pieno nell'idea di teatro come servizio.

#### **1.4. Evoluzione artistica di Strehler: i discorsi critici<sup>1</sup>**

Quando Grassi e Strehler riescono a stabilire una connessione solida tra la cultura e il mestiere teatrale del Piccolo, resta da definire quale direzione drammaturgica seguire. Inizialmente, Strehler è l'unico direttore teatrale, ma con il tempo si affiancano a lui altri collaboratori. Tuttavia, la sua figura di regista, anche quando non lo era, continuava ad imporsi su tutti gli altri al punto che la linea artistica del Piccolo finì per coincidere con quella di Strehler. La scelta di legare il destino del teatro a una sola visione non è stata semplice, ma si è rivelata vincente grazie alla capacità di Strehler di adattarsi e rinnovarsi. Il punto di arrivo non era chiaro fin dall'inizio, si sapeva soltanto che bisognava gettare le basi per una nuova società italiana, ma così è come dire tutto e dire niente. È in questo contesto che prende forma il "sistema dei discorsi critici", vere e proprie direzioni lungo

---

<sup>1</sup> Tutta la poetica di Strehler e il modo di lavorare del Piccolo Teatro di Milano è stato ritrovato nel lavoro di (Guazzotti, 1965)

cui sviluppare le stagioni del Piccolo. Queste linee guida condizionano due scelte molto importanti: quale tipo di spettacolo mettere in scena e quale sospenderne fino a quando non saranno maturate nuove esigenze nel pubblico. Per questo motivo si dicono “critici”: individuano un filone drammaturgico attraverso un’analisi accurata del rapporto tra il pubblico e il palcoscenico, uno scambio che diverte in modo "brechtiano", cioè stimolando la riflessione, ma che anche educa, storicizza e provoca. “Critici” anche perché aggiornano e rileggono i testi teatrali, adattandoli alle esigenze di una nuova contemporaneità. La materia drammaturgica di Strehler ruota attorno alla condizione dell’uomo nella società e nella storia, e perciò tutte le linee guida riconducono a questo nucleo ideologico: una volontà costante di comprendere i testi e di trovarvi la forza dei conflitti umani. Strehler è convinto che la drammaturgia debba parlare al presente e ai contemporanei, non attraverso una forzata modernizzazione dei testi, ma piuttosto scavando nella loro sostanza originaria. Nella prima stagione del Piccolo, si delineano quattro discorsi critici principali. Questi quattro discorsi diventano le linee guida per creare un teatro capace di parlare a tutti, interpretando i bisogni e le speranze di una società in trasformazione.

- *L’umanitario populistico*: trova il suo fulcro nell’opera dialettale e nel teatro popolare italiano e cerca di valorizzare e raccontare le storie delle persone comuni.
- *Ricerca di una teatralità*: nasce soprattutto da quella ampia varietà di testi che vengono rappresentati al Piccolo, c’è in Strehler la continua ricerca di una propria poetica
- *I classici*: forse la più grande prova della necessità di questo tipo di discorso è proprio Shakespeare che lascia un contributo indelebile nella storia del Piccolo; i classici sembrano essere il discorso critico più proficuo da sviscerare: la rilettura dei grandi testi del passato serve per storicizzare i rapporti umani trovando nelle opere nuovi significati.
- *Conflitto esistenziale*: si cerca un modo corretto di portare in scena il dissidio umano interiore; non si sa bene quale strada intraprendere, c’è il rischio di cadere in una recitazione psicologica un po’ spiccia; in questo sarà veramente fondamentale l’incontro con Brecht.

#### **1.4.1 Il teatro popolare: Goldoni, Molière e Bertolazzi**

Comincia una nuova riflessione storica analizzando e proponendo alle scene Molière e Goldoni. Il sentimento del tempo che i due autori legano ai propri personaggi porta gli

studi di Strehler all'oggettivazione dei testi e alla ricerca di un realismo quasi verista, ma c'è ancora qualcosa che non lo convince a pieno. La ricerca continua con una parentesi sulla commedia dell'arte che però, data anche la complessità del fenomeno nella storia teatrale, ha una sua autonomia esclusiva. Questo non toglie che è proprio dalla spontaneità di *Arlecchino servo di due padroni* che partirà un'indagine più profonda sul fronte popolare e dialettale. In questo percorso lo studio su Bertolazzi<sup>1</sup> è fondamentale per la poetica del Piccolo. Nelle sue opere i valori morali della società italiana sono inseriti in situazioni reali che permettono di raggiungere un nuovo grado di oggettivazione della materia drammatica. Il discorso critico, quindi, comincerà a ruotare intorno al teatro popolare italiano fino a considerare Bertolazzi nel novero dei testi classici. Tuttavia, rimane un problema fondamentale: il teatro italiano è troppo legato alla letteratura, il che genera una recitazione psicologica di cui Strehler vorrebbe liberarsi, in quanto risolve sommariamente delle situazioni concrete. Lo spazio psicologico permette la decompressione del personaggio, lo libera dai significati apparenti, quando in realtà c'è bisogno di un atteggiamento critico: il metodo di esprimere il sentimento della crisi è il risultato di un'osservazione costante e asettica della condizione di essere uomo nella società. Insomma, il ragionamento sui testi popolari è incompleto, non può essere l'unica fonte da cui attingere per poter svolgere l'obiettivo che ci si è prefissati, ma dobbiamo tenere presente che la matrice dialettale – popolare permette a Strehler di inclinare la sua poetica verso un realismo che mette al centro il rapporto uomo – società, che sarà la base del suo discorso poetico futuro. Lo dimostrano le stagioni che comprendono i primi esperimenti brechtiani e lo spettacolo *El nost Milan*. È solo in seguito a questi anni che Strehler abbandonerà i discorsi critici forte di aver trovato una propria unità creativa.

#### 1.4.2. Il dramma storico inglese: Shakespeare

“Non ho fatto neanche un *Amleto*”<sup>2</sup> dirà in più occasioni scherzosamente Strehler, ma l'incontro con il teatro inglese, e in particolar modo con Shakespeare, lascerà una macchia indelebile nell'esperienza del Piccolo e della storia teatrale italiana. L'incontro con il drammaturgo inglese permetterà al regista triestino di capire meglio anche la teatralità di Brecht e quanto sia fondamentale la poesia per lo spettatore contemporaneo. Il contributo di Shakespeare è stato così fondamentale nel comprendere il lavoro del drammaturgo di

---

<sup>1</sup> Carlo Bertolazzi (1870 – 1916) è stato un commediografo e critico teatrale italiano di stampo prettamente verista (Guazzotti, 1965)

<sup>2</sup> (Strehler, Shakespeare, Goldoni, Brecht, 2022)

Augusta che, nelle stagioni più avanzate, ovvero quando Strehler raggiunge la sua maturità artistica, finirà per sostituirlo quasi totalmente. Come detto in precedenza il rapporto con i classici è sempre stato necessario, ma tra tutti, è il dramma storico shakespeariano che incarna meglio le esigenze di Strehler di oggettivazione e storicizzazione dell'uomo nella società: riesce meglio a presentare allo spettatore quali siano i problemi e i miti della natura sociale umana. Riesce, insomma, a perfezionare il linguaggio con cui arrivare al pubblico. Il documento storico, tuttavia, non deve essere frainteso come modo freddo e distaccato di guardare al teatro, ma come riferimento necessario per iniziare il processo creativo. Chiaramente poi il documento da solo non basta: c'è anche un'ampia parte del lavoro che risiede nell'osservazione del tempo presente in cui siamo calati. È grazie all'unirsi di queste due sezioni di lavoro che si riesce a trovare l'obiettivo di una regia che cerca nella storia le sue giustificazioni di esistenza: l'uomo contemporaneo si proietta nel testo teatrale, che rappresenta il suo passato, per trovare una spiegazione e una nuova lettura del proprio presente. Per Strehler, "La scelta di ogni spettacolo del nostro teatro rappresenta una somma di necessità e di possibilità spesso contraddittorie; non può essere avulsa da tutto un tessuto storico che l'ha circondata". L'analisi critica del tempo e lo studio attento dei documenti sono necessari proprio per rendere comprensibile l'opera nella cultura in cui viene rappresentata (si spiegano così anche i diversi riallestimenti), per scoprirne anche tutte le sfumature e possibili riletture. Grazie a tutti questi attenti studi e ricerche protratti da Strehler e i suoi collaboratori, il Piccolo Teatro ha trovato la sua unità creativa. Si riesce a trovare una fisionomia che non è solo necessaria agli addetti ai lavori, ma è fondamentale anche per il pubblico milanese che riesce a riconoscere l'importanza di avere un teatro stabile.

#### **1.4.3. L'espressionismo tedesco: la parentesi cecoviana e Brecht**

Durante la ricerca di uno stile di teatro che gli permetta di trovare una sintesi dialettica per il suo realismo e che metta al centro il rapporto fra uomo e società, Strehler, inciampa nel teatro espressionista tedesco: un momento teatrale che non si può ignorare per la sua avanzata esperienza drammaturgica. Sebbene l'espressionismo tedesco sembri fuggire dalla parte opposta rispetto al linguaggio realistico, le storie che vengono rappresentate nascono comunque da un sentimento che ha in sé una protesta fondamentale nei confronti delle situazioni reali. Strehler si sposta così dalla sua vena realistica portandola ad un allacciamento tra il teatro tedesco e la drammaturgia europea. Grazie anche alla parentesi di rappresentazioni cecoviane, il realismo di Strehler guadagna sfumature di esposizione,

ma soprattutto riesce a utilizzare al meglio quello strumento psicologico che negli anni del teatro popolare italiano lo ha messo in difficoltà nell'oggettivare determinate situazioni drammatiche. È molto apprezzato anche Büchner<sup>1</sup> durante questo primo approccio, soprattutto per come misura la storia attraverso l'uomo: è più avanzato rispetto ad altri autori tedeschi che rimangono vicini a temi shakespeariani. Grazie a questo incontro anche il rapporto uomo – storia verrà analizzato in maniera dialettica e dimostrativa senza, però, far perdere al personaggio il suo realismo: da qui il passaggio a Brecht è immediato. Come per la Commedia dell'arte, Brecht, rappresenta un discorso critico autonomo: il superamento del sistema realistico. La relazione con i testi brechtiani viene raggiunta nel momento in cui i discorsi critici hanno portato a termine dei risultati: la matrice dialettale popolare ha sviscerato il realismo e il dramma storico ha permesso di perfezionare il linguaggio con cui arrivare al pubblico. Proprio per questo il Brecht di Strehler è così forte (lo stesso Brecht dice che *L'opera da tre soldi* rinasce nelle mani di Strehler): ha dietro di sé uno studio approfondito e l'incontro avviene proprio in quel periodo di maturazione artistica che avrebbe cambiato le sorti del Piccolo teatro di Milano. La vicinanza teorica dei due teatri è evidente: Brecht è importante perché ha una solidarietà diversa nei confronti del rapporto che si instaura tra pubblico e palcoscenico e questo Strehler lo riconosce bene. Si chiede allo spettatore un atto di coscienza, una nuova apertura umana al teatro, un'apertura non unisce il pubblico, ma lo divide. La questione, però, non è solo politica: l'ideologia di Brecht non si esaurisce nella sua carica anticapitalista, ma è proprio una questione estetica che permette di analizzare le situazioni attraverso la sincerità dell'umanità. Strehler ricerca un teatro che sia attuale, un teatro che sia sociale come modo di essere, che possa servire alla società per cambiarla e trova tutto ciò nella unica e vera rivoluzione teatrale dell'ultimo secolo: Bertolt Brecht.

### **1.5. I testi brechtiani al Piccolo<sup>2</sup>**

Non è facile rappresentare Brecht in Italia, soprattutto perché il suo teatro non può essere realizzato senza le implicazioni politiche che porta con sé, ma non curante del pericolo, Strehler, impone al pubblico milanese numerosi spettacoli brechtiani. Il primo testo nella stagione del '56 ad essere messo in scena fu *L'opera da tre soldi* che servì come antipasto per il pubblico milanese proprio per sciogliere la complessità dell'autore di Augusta.

---

<sup>1</sup> Georg Büchner (1813 – 1837) è uno scrittore e drammaturgo tedesco riconosciuto per il realismo utilizzato nelle sue opere e per questo riconosciuto come precursore dell'espressionismo

<sup>2</sup> Testi brechtiani al Piccolo in ordine cronologico nel saggio (Strehler, Autobiografia per immagini, 2009)

L'opera, infatti, viene definita gastronomica nel suo insieme di stile ed ingredienti: fanno il loro ingresso le questioni sociali, la storia e lo scontro di ideologie, ma soprattutto il metodo di straniamento, i *songs* e l'utilizzo drammaturgico della sezione tecnica teatrale. In seguito, il Piccolo propone *L'anima buona di Sezuan* che servì a dimostrare come Brecht percepiva la personalità umana e il suo vivere il dissidio tra male e bene; fu importante l'incontro con questo testo anche per snocciolare i moduli del teatro epico e scoprirne le funzionalità. In *Schweyk nella Seconda guerra mondiale* invece ritroviamo la svolta storica realista che stavolta non è solo oggettiva, ma circondata da un sarcasmo quasi verista. In questa situazione la regia segna un vertice per il teatro contemporaneo, grazie anche all'utilizzo di *songs* antiaristotelici simili al coro della tragedia greca. Con *L'eccezione e la regola* si analizza un teatro più didascalico, non ci sono mezze misure in quest'opera brechtiana e Strehler è lontano da utilizzarle: si punta alla perfetta trasparenza e sincerità. Tutto questo lavoro su Brecht sfocia nella stagione del '64/'65 con *Vita di Galileo*: il dramma che per eccellenza espone il problema dell'uomo e del suo essere duplice, incidendo direttamente sulla coscienza dello spettatore. Questo spettacolo fu assolutamente necessario per il Piccolo che si pone un obiettivo ben oltre le possibilità che il teatro aveva all'epoca, sia in termini di competenze, che in termini banalmente economici. Il successo è tale che da questo momento in poi sarà riconosciuto come teatro nazionale italiano, al punto da ripensare gli spazi e trovare una nuova sede e un nuovo luogo in cui fare teatro. L'incontro con Brecht permette di impegnare tutti i motivi tematici che Strehler si era prefissato. La dialettica brechtiana entra alla perfezione nel sistema strehleriano: i personaggi hanno il tormento degli eroi del nostro tempo, cercano di raggiungere il proprio fine, ma obbediscono necessariamente alla loro condizione di debolezza umana. Il discorso critico "Brecht" pare aver raggiunto il suo apice e riesce a fare da catalizzatore a tutta la linea drammaturgica di Strehler fino a raggiungere una propria visione del teatro epico.

## **Dal teatro epico al teatro dialettico: un'Europa poco impressionata**

### **2.1. Brevi cenni biografici di Bertolt Brecht e l'inizio della riflessione teatrale<sup>1</sup>**

Brecht nasce ad Augusta nel 1898 e trascorre la giovinezza tra qui e Monaco che passa tra gli studi e la produzione letteraria; terminerà la sua prima commedia nel 1918 ed è proprio dopo la fine della Prima guerra mondiale che per Brecht il teatro sembra l'unico interesse. La Germania in cui vive è veramente disastrosa: l'inflazione avanza imperterrita e fa andare al lastrico molte famiglie, il culto della virilità tedesca è alle stelle e il sogno del Partito Comunista comincia a farsi strada tra le menti dei giovani tedeschi, ma la vittoria del partito nazista cancellerà qualsiasi tipo di rivoluzione. Proprio per il teatro, si avvicinerà a Berlino, stabilendovisi nel 1924, ma l'esordio effettivo impiegherà ancora degli anni, nonostante la sua attiva ricerca di un teatro in cui potersi esibire. Gran parte del problema che gli impediva di essere esposto era il suo orientamento politico, ma anche un po' la sua inclinazione a fare grandi progetti che immancabilmente venivano disattesi. La situazione politica della repubblica di Weimar era altalenante: i governi continuavano a cambiare e le divisioni interne dei partiti erano all'ordine del giorno, ma la goccia che fece traboccare il vaso fu la crisi del 1929. La Germania fu il Paese europeo più colpito dal giovedì nero, il numero di disoccupati crebbe esponenzialmente e crea un malcontento e una crisi politica come mai prima, il convergere dei voti si ritrova tanto nei partiti comunisti, quanto in quelli nazionalsocialisti. Anche l'interesse per il marxismo di Brecht comincia a crescere poco dopo che si stabilisce a Berlino: lavora per un giornale inizialmente socialdemocratico e poi marcatamente comunista. Il percorso fu lungo, ma tranquillo, l'avvicinamento segue due strade parallele e distinte: intellettuale e teatrale. Nel 1930 la posizione marxista diventa radicale. Con l'avvento di Hitler e i roghi di libri

---

<sup>1</sup> Tutti i cenni biografici di Bertolt Brecht sono stati presi da (Molinari, 1996) pp. 3 – 18

comincia, invece, la stagione dell'esilio brechtiano che lo porterà a fuggire in buona parte dell'Europa del nord come perseguitato politico e, con l'avanzare dell'armata hitleriana, a scappare poi in America. Anche gli anni americani non sono tra i migliori: si dà al cinema, ma con scarsi risultati, forse anche per le sue idee politiche che al grande Occidente non sono mai piaciute. Muore il 14 agosto 1956 dopo aver raggiunto un'ottima notorietà in tutta Europa. Anche Strehler affronta una biografia simile a quella di Brecht, fatta di spostamenti continui, allontanamenti dalla patria per la guerra, simili posizioni politiche e anche la parentesi dell'esilio si fa strada in tutte e due le biografie. Entrambi tornano a casa nella seconda metà degli anni '40 del Novecento. L'Italia e la Germania vivono disagi simili e così i due autori si fanno carico, attraverso il loro modo di fare teatro, di essere utili per la società che ha bisogno di rivedere le sue linee guida.

## 2.2. Brecht nel mondo<sup>1</sup>

Quando Brecht rientra in Europa dopo gli anni dell'esilio non è un autore di fama internazionale, sebbene i suoi spettacoli siano stati rappresentati in varie parti del mondo. Il suo ingresso nel panorama francese, per esempio, fu veramente difficile: il primo spettacolo viene rappresentato solo nel 1951. Fu solo dopo il 1954, grazie alla rivista "Théâtre populaire" fondata da Roland Barthes<sup>2</sup>, che Brecht riuscì a ottenere il successo anche nel mondo francese. Anche l'America non si fa portatrice dell'opera brechtiana, solo gli scritti di Eric Bentley<sup>3</sup> permettono a Brecht di essere quantomeno in voga teatro *off* e *off-off*. Chi più di tutti vide in Brecht un terreno fertile su cui edificare un lavoro poetico e politico fu sicuramente Giorgio Strehler, che trovava nei temi trattati dal drammaturgo tedesco un ottimo principio da cui cominciare il suo lavoro per un nuovo teatro sociale. In generale in tutta Italia l'opera di Brecht trovò un'ottima diffusione: già nel 1950 la rivista "Botteghe Oscure" pubblicò traduzioni dei testi brechtiani. Chiaramente le posizioni critiche nei confronti dello scrittore di Augusta furono diverse, soprattutto influenzate da ragioni politiche. Infatti, da una parte, la critica marxista occidentale, vedeva in lui una valida alternativa al realismo socialista e lo accolse con un sospiro di sollievo, mentre la Repubblica Democratica Tedesca, parte della Germania in cui lo scrittore decise di soggiornare, non mise mai in scena un suo spettacolo, lasciando in lui una profonda delusione socialista. In America, invece, Bentley, cercava di spiegare

---

<sup>1</sup> (Molinari, 1996) pp. 19 – 29

<sup>2</sup> Roland Barthes (1915 – 1980) saggista, critico letterario, linguista e semiologo francese

<sup>3</sup> Eric Bentley (1916 – 2020) critico, scrittore, regista, traduttore e cantante americano

il marxismo nell'opera di Brecht senza che questo venisse esaltato o contestato, tralasciando quanto in realtà sia necessario il messaggio politico per capire i suoi lavori. Ci furono, però, anche molte critiche verso le sue metodologie teatrali. Alcuni definiscono il suo marxismo *a choice of evil*<sup>1</sup>, altri dicono che lo straniamento e la funzione sociale progressista delle sue opere sono un metro "sinistramente riduttivo" attribuendo l'ideologia di Brecht a complessi edipici o di castrazione<sup>2</sup> in quanto nella drammaturgia brechtiana prevalgono le donne che spesso sono madri o prostitute, mentre è assente una figura paterna retta. Ma la critica forse più forte ai danni di Brecht è stata fatta da John Fuegi, che sollevò una vera e propria *quaestio brechtiana*<sup>3</sup>: in modo controverso sostenne che molte delle opere attribuite a Brecht non fossero sue, ma che fossero da attribuire ai suoi collaboratori. Tuttavia, non si ferma qui: arriva addirittura a sostenere che Brecht fosse un simpatizzante hitleriano. Per nostra fortuna non sono in molti a sostenere queste critiche assurde, nel capitolo "Tra Shakespeare e Hitler" del saggio Bertolt Brecht di Cesare Molinari<sup>4</sup>, infatti, si cerca di smentire con esempi tutto quello che Fuegi imputa a Brecht. L'autore risulta molto controverso agli occhi della sua contemporaneità. Tuttavia, il nuovo metodo di fare teatro che propose è una vera e propria rivoluzione, forse l'ultima effettiva riflessione sul teatro che la storia ha visto nell'ultimo secolo.

### 2.3. Le linee guida della rivoluzione

La storia teatrale di Brecht comincia con *La mezza commedia del Baal*, quasi finita nel 1918, un momento cardine per la storia europea. In questa commedia sono presenti i primi pensieri del giovane Brecht, che afferma come il lavoro poetico dipenda esclusivamente dalla realtà quotidiana. C'è una mescolanza di verità e idealismo: la materia teatrale smette di essere "bella" in quanto tale, ma comincia a sostenere che anche il destino di un lavoratore può essere tragicamente bello e meritevole di essere rappresentato in scena. Come per Strehler, anche per Brecht, Büchner è fondamentale: l'idea per cui la vita quotidiana possa essere al pari di una qualsiasi tragedia tradizionale prepara la strada per la teoria dello "straniamento", che trasforma i gesti quotidiani in vere opere epiche. Dal 1918 in poi la riflessione si approfondisce, vedrà 3 grandi fasi di studio drammaturgico:

---

<sup>1</sup>Martin Esslin (1918 – 2002) scrittore, traduttore e giornalista ungherese (Molinari, 1996) p. 20

<sup>2</sup>Guy Scarpetta (1946 -) è un critico letterario francese, giornalista, saggista e scrittore di romanzi (Molinari, 1996) p. 21

<sup>3</sup>John Fuegi (1936 -) è un critico letterario americano che si è interessato parecchio a Bertolt Brecht (Molinari, 1996) pp. 22 – 29

<sup>4</sup>Cesare Molinari (1935 -) professore e uno tra i più grandi critici di teatro italiani, si ritiene il fondatore della disciplina che riguarda la storia del teatro

il teatro epico, il teatro didattico e il teatro dialettico. La rivoluzione teatrale effettiva, però, risiede quasi totalmente nel teatro epico. Brecht appoggia le idee di Zola e vede in questo nuovo modo di fare teatro una spinta realista tale da far avvenire una vera rivoluzione. Il poeta di Augusta sostiene che sono i sogni ad essere fatti della stessa materia della realtà, e non viceversa. Il drammaturgo si deve immergere nell'incubo della realtà e la realtà che Brecht vive dal 1918 fino alla fine della Seconda guerra mondiale è un vero inferno. Diventa chiaro perché ci sia profondo interesse per le persone ai margini della società che vengo guardate con occhio pietoso, ma che portano su di loro anche quei valori positivi che la razza umana può tollerare. I primi drammi mancano effettivamente di personaggi positivi, ma in generale è l'ambiente ad essere profondamente pessimista e privo di qualsiasi salvezza: la putrefazione e il disfacimento non riguardano solo gli organismi naturali e biologici, ma anche quelli sociali. Il pessimismo di Brecht viene circondato da un sentimento di pietà che investe i reietti, le donne e gli sfruttati, mentre i personaggi maschili sono spesso negativi. Il maschio nell'opera di Brecht è un doppio dell'autore generato dai sensi di colpa provati nei confronti di quelle donne "forti" che, oltre ad essere le protagoniste delle sue storie, rappresentano le donne della sua biografia. L'assenza di personaggi prettamente positivi, soprattutto nelle prime opere, è il principio dell'idea di estraniamento. Infatti, nell'opere successive, se all'inizio era solo la società borghese ad essere quella che sfruttava gli oppressi, si comincia a diramare un sentimento hobbesiano che indurisce anche i rapporti tra oppressi stessi, al fine di inserire una prospettiva più satirico – grottesca che porta il pessimismo a non essere più puro nichilismo, ma una critica sociale alla società esistente, proprio perché sono le condizioni sociali putrefatte a rendere l'uomo *rozzamente crudele*. Brecht non rifiuta l'arte, ma solo l'estetica, chiede che un dramma venga valutato solo dal punto di vista sociologico: c'è una sorta di analisi scientifica del dramma, un ritorno al naturalismo positivista. Risulta molto chiaro il motivo per cui Strehler si fermi proprio al poeta di Augusta con il processo di esplorazione dei discorsi critici: Brecht ricerca un'arte che sia utilizzabile esclusivamente a fini sociali. L'attenzione viene posta proprio sul rapporto che si instaura tra teatro e pubblico: l'educazione teatrale è affidata da un lato alle proposte teatrali e dall'altro al pubblico stesso che dovrebbe cambiare i propri interessi per prendere coscienza di ciò che sta vedendo in scena. Si passa poi ad una riflessione sul concetto di *stupore*, sentimento necessario allo spettatore dell'età contemporanea perché gli permette di iniziare la sua ricerca: quanto più qualcosa è straordinario o mostruoso tanto più susciterà l'interesse del pubblico. Il teatro, in questa nuova relazione, è fondamentale

proprio perché è ciò che deve stupire lo spettatore a seconda delle sue inclinazioni personali. L'attore deve quindi lavorare per rendere queste inclinazioni democraticamente meravigliose: è su fatti che portano allo stupore che si deve concentrare l'attenzione dell'attore e poi dello spettatore. Per Brecht, però, è imprescindibile un altro passaggio, ovvero che i fatti non devono più essere "rappresentati", ma "mostrati". La rivoluzione risiede anche in questa piccolissima differenza, "mostrare" ha un senso più oggettivo e scientifico del classico "rappresentare" teatrale che presuppone sentimentalismi e spinte psicologiche superflue. Cesare Molinari fa un esempio molto pratico della differenza tra i due concetti quando parla del teatro epico brechtiano<sup>1</sup>. Dice che la teoria dello straniamento funziona un po' come quando un testimone di un incidente cerca di ricostruire come sia avvenuto un sinistro stradale: prende le sembianze e i modi dei coinvolti, ma non ci sono sentimentalismi, solo descrizione dei fatti. Il primo a doversi stupire in questo contesto è proprio il drammaturgo: la meraviglia e lo sgomento non devono essere emozioni false e rappresentabili, ma sono atteggiamenti mentali che devono indurre pensieri e far riflettere su quanto appena visto. Questo perché ciò che ci è vicino comporta necessariamente un tipo di atteggiamento di cura e interesse non sempre obiettivo, mentre quello che è estraneo e lontano da noi ci permette di essere più concreti e ci costringe a fare qualche passo indietro, a *straniarci*, per vedere il disegno completo e avere più chiaro il quadro della situazione: è proprio la conoscenza che esige il distacco. I rapporti di lontananza in Brecht poi sono ovunque: tra il drammaturgo e l'opera, tra il pubblico e lo spettacolo, ma soprattutto tra l'attore e il personaggio. L'idea di un teatro che racconti situazioni è il pilastro della teoria brechtiana.

### 2.3.1. Struttura e narrazione del teatro epico<sup>2</sup>

Il teatro non mostra la verità, ma mostra un modo per trovarla. Il teatro epico è fondamentale per tutte le parti in gioco, ha un effetto educativo che si traduce direttamente in conoscenze che sono diverse nell'attore e nel pubblico. Brecht è necessario per la storia del teatro, il suo ragionamento è stato fatto proprio per noi che siamo uomini coinvolti nella contemporaneità. Procediamo ora a vedere le caratteristiche principali del modo di fare teatro di Brecht. L'azione si sviluppa a salti con il desiderio di unire scene autonome che si concludono, ma che sono in dialogo con scene precedenti e successive, c'è una dialettica libera che non rispetta, chiaramente, le unità aristoteliche. La narrazione a *salti*

---

<sup>1</sup> (Molinari, 1996) pp. 89 – 104

<sup>2</sup> (Molinari, 1996) pp. 44 – 61

è necessaria proprio per diffondere quel sentimento di lontananza dalla scena mostrata di cui si parlava nel paragrafo precedente. Forse l'innovazione più evidente e immediata del teatro epico è lo studio che Brecht svolge sulla luce e sulla scenografia che seguono una linea precisa e soprattutto nuova. La scenografia è sempre permeata dal senso e dallo spirito dell'opera, segnando anche una presa di posizione nei confronti della realtà, si scelgono accessori con oculata economia e tutto questo viene isolato e valorizzato da diversi strumenti. Lo spazio scenico viene completamente deformato grazie a soluzioni sintetiche e astrattizzanti come l'utilizzo di cartelli, fari dedicati o tagli scena. Un altro mezzo tecnico che piace molto a Brecht è un piccolo siparietto che permetteva di vedere attraverso e che veniva calato in determinate situazioni del dramma. Le altre caratteristiche più meramente tecniche del teatro epico prevedono l'utilizzo della musica, i cosiddetti *songs* brechtiani. La musica serve ad aumentare l'effetto di straniamento, i cantanti cantano perché è deciso così, non c'è nulla di sentimentale. Gli strumenti, proprio per evitare alcun tipo di immedesimazione, erano visibili al pubblico, ma staccati dalla scena. Gli attori presentano un certa indipendenza dal personaggio, ci sono molti *a parte* che hanno più l'aria di commenti interni, mentre in altre situazioni si rivolgono direttamente al pubblico come per chiedere dei consigli: lo straniamento prevede che l'attore sia visibile dietro le vesti del personaggio. Uno dei consigli che dà anche Brecht è proprio quello di recitare in terza persona, descrivendo come il personaggio che si sta interpretando stia agendo. Lo straniamento diventa, perciò, una metodologia della conoscenza, ma anche uno strumento di comunicazione; è la forma elettiva del teatro epico perché per definizione racconta, rievoca avvenimenti accaduti nel passato, serve per metter in evidenza; si riesce a dare ai rapporti umani l'impronta di cose sorprendenti, riesce a proporre una critica dal punto di vista sociale allo spettatore. L'arte dell'attore è per prima l'arte di mostrare. Non si cerca alcuna gratificazione personale, ma vuole verificare che il pubblico abbia capito e la parte ancora più difficile è che l'attore brechtiano deve mostrare di mostrare. In Brecht l'attore è uno e trino:

- Quello che mostra di essere attore
- Quello che mostra il personaggio
- Quello che mostra la sua posizione e i suoi sentimenti di fronte a quelli del personaggio

Grazie anche all'incontro con Diderot, l'attore, è riconosciuto da Brecht come il primo degli artisti, la sua capacità artistica di condizionare l'opera non è da sottovalutare. Il

personaggio del teatro epico diventa più denso e complesso perché in lui non si scontrano solo le emozioni, ma anche le opinioni, i punti di vista diversi, si intensificano rinvii e sottintesi che non esistono solo nell'opera, ma persistono anche nella realtà. Uno degli strumenti più forti che ha sua disposizione l'attore brechtiano è il *gestus*. Si tratta di un elemento molto più complesso e studiato della semplice gesticolazione teatrale. Affonda le sue radici nella tradizione del teatro cinese in cui il gesto e la gestualità sono parte di una riflessione profonda e articolata. Rappresenta l'essenza comunicativa del teatro ed è spesso utilizzato anche a scopo pedagogico per evidenziare dinamiche e relazioni tra personaggi. Ogni gesto, infatti, ha necessariamente una valenza sociale che non deve essere sottovalutata, rappresenta per questo la più piccola unità di senso dell'azione teatrale, una sorta di azione sospesa nel mezzo della sua completezza. Uno spettacolo prevede una serie di gesti attentamente scelti attraverso uno studio induttivo e il loro insieme manifesta un visibile atteggiamento sociale. Tutti questi gesti non sono inventati o vacui, ma trovano il loro corrispettivo nella realtà contemporanea, mostrano movimenti e atteggiamenti che possono essere riconosciuti dal pubblico in maniera immediata. Hanno anche la particolarità di essere ben definiti tra un principio e una fine. Il gesto può essere anche falsificato in maniera caricaturale, esagerato al fine di stimolare una riflessione critica nello spettatore. L'interruzione dell'azione è un elemento fondamentale nel teatro epico brechtiano, il gesto prende tutto il primo piano che si merita e ricorda anche quelle stesse interruzioni e quegli stessi salti che ci sono tra una scena e l'altra. Le azioni che vengono composte attraverso il metodo del *gestus* hanno un valore sociale e politico utile a stimolare la consapevolezza critica degli spettatori. In questa dinamica per cui c'è necessità di prendere distanza dall'azione che viene mostrata in scena, sia dal punto di vista tecnico che da quello attoriale, diventa veramente fondamentale per la riuscita del lavoro il ruolo del regista, che diventa quasi un maestro d'orchestra che deve sapere quando accendere o spegnere un determinato faro o inserire un cartello, dinamiche che prescindono gli attori che adesso sembrano diventati oggetti scenici senzienti a tutti gli effetti. Per questo anche dopo Brecht si propongono esperimenti in cui il sistema del teatro epico viene utilizzato per revisionare dei classici: il nuovo modo di fare teatro permette una rilettura che non è solo teatrale, ma vuole essere una rivoluzione su tutta la storia.

### 2.3.2. Le ultime riflessioni: noi che viviamo la contemporaneità<sup>1</sup>

Nel teatro del Novecento si assiste ad una vera e propria rivoluzione: il teatro smette di essere puramente estetico, ma diviene uno strumento puramente sociologico. Tra il 1929 e il 1932 si diffonde anche in Brecht l'idea di un teatro pedagogico, che di per sé non è una grande novità: il teatro da sempre ha avuto una capacità di convogliare le sue conoscenze in un senso pedagogico, proprio perché i bambini imparano in maniera teatrale, ovvero per imitazione. Brecht, però, segue un altro tipo di percorso. È attraverso la soluzione scenica che vuole rappresentare l'elemento educativo. Il teatro didattico è didattico soprattutto per gli attori che lo vivono, gli spettatori sembrano non essere presenti in questo sistema. I drammi didattici, tuttavia, non nascono con l'intento di dare delle risposte alle domande che vengono poste, approvano delle questioni, ma il risolverle viene lasciato all'atteggiamento morale e politico del destinatario. Nei drammi didattici oltretutto la bontà esiste, ma è un'eccezione. È il problema dei tempi che ci impedisce di essere amichevoli. Nel teatro tradizionale l'azione viene prodotta dai conflitti di interesse o dai sentimenti dei personaggi in gioco e la conclusione dell'azione altro non è che il recupero dell'ordine iniziale, ma per il teatro di Brecht non è così. Questa volontà di ritorno alla pacificazione finale che consolidi un ordine valido per tutti presente nei drammi classici ha un carattere simbolico per la comunità di spettatori presenti in sala: la rappresentazione è la verità del loro esistere proprio perché i personaggi sono coloro che gestiscono questa azione, la complicano e poi la sciogliono. È una forma teatrale che negli ultimi secoli si è molto degradata e Brecht le dà il colpo di grazia. Finito con il teatro epico e dopo la parentesi del teatro didattico, comincia la riflessione sul teatro dialettico che prevede delle leggi di base:

- Il conoscere il personaggio senza capirlo
- L'immedesimazione con la ricerca della verità oggettiva
- La necessità di guardare il personaggio da fuori

La realtà viene sentita come lacerazione negativa, il dovere dell'uomo diventa proprio il rifiutare qualsiasi evasione e mettersi a contatto effettivo con questa realtà. La lacerazione e la negatività sono insanabili, non esiste integrità umana, ma si può trovare attraverso l'opera drammatica, ovvero la rappresentazione di azioni e condizioni umane. Tuttavia, l'opera drammatica non si limita a realizzare banalmente il suo scopo, sia perché incontra

---

<sup>1</sup> (Molinari, 1996) pp. 166 – 187

ostacoli per esporre le sue circostanze, sia perché cerca un linguaggio valido per tutti. La volontà è di arrivare ad una fetta di pubblico sempre maggiore perché il teatro garantisce l'educazione attraverso gli scopi individuati sotto forma di personaggi e delle situazioni piene di conflitti: il senso di disciplina è al fondamento della libertà. Questo però non è un topos strettamente brechtiano, la drammaturgia di tutte le epoche segue questo tipo procedimento ma falliva in due momenti differenti. Da una parte abbiamo il teatro di origine romantica per cui il mondo è in lotta con l'individuo che ha due possibilità, uscirne vittorioso come superuomo che non si piega all'intemperie o schiacciato completamente dal peso del mondo; dall'altra parte invece abbiamo una drammaturgia più oggettiva e realista che mostra la verità sul mondo sottomettendo completamente lo spettatore. Ecco, Brecht cerca una terza soluzione: parte dall'idea che il teatro non deve rendere conto del mondo, porta in scena una finzione che si esaurisce nuovamente sulla nostra realtà. Brecht ha cercato di rompere lo specchio che si era instaurato sulla quarta parete teatrale, cala lo spettatore nell'irrealtà dell'immagine sulla quale riesce a rivedere sé e la sua realtà, un compito difficilissimo: così lo specchio della scena riflette il travestimento ideologico del nostro mondo.

## L'anima buona di Sezuan dal 1929 al 1981

### 3.1. Le origini<sup>1</sup>

*L'anima buona di Sezuan* è una delle “commedie per il cassetto” di Bertolt Brecht che non vede una scrittura lineare e tranquilla, ma un percorso pieno di interruzioni, lo stesso autore lo definisce come il suo dramma più faticoso. La stesura comincia a Berlino nel '39 e continua durante gli anni dell'esilio durante i quali i drammi terminati non vedranno mai una messa in scena, motivo per cui vengono chiamati dall'autore “commedie per il cassetto”. Il titolo originale era *La merce dell'amore*, ma nonostante i successivi cambiamenti dei nomi dei personaggi, del luogo e del titolo, Brecht già sapeva che in questo dramma la tecnica epica avrebbe raggiunto il suo apice. La prima stesura finale l'abbiamo nel 1940, ma Brecht dice di aver avuto stesure parziali mutile fino a 10 anni prima. Lo stesso autore dice che è difficile giudicare la validità di un dramma senza che questo vada in scena: il teatro epico non può esistere solo su carta, tutto quello che è stato scritto da *Santa Giovanna dei macelli*<sup>2</sup> è posto sotto verifica scenica. Nel luglio del 1940 la commedia sembra in dirittura d'arrivo, mancano i dettagli che però non sono così facili da sistemare come Brecht si aspettava, infatti, nel mese successivo c'è un nuovo problema da gestire tra la protagonista e il suo doppio: bisogna decidere se ampliare la parabola introducendo una discussione con gli dei in modo da far restare il dramma nel campo della morale oppure raccontare semplicemente come Li – Gung<sup>3</sup> si travestisse da cugino; sembra possibile solo la seconda ipotesi anche perché la trasformazione a proscenio deve solo avere un effetto mimico. Nonostante sembrasse che il capitolo *Sezuan* fosse chiuso, nel gennaio del 1941 si riprendono i lavori modificandone alcune parti. Brecht si rende conto che la moderna arte drammatica ha comunque necessità di riduzione del lavoro per poter andare in scena, scena che l'opera non vedrà ancora per un po' di tempo. All'intero

---

<sup>1</sup> Tutte le informazioni cronologiche circa *L'anima buona di Sezuan* sono state prese da (Brecht, Diario di lavoro Vol. 1: 1938 - 1942, 1976) e (Brecht, Diario di lavoro Vol. 2: 1942 - 1955, 1976)

<sup>2</sup> Radiodramma nel 1932, primo allestimento teatrale 1935

<sup>3</sup> Nome originario che poi verrà mutato in Shen – Te

del dramma vuole evitare lo schematismo morale, non vuole che i personaggi siano buoni in maniera stereotipata, ma, allo stesso modo, anche la cattiveria deve essere un po' più sottile, quasi intelligente: i personaggi sembrano muoversi su due binari, tra il "tu devi essere buono con gli altri" e il "tu devi essere buono con te stesso", e tutto questo porta inevitabilmente ad una forte dissociazione della persona che trova in Shen – Te la perfetta rappresentante di tale dissidio. L'opera inizialmente era ambientata in Europa, ma la città che viene scelta nella versione finale prenderà il nome di Sezuan: un luogo fittizio collocato in oriente. Il Sezuan deve essere difficile da abitare, ma non invivibile, la natura si rispecchia sempre nell'opere brechtiane, ma qui il panorama è cittadino. L'idea migliore è quella di renderla una città estremamente piovosa che non lascia spazio a divagazioni, si deve creare una sorta di *taylorismo* drammatico per cui ogni particolare compone una catena che aumenta il potenziale dell'azione drammatica. Si evitano i componenti folkloristici, l'oriente viene ricordato solo dai nomi e dagli dèi, non si capisce nemmeno bene in che epoca vengono rappresentati i fatti, coesistono nell'opera momenti in cui è ancora presente l'antico politeismo e l'aviazione: il tutto è costruito in maniera anacronistica perché si vuole evitare di focalizzarsi sulla nostra realtà perché potrebbe esserci il rischio di non sentirsi partecipi di quello che viene rappresentato, soprattutto per un europeo. In tutto questo male rimane una parte positiva che trova la sua realizzazione nell'idea del bambino che Shen – Te dovrà partorire, il dramma è ormai completo dopo queste modifiche, manca solo la rappresentazione. Proprio a causa della sua impossibilità di essere rappresentata, Brecht decide di mandare delle copie dello spettacolo a degli amici e nel 1942 riceve i primi giudizi: non sembra piacere, c'è necessità di rimettersi a lavoro. Le prime richieste di rappresentazione cominciano ad arrivare nel 1942 da parte di May Wong<sup>1</sup> che vuole rappresentarlo a Broadway. Da qui le rappresentazioni cominciano a diffondersi grazie ancora alla Wong per Broadway, la prima ufficiale viene rappresentata a Zurigo nel 1943, anno in cui anche Isherwood<sup>2</sup> si complimenta dell'opera. Nel 1944 Brecht conclude anche una semi opera lirica con l'aiuto di Weil<sup>3</sup> sulla commedia del Sezuan. Le ultime rappresentazioni onorevoli di citazione sono quella del '52 a Francoforte e le due di Strehler nel '58 e nell'81. Si distinguono queste due

---

<sup>1</sup> May Wong (1905 – 1961) è un'attrice sino-americana (Brecht, Diario di lavoro Vol. 1: 1938 - 1942, 1976)

<sup>2</sup> Christopher Isherwood (1904 – 1986) è un critico e scrittore inglese (Brecht, Diario di lavoro Vol. 2: 1942 - 1955, 1976)

<sup>3</sup> Kurt Julian Weil (1900 – 1950) è un compositore e musicista tedesco che ha collaborato con Brecht in diversi suoi spettacoli aiutandolo soprattutto nell'allestimento delle musiche per le sue opere (Brecht, Diario di lavoro Vol. 2: 1942 - 1955, 1976)

rappresentazioni per le modifiche profonde avvenute tra l'una e l'altra versione. Ci sarebbe anche una terza stagione che prevede una rappresentazione de *L'anima buona di Sezuan* nel 1996, ma oltre a piccole modifiche del cast non prevede grandi differenze di contenuto. Il più grande danno fatto a quest'opera sarà forse il fatto che Brecht in prima persona non riuscirà mai mettere in scena il testo.

## 3.2. La messa in scena

### 3.2.1. Cosa si aspetta Brecht

*L'anima buona di Sezuan* è considerata una delle opere più grandi della drammaturgia contemporanea. C'è un ritorno al giovane Brecht, quello dell'*Opera da tre soldi* e di *Tamburi nella notte*, si lascia stare la nuova onda del teatro didattico, come quello de *L'eccezione e la regola*, e si ritorna ad un teatro epico più radicato, ma con un nuovo sguardo dovuto ad altre sperimentazioni. L'opera viene definita schizofrenica da Giorgio Strehler e questo risiede soprattutto nelle diverse pratiche teatrali che il poeta di Augusta inserisce nell'opera dopo il '39. Oltre ai già citati teatro epico e didattico si fanno spazio nel procedere dell'opera anche il teatro dell'assurdo, quello gestuale, i famosi *songs* brechtiani fino a raggiungere anche parti di mimo e di clownerie. Quello che ci viene mostrato è un Brecht molto umano, ma che non perde la severità che risiede nel suo primo teatro epico che vedeva l'uomo come fonte dei mali dell'uomo: qui, più che in altri spettacoli, rientra anche la parte più grottesca e satirica dell'opera brechtiana. La struttura è quella della parabola drammatica: una breve e concisa fiaba che cela verità concrete. Molti sono gli elementi fantastici, primi fra tutti gli dèi che servono principalmente ad introdurre un messaggio etico sulla società, sembrano dei borghesi che compiono svogliatamente il loro lavoro e che non fanno nulla del luogo e degli uomini da cui sono accolti. La domanda a cui si vuole rispondere è "si può essere buoni in un mondo socialmente cattivo?", come sempre, in Brecht, la domanda sembra retorica, ma lascia un dubbio. Lo spettatore viene chiamato a cambiare atteggiamento, non deve macchinosamente rispondere alla domanda, ma semplicemente porsi, da qui può nascere il cambiamento. La conclusione non è positiva, soprattutto perché la domanda retorica che ci si pone ha entrambe le risposte valide. Per chi non subisce soprusi può essere un sì, per chi ne subisce invece è sicuramente un no, nell'opera una soluzione pare esserci: dosare in maniera sistematica sia il bene che il male, ma l'uomo al centro di questa dialettica finisce per spezzarsi, al punto che la povera Shen – Te per proteggere il suo futuro figlio compie una metamorfosi totale dal femminile al maschile. Gli obiettivi che si

propone il testo sono diversi: è una rappresentazione del mondo che non vuole solo mostrarlo, ma vuole entrare anche nella sua evoluzione storica per mettere in luce dei modi per trasformarlo. È una trascrizione di contraddizioni, solo con la visione del quadro completo dell'imperfezione si può trovare una chiave per cambiare la società. L'opera è divisa in un prologo, 10 quadri, un epilogo e 7 intermezzi sparsi per tutto il testo in cui Wang e gli dèi si aggiornano sulle vicende che stiamo visionando.

### 3.2.2. Cosa realizza Strehler

Nell'opera di Strehler Brecht è onnipresente. Al Piccolo, *L'anima buona di Sezuan*, viene rappresentata 3 volte in 3 generazioni diverse. Il tema che trapassa nell'opera di Strehler è quello dell'amore declinato nella sua sfera di bontà che deve resistere allo sfruttamento<sup>1</sup>. L'edizione del '58 non è molto criticata, c'è molto più interesse per quella dell'81 che, sebbene non abbia una potenza estremamente rivoluzionaria, ha un forte valore provocatore: rappresentare la schizofrenia in cui la società contemporanea vive. L'opera si pone come contributo alla rinascita sociale, politica e morale dell'Italia, il problema della bontà naturale dell'uomo contro il capitalismo. Nella messa in scena di Strehler questo è evidente proprio dalle fazioni che si formano:

- I cattivi sono coloro che aderiscono di più a questo sistema economico sociale presente in Sezuan
- I buoni sono invece i poveri che questo sistema lo rifiutano e sono cordiali verso il prossimo

Strehler utilizzata alla perfezione tutti gli insegnamenti del teatro epico brechtiano per mettere in scena quest'opera soprattutto nell'edizione dell'81<sup>2</sup> che d'ora in avanti prenderemo come esempio fondamentale. L'idea iniziale fu quella di cambiare il luogo di rappresentazione e portare la commedia in un paese del terzo mondo, ma ci rinunciò proprio per mantenere quel carattere anacronistico che Brecht esigeva; oltretutto eliminò alcune "cineserie" scenografiche presenti nella versione del '58, la Cina veniva così richiamata da pochissimi elementi. Strehler elimina un po' di scene rispetto all'originale con il rischio di perdere la distanziamento voluta da Brecht, ma è un rischio ben studiato: si toglie parte del prologo e del primo quadro, si riduce la scena del matrimonio, si modifica fortemente il VII quadro, il desiderio della folla di eliminare Shui – Ta viene

---

<sup>1</sup> Le note di regia di Giorgio Strehler sono state raccolte in (Douel dell'Agnola, 1994)

<sup>2</sup> Per verificare interpreti, traduttori, assistenti, scenografi, costumisti, musicisti e coreografi consultare l'appendice

molto attenuato, gli intermezzi vengono inseriti quasi tutti nei quadri e quelli di Wang sono ridotti a 2, altri invece sono spostati, parte dell'epilogo è eliminata, lo spettacolo così dura circa tre ore e trenta, segue persino le indicazioni di Brecht sulla durata dello spettacolo, lo stesso autore credeva che fosse un po' troppo lungo. Ci sono poi altre modifiche riguardano l'ampollosità della lingua che viene semplificata grazie anche all'aiuto nella traduzione di Pucci Panzeri e un piccolo cambiamento nella scena del suicidio di Sun in cui la corda per l'impiccagione viene sostituita da una pistola. La conoscenza di Strehler del teatro epico lo porta a fare anche una forte decisione dal punto di vista tecnico e scenografico che condizionerà tutta l'opera portandolo a implementare sul palco un enorme ciclorama girevole che, come diceva anche Piscator<sup>1</sup>, "serve a non localizzare l'azione"<sup>2</sup>. La messa in scena presenta un compartimento tecnico molto esteso: oltre al grandissimo girevole al centro del palco anche il fondale bianco, utilizzato per rendere i corpi in azione ancora più delle ombre cinesi delle quali si colgono prima i gesti delle parole, nasconde una quantità di fari elevata per simulare il sorgere e il tramontare del sole, la luce cambia repentinamente nei momenti di rottura drammatica, dalla silhouette sullo sfondo bianco ci sono flash di luce che illuminano gli attori; bisogna anche ricordare il proiettore da 5kW che seguiva Andrea Jonasson<sup>3</sup> mentre interpretava Shui – Ta per illuminarle solo il suo viso. I cambi tecnici della scenografia erano poi visibili, si utilizzava un sipario detto a *ghigliottina* (come d'altro canto faceva anche Brecht) per "nascondere" i cambi scena che, alle volte, prevedevano lo spostamento di una casa di lamiera su ruote all'interno del girevole che rappresentava la tabaccheria di Shen – Te; Sul ciclorama poi era steso un foglio di plastica riempito di pozzanghere d'acqua per ricordare la città piovosa del Sezuan. Nonostante questo immenso compartimento tecnico che prevedeva, naturalmente, anche un'orchestra in sala, la scena è quasi sempre spoglia, sono presenti pochissimi oggetti e si cerca quanto più possibile di evitare qualsiasi valore simbolico, tutto quanto dovuto anche alla parsimonia semiologica caratteristica del teatro strehleriano, il costume, la scena e gli oggetti hanno qui valore semantico. Gli spazi sono confusi, gli interni si confondono con gli esterni, chi vive gli spazi sembra non trovarsi a suo agio nel luogo in cui si posiziona, solo Shui – Ta ha la capacità di prendere e utilizzare lo spazio per sé con un utilizzo del mimo e del teatro

---

<sup>1</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator (1893 – 1966) critico, regista teatrale e cinematografico tedesco

<sup>2</sup> (Douel dell'Agnola, 1994)

<sup>3</sup> Andrea Jonasson (1942 -), nata Andrea Karina Stumpf, è un attrice teatrale tedesca, collabora molto con Strehler dal 1973, si sposeranno poi nel 1981

gestuale fenomenale. Per quel che riguarda la musica Strehler distingue tra tre accompagnamenti, la *Musica degli dèi*, la *Canzone del fumo* (che ritorna più volte, è la ripresa di un *songs*) e la *Musica di Shimmy* che presenta connotazioni più popolari, presenti durante i cambi quadro e i *songs* brechtiani originali: *Canzone del fumo*, *Canzone dell'acquiolo sotto la pioggia*, *Canzone del San Giammai*, *Canzone degli inermi e dell'inermi bontà*, *Canzone del settimo elefante*. Solitamente i *songs* prevedevano anche un cambiamento di luce e l'introduzione di cartelli o schermi, ma Strehler utilizza solo il cambio luce e utilizza l'attore per indicare l'orchestra: l'attore non canta soltanto, ma mostra di star cantando, parlando, alle volte, anche contro la musica. Strehler segue alla lettera le indicazioni brechtiane che riguardano il canto volte a rappresentare delle scene in cui le leggi sociali sono invisibili. Infatti, per quel che riguarda il *gestus*, Strehler compie un lavoro invidiabile: in quanto categoria sociale viene utilizzato per rendere l'opposizione tra i sistemi sociali leggera, fluida ed estremamente fedele alla realtà. Anche i musicisti sono scelti guardando al *gestus*, assumono un atteggiamento politico che annuncia l'entrata in scena di un personaggio a seconda della sua categoria sociale. Gli dèi stessi sono rappresentanti di una società ormai nel declino più totale, i loro vestiti rappresentano l'ipocrisia e il marciume del sistema sociale nel Sezuan: non sono in grado di rispondere alle difficoltà terrestri. Altra interessante questione è che nello spettacolo Strehler vieta qualsiasi tipo di contatto fisico tra gli attori, lascia qualcosa di sospeso, di non detto, come se la gestualità che devono prendere sia l'unico mezzo attraverso il quale comunicare l'affetto e la vicinanza. Per quel che riguarda invece la rappresentazione del '96 viene utilizzata per capire meglio il compartimento tecnico della rappresentazione. La lezione del teatro epico viene utilizzata da Strehler come nuova proposta di fare teatro, ma con all'interno elementi passati che insieme all'innovazione guardano al futuro.

### 3.3. La regia nello specifico<sup>1</sup>

L'opera di Strehler del 1981 mantiene come detto la struttura brechtiana, con piccole eliminazioni e spostamenti. Divide innanzitutto l'opera in una coppia di cinque quadri, analizziamo ora quadro per quadro per capire come Strehler utilizza il teatro epico nella sua versione de *L'anima buona di Sezuan*<sup>2</sup>:

---

<sup>1</sup> Le indicazioni più specifiche sulla messa in scena del 1981 sono state ritrovate nel documentario di (De Luca & Teodori, 2021)

<sup>2</sup> Tutte le fotografie di seguito riportate sono state trovate sul sito ufficiale del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, il fotografo è Luigi Ciminaghi (<https://www.giorgiostrehler.it/spettacoli/brecht/lanima-buona-di-sezuan-1981/>)

- Prologo: è un manifesto dell'opera brechtiana, tutto è raccontato in questo prologo, anche il fiatone che Wang ha durante la presentazione, la corsa in bicicletta è attentamente studiata in modo tale che l'attore sembri solo la stia spingendo, ma in realtà questo non avviene; il girevole diviene così un vero e proprio elemento drammaturgico che crea relazioni tra i personaggi ed esalta il *gestus* brechtiano come avviene nella prima scena degli dèi; quando sopraggiungono da un montacarichi gli dei sono cortesi, ma non sono assolutamente abituati al Sezuan, dimostrazione della loro inadeguatezza ed ipocrisia, stanno cercando un'anima buona, ricerca che si sta rivelando oltremodo difficile; inciampano in Wang, corifeo di tutta la messa in scena, che consiglia loro di andare dalla buona Shen – Te; l'anima buona entra in scena già mascherata, da prostituta questa volta, e accetta che gli dei alloggino nella sua casa per quella notte; una volta svegli gli dei tornano da dove sono venuti, convinti di aver trovato finalmente almeno un'anima buona in quella capitale piovosa e lasciano alla buona Shen – Te una mazzetta di dollari. Non sembrano diversi dagli occidentali borghesi e colonizzatori, al punto che alcuni di loro si interrogano se l'aver allungato dei soldi ai mortali possa essere visto di mal occhio lassù da dove vengono: aleggia una sorta di compromesso vittoriano nelle prime scene dell'opera.



- I quadro: ci troviamo all'interno della tabaccheria che Shen – Te ha comprato con i soldi che gli dei le hanno donato; molti avventori cominciano ad entrarvi, prima fra tutti la famiglia che inizialmente abitava in quella casa e chiede ospitalità all'anima buona che la concede loro; successivamente arriva il primo cliente che chiede una sigaretta che non può pagare e Shen – Te gliela offre, dimostrazione bivalente della scarsa dote negli affari, ma anche della sua estrema bontà; la

successiva a giungere è la proprietaria dell'immobile che chiede l'affitto, in seguito anche il falegname che ha costruito le mensole all'interno della tabaccheria viene a chiedere di essere pagato: insomma, Shen – Te ha appena aperto un'attività e già la sta perdendo per debiti e incapacità gestionale; la famiglia suggerisce all'anima buona di chiamare qualcuno che sia più bravo di lei negli affari, un parente, magari un cugino, ed ecco che il seme della malvagità viene inoculato: Shui - Ta

- Il quadro: il primo ingresso del cugino Shui – Ta è spettrale, il costume stesso sembra quello di un fantasma: il volto è dipinto di bianco, porta grossi occhiali da sole, una dentiera d'oro ed è vestito con un lungo abito nero; entra urlando “*raus!*”, il tedesco è utilizzato in maniera del tutto anacronistica, serve per ricordare la violenza ed è una prima visione di ciò che accadrà negli ultimi quadri, una volta che la fabbrica di tabacco di Shui – Ta verrà messa in funzione; ogni singolo particolare del cugino è contrapposto a Shen – Te, ma non è banalmente il suo doppio o la sua negazione, ogni atteggiamento è una creazione nuova e diversa; tutta la prima parte in cui Shui – Ta caccia gli avventori della tabaccheria di Shen – Te è costellata di pantomime, di movimenti precisi e calibrati alla perfezione, l'utilizzo del mimo è evidente; Shui – Ta nasce come controllo di sicurezza per Shen – Te, riesce a cacciare tutta la famiglia che le aveva invaso casa e contratta in maniera egregia con il falegname, il consiglio che è stato fornito all'anima buona sembra aver funzionato; c'è un ottimo utilizzo del *gestus* nella scena in cui Shui – Ta legge il contratto d'affitto perché si riesce a capire molto bene quella distanza che deve passare nei drammi brechtiani: quando il cugino prende in mano le carte le studia avvicinando in maniera esagerata il volto, per il pubblico è una scena estremamente comica, perché sa che quella è la caricatura di un uomo d'affari, ma per la padrona di casa invece è la conferma dell'abilità negli affari di Shui – ta; le interazioni con il poliziotto, invece, hanno una grande componente clownesca: le forze dell'ordine (come anche gli dei) sono forse la parte più grottesca e comica dell'opera: il poliziotto si muove in maniera schizofrenica, gioca con la bicicletta, interagisce con Shui – Ta saltando e muovendosi in maniera spasmodica; la soluzione che viene proposta dalla forza dell'ordine è quella di trovare un marito a Shen – Te, uno sposo che possa pagare i debiti della tabaccheria; il quadro termina con la trasformazione metaforica da

maschile a femminile e con la battuta che forse meglio rappresenta tutto il dissidio che Shen – Te prova: “Difficile essere cattivi per un’anima buona”<sup>1</sup>



- III quadro: nelle indicazioni di Brecht la scena si svolge di sera in un parco, ma Strehler qui costruisce una scena completamente vuota, con solo delle passerelle; all’inizio della scena si vede Sun parecchio ubriaco che insegue un aeroplano; l’aviatore è un essere infantile, ancora bambino, estremamente egoista, come poi si vedrà, che sogna solo di volare e di andarsene dal Sezuan; Shen – Te passa da quelle parti perché sta andando ad incontrare il suo spasimante, ma inciampa in qualcosa di ben più grave: l’amore per Sun; l’aviatore racconta all’anima buona quali sono i suoi sogni che non è riuscito a realizzare, è lì per togliersi la vita con un colpo di rivoltella, ma Shen – Te lo ferma; Strehler mantiene il melologo<sup>2</sup> che Brecht ha previsto per raccontare l’amore tra Sun e l’anima buona



<sup>1</sup> La fotografia di seguito mostrata non fa parte del quadro appena presentato, ma è funzionale per diversi motivi: coglie alla perfezione il *gestus* brechtiano e il lavoro sul mimo che Andrea Jonasson ha utilizzato nella sua interpretazione: si vede benissimo il fero specifico utilizzato per isolare il volto di Shui – Ta e, infine, si può notare molto bene la maschera precedentemente descritta; la foto è stata scattata durante il V quadro

<sup>2</sup> Composizione nella quale la declamazione di un testo letterario è seguita da un accompagnamento musicale

- I intermezzo: gli dèi, vestiti questa volta come dei papi, e Wang, parlano dell'atteggiamento di Shen – Te e Shui – Ta. Gli esseri divini non apprezzano la figure del cugino fino a che non vengono a conoscenza della sua bravura negli affari e del rispetto per la polizia, dal nulla cambiano opinione e cominciano ad apprezzarlo; quando gli dèi se ne vanno Wang cerca di giustificare Shen – Te: “Non chiedeteci troppo, dèi, non siate così implacabili” essere buoni è molto difficile
- IV quadro: siamo di nuovo alla tabaccheria, ma questa volta è l'amore che scalda il mondo; vediamo Shen – Te comprare uno scialle, che giocherà un ruolo importantissimo nel prossimo quadro, da due vecchietti che sembrano usciti direttamente da una fiaba: sono anche loro due anime buone che vogliono prestare dei soldi a Shen – Te, sicuri che saranno ripagati; nel frattempo vediamo una lite tra Wang e il barbiere Shu – Fu che rompe la mano al povero acquaiolo; Shen – Te, preoccupata per l'amico, dice che testimonierà in suo favore compiendo falsa testimonianza; la situazione si complica ancora di più con l'arrivo della mamma di Sun, la signora Yang: Isa Danieli<sup>1</sup> in questa scena diventa il simbolo del mammismo italiano, la signora è preoccupatissima per il figlio che ha bisogno di soldi per diventare il direttore di un aeroporto ed è venuta a chiedere aiuto alla gentile Shen – Te; il gesto con cui la signora riceve i soldi dall'anima buona è plateale, la sua borsa sembra una bocca che si chiude con repentinità e lascia Shen – Te, non solo con l'affitto della tabaccheria da pagare, ma anche il prestito da restituire ai vecchietti



- V quadro: forse il quadro più denso per gli elementi e i rapporti dei personaggi in scena; il primo incontro tra Shui – Ta e Sun avviene attraverso una pantomima e

---

<sup>1</sup> Isa Danieli (1937 -), pseudonimo di Luisa Amatucci, è un'attrice italiana

un sapiente utilizzo del giornale come schermo difensivo da parte del cugino malvagio; è molto interessante vedere come Strehler costruisce l'uscita di scena di Sun, utilizza la modalità delle antiche carrellate: sono finte uscite ripetute più volte in cui si aggiunge un elemento di sfregio nei confronti di Shui – Ta ogni volta maggiore: Ranieri<sup>1</sup> esce dalla porta e rientra “dalla parete” immaginaria della tabaccheria, come se non se ne fosse mai andato; quando finalmente se ne esce per non tornare più lo fa accompagnato da una specie di danza della vittoria; Shui – Ta a quel punto si arrabbia, dentro di lui la povera Shen – Te si accorge che il suo amato non la ama, ma nonostante questo il negozio sarà venduto. A quel punto, poiché ancora nelle vesti del cugino, la malvagità prende il sopravvento e si avventa sulla povera vedova Shin, l'attrice diviene un oggetto mimico gestuale, una bambola, su cui sfogare la furia cieca di Shui – Ta; ci sono ancora molti elementi da analizzare in questo quadro, uno di questi è lo scialle che Shen – Te ha comprato per farsi bella agli occhi di Sun che viene strappato diventando simbolo dell'inesistenza dell'amore e della compassione, diventa oggetto del *gestus* con un suo proprio significato e valenza teatrale; la soluzione per non cadere in miseria sarà quella di sposare il barbiere Shu – Fu, venendo meno alla promessa di Wang e tradendo non solo l'acquiolo, ma pure se stessa



- VI quadro: le nozze tra Sun e Shen – Te sono state molto accorciate da Strehler; il luogo del matrimonio non è per nulla realistico, sulla chiesa è stesa della velina e il tavolo è estremamente addobbato, ma il regista qui non vuole cercare alcun realismo, vuole solo mostrare un'aria di festa; Sun e la madre vogliono aspettare il cugino prima di cominciare la cerimonia, ma chiaramente questo non può partecipare; il matrimonio naufraga in seguito alle parole pronunciate da Shen –

---

<sup>1</sup> Massimo Ranieri (1951 -), pseudonimo di Giovanni Calone, è un cantante, attore e regista italiano

Te: “Se vuoi Shui – Ta, non puoi avere me”; il quadro si conclude con *La canzone del Santo Giammai*



- VII quadro: dopo il fallimento del matrimonio tra Shen – Te e Sun, avvenuto perché Shui – Ta non si è presentato, ritorna il barbiere Shu – Fu per cercare di riconquistare la buona fanciulla: le offre un assegno bianco con il quale ripagare i suoi debiti; una volta che il barbiere se ne va un altro grande colpo di scena prende atto in questo quadro: Shen – Te è incinta; la Jonasson, nel presentare questo futuro bambino, fa un accurato utilizzo del *gestus* brechtiano, si rivolge direttamente a pubblico nel descriverlo solo attraverso la sua gestualità; la pantomima viene interrotta da Wang che porta in scena un vero bambino, figlio della famiglia che è stata sfrattata dopo l’arrivo di Shen – Te alla tabaccheria. L’anima buona accoglie il bambino tra le sue braccia, ma questo scappa e va a mangiare della spazzatura ed è qui che Shen – Te realizza che l’unico futuro che potrà dare al suo vero figlio è quello di un miserabile; avviene così, sulle note della *Canzone degli inermi e dell’inerme bontà* la trasformazione definitiva in Shui – Ta: Strehler parlerà di “parto al contrario” nella scena di metamorfosi, la nascita drammatica del cugino da cui ogni elemento semplice e ridicolo deve essere bandito



- Il intermezzo: l'intermezzo dal gusto beckettiano<sup>1</sup> prevede gli dèi in abito da barbone, sono sordi, ciechi e rimbambiti, incastrati dentro dei secchi del petrolio, alludono alla catastrofe assoluta, con riferimento alla bomba atomica, pare che la bontà sia completamente sparita insieme a Shen – Te è da mesi che la missione degli dèi può dirsi fallita
- VIII quadro: un quadro che offre una dimostrazione letterale del teatro epico nella sua costruzione e nel suo gioco drammatico; sono passati tre mesi dall'ultima volta che Shen – Te è stata vista e gli affari di Shui – Ta sono migliorati parecchio, ora è un grande produttore di tabacco; Sun lavora per lui e durante *La canzone del settimo elefante* sembra essere diventato un vero e proprio capo negriero che sfrutta i lavoratori all'interno della fabbrica di tabacco, il girevole è utilizzato in maniera magistrale per mostrare la fatica degli operai; i riferimenti al terzo Reich che Strehler lascia nella canzone sono ovunque e anche questa fabbrica ha tutte le fattezze di un *lager* non solo nella scenografia, ma anche nella musica che accompagna; la scena termina con il suono di una sirena che ricorda quelle che avvisavano un imminente bombardamento, la condizione degli operai è in stretta correlazione con la guerra; si riprende un po' di clownerie anche nell'uscita di scena di Sun con le balle di fieno
- IX quadro: si svolge tutto nella stanza di Shui – Ta, la gravidanza sta diventando difficile da nascondere e proprio in questa scena sarà Wang a comunicare a Sun della gravidanza di Shen – Te; fino a quel momento Sun era un sottoposto di Shui – Ta, ma da quando scopre di poter diventare padre e forse un giorno ereditare tutta questa fabbrica di tabacco comincia a infilarsi nel cervello la possibilità che Shui – Ta abbia fatto qualcosa a Shen – Te; per un errore di Shui – Ta si troverà un abito di Shen – Te in casa sua e sarà proprio per questo che verrà portato in tribunale; la musica presente in scena è una vera e propria marcia funebre sia per Shui – Ta che per la bontà che ormai è sparita da mesi nel Sezuan
- X quadro e epilogo: è molto rapido, Strehler ha deciso di ridurlo, ci troviamo in un'aula di tribunale in cui anche il pubblico viene chiamato a rispondere per il giudizio di Shui – Ta; il malvagio cugino in pericolo chiede a tutti di uscire e solo il pubblico rimane come testimone invisibile; il cattivo Shui – Ta rivela il mistero e si scopre essere la buona Shen – Te: gli dèi che erano stati chiamati come giudici

---

<sup>1</sup> Samuel Barclay Beckett (1906 – 1989) è un drammaturgo, scrittore, poeta, traduttore e sceneggiatore irlandese, tra le personalità più importanti del *Teatro dell'assurdo*

sono sbalorditi, ma anche compiaciuti di aver trovato una soluzione al male del mondo, diranno alla povera Shen – Te di far tornare il cugino, con parsimonia, ma in modo da non essere schiacciata dal sistema sociale del Sezuan; Strehler, a differenza di Brecht, non ha paura di mandare un messaggio e la domanda che nell'opera brechtiana rimaneva senza risposta qui si conclude con l'idea che l'aiuto reciproco può fare i conti con la lacerazione dovuta alla presenza del male, ed è proprio questo che la Jonasson nei panni di Shen – Te cerca di comunicare al pubblico sola nell'umido deserto del Sezuan



## Conclusioni

*L'anima buona di Sezuan* trova, perciò, in Strehler il suo apice di rappresentazione. Oggi è difficile citare qualcuno in grado di utilizzare il teatro epico brechtiano per mettere in scena uno spettacolo così amorevole nella sua crudezza come ha fatto il capo regista del Piccolo. In lui tutti i fondamenti della poetica teatrale brechtiana hanno trovato una sintesi e un approfondimento come poche altre volte nelle rappresentazioni dei drammi del poeta d'Augusta. Grazie al processo dei discorsi critici, Strehler è riuscito a costruirsi una sua identità, attraversando tutti i concetti più profondi della drammaturgia classica, per poi raggiungere il porto sicuro che è stato per lui Bertolt Brecht. Dopo l'edizione dell'81 ci sono stati molti altri progetti che hanno visto il Piccolo impegnato con drammi di Brecht, ma l'essenza vera dell'opera meglio riuscita del patrimonio brechtiano risiede ancora in coloro che l'hanno vista. Infatti, un altro vizio che Strehler condivide con l'autore tedesco è quello della fotografia, mezzo perfetto per immortalare quei gesti interrotti fondamentali per il teatro epico: la volontà di testimoniare con nuovi mezzi la vita di uno spettacolo, una sorta di *storyboard* che altro non è che una testimonianza del lavoro di Strehler. Luigi Ciminaghi<sup>1</sup> sarà il fotografo ufficiale del Piccolo, sempre presente alle prove e agli spettacoli e lascerà dei segni indelebili nella storia del teatro italiano per spettacoli che adesso vivono solo nei ricordi o tra gli archivi fotografici. Ci siamo sentiti tutti almeno una volta nella vita come Shen – Te, bloccati nel voler continuare a fare del bene, ma impossibilitati, come Brecht ci dice e Strehler dimostra, non tanto dalla provvidenza o dalla sorte, quando più dal sistematico male che aleggia continuamente nella nostra società. Altrettante volte siamo stati Shui – Ta, perché quando ci è data l'occasione di fare il nostro bene personale, noi, quanto meno, abbiamo pensato di accoglierlo. L'opera vuole far ragionare in tal senso il pubblico di Milano prima negli anni '50, con una produzione rivoluzionaria, e poi negli anni '80, quando il Piccolo, ormai eletto a teatro d'Europa,

---

<sup>1</sup> Luigi Ciminaghi (1937 – 2009) fotografo ufficiale del piccolo dal 1964 al 1997, ha documentato tutti gli spettacoli a partire dalle prove al tavolo fino alle messe in scena

aveva le facoltà di farsi portatore di determinati messaggi politici, economici e soprattutto sociali: la regia di Giorgio Strehler si conclude con la volontà di ritornare ad una società unita che si può fare forza dal basso per poter resistere alle intemperie del sistema sociale capitalista e sfruttatore. Brecht, per il Piccolo, è stato un'ottima strada da percorrere e questo è dimostrato dalle continue repliche che venivano richieste non solo in Italia, ma in tutta Europa. Ricordiamolo, è grazie a *Vita di Galileo* che il teatro di via Rovello viene eletto come teatro internazionale. Riesce così a raggiungere quell'obiettivo per cui è nato: essere un teatro d'arte per tutti, con un programma dettagliato sia a livello artistico che politico. Il pubblico di Milano non può che uscirne profondamente cambiato e sorpreso da queste rappresentazioni che mettono in mostra i suoi dissidi più profondi. Strehler sa che il messaggio non è stato esaurito nel '58, ma soprattutto perché quella del Sezuan è un'opera eterna, un sentimento che si radica in tutte le generazioni. La grande sensibilità del regista di Trieste risiede soprattutto nella sua capacità e consapevolezza di guardarsi intorno e vedere una società che ha bisogno di essere messa di fronte a determinati messaggi per poter cominciare il suo cambiamento: per citare direttamente il capo regista del Piccolo "Il teatro non cambia il mondo, il mondo può essere cambiato anche con il teatro"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Citazione detta direttamente da Strehler (Strehler, Shakespeare, Goldoni, Brecht, 2022)

## Bibliografia

- Battocletti, C. (2021). *Giorgio Strehler, il ragazzo di Trieste: vita, morte e miracoli*. La Nave di Teseo.
- Brecht, B. (1976). *Diario di lavoro Vol. 1: 1938 - 1942* (Vol. 1). (W. Hecht, A cura di, & B. Zagari, Trad.) Einaudi.
- Brecht, B. (1976). *Diario di lavoro Vol. 2: 1942 - 1955* (Vol. 2). (W. Hecht, A cura di, & B. Zagari, Trad.) Einaudi.
- Brecht, B. (2018). *I capolavori* (7 ed., Vol. 2: Vita di Galileo; L'anima buona del Sezuan; Il signor Puntila e il suo servo Matti; Il cherchio di gesso del Caucaso / nota introduttiva di Cesare Cases). (H. Riediger, A cura di) Einaudi.
- Brecht, B. (2018). *I capolavori* (7 ed., Vol. 1: l'opera da tre soldi; Santa Giovanna dei Macelli; l'eccezione e la regola; Madre Courage e i suoi figli / nota introduttiva di Cesare Cases). (H. Riediger, A cura di) Einaudi.
- Douel dell'Agnola, C. (1994). *Strehler e Brecht: L'anima buona di Sezuna 1981 - studio di regia*. Roma: Bulzoni.
- Guazzotti, G. (1965). *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*. Torino: Einaudi.
- Molinari, C. (1996). *Bertolt Brecht - Il teatro del XX secolo*. Bari: Laterza.
- Strehler, G. (2009). *Autobiografia per immagini*. (P. Bosisio, & G. Soresi, A cura di) Titivillus.
- Strehler, G. (2022). *Shakespeare, Goldoni, Brecht*. (G. Soresi, A cura di) Il Saggiatore e Piccolo teatro di Milano.

## Sitografia

- De Luca, S., & Teodori, S. (Regia). (2021). *La materia dei sogni - L'anima buona di Sezuan* [Film]. Tratto da <https://vimeo.com/713484602>

## Appendice

### Interpreti

**Wang:** Renato De Carmine  
**Primo dio:** Franco Mezzera  
**Secondo dio:** Carlo Montini  
**Terzo dio:** Elio Veller  
**Shen – Te / Shui – Ta:** Andrea Jonasson  
**La vedova Shin:** Carmen Scarpitta  
**L'ex padrona di casa:** Narcisa Bonati  
**L'ex padrone di casa:** Giampiero Becherelli  
**Il nipote:** Maurizio Trombini  
**Il cognato zoppo:** Giorgio Giorgi  
**La cognata incinta:** Sabina Vannucchi  
**Il ragazzo:** Andrea Perrone  
**Il nonno:** Edmondo Sannazzaro  
**La nipote:** Stefania Graziosi  
**Lin – To:** Giorgio Naddi  
**Mi – Tzü:** Edda Valente  
**Il poliziotto:** Alarico Salaroli  
**Yang Sun:** Massimo Ranieri  
**La signora Yang:** Isa Danieli  
**Shu – Fu:** Renzo Palmer  
**Il mercante di stoffe:** Armando Benetti  
**Sua moglie:** Anna Carena  
**Il disoccupato:** Dario Cristini  
**La vecchia prostituta:** Carlotta Curussani  
**Il bonzo:** Angelo Mariani

**Scene** di Paolo Bregni  
**Costumi** di Luisa Spinatelli  
**Musiche** di Paul Dessau  
**Collaborazione musicale** di Peter Fischer  
**Movimenti mimici** di Marise Flach

**Registi assistenti** Carlo Battistoni, Enrico D'Amato  
**Assistenti alla regia** Henning Brockhaus, Annarosa Pedol  
**Assistente musicale** Raoul Ceroni

**Traduzione** di Giorgio Strehler e Luigi Lunari



## *Ringraziamenti*

Alla Dott.ssa Roberta Malagoli per avermi seguito nella stesura della tesi.

A Daniele, Donata, Billi, Sara, Michele, Scaro e Rosa, che in questi anni mi hanno saputo accompagnare in alti e bassi, alleggerendo i bassi e valorizzando gli alti. Siete la famiglia che cercavo.

A Centopercento Teatro siete la casa giusta da abitare, con il fisico, con lo spirito, con l'arte; avete seguito questo percorso dal suo inizio, nel suo travagliato svolgimento e nella sua sperata conclusione. Ora sono libero, sono fatti vostri.

Ai fedelissimi clown per avermi tirato fuori dal guscio; per essere stata la carota e il bastone nell'ultimo anno. Se la clownerie è davvero sofferenza, spero di continuare a soffrire con voi.

Ai miei fratelli fittizi Andrea ed Elisa per essere l'ottimo porto in cui rifugiarsi a leccarsi le ferite quando le difficoltà della vita sembrano insuperabili. Grazie per esserci sempre.

Al mio reale fratello Tommaso: grazie per la stima che non merito, ma che tu immancabilmente mi dai. Anche se sei geograficamente lontano, ti sento molto vicino, sempre. Rimango comunque quello intelligente.

Dandomi il vostro tempo e le vostre attenzioni, mi avete permesso di seguire la strada che mi sta portando a realizzare i miei sogni. Spero di ricambiare il favore.

I grazie non sono mai abbastanza.