

Mimesis Journal

Scritture della performance

6,2 | 2017 :

Scritture della performance

Articoli

Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970)

LIVIA CAVAGLIERI

p. 19-38

Résumé

Taking into account documentary sources and new oral sources expressly created, the article reconstructs and analyses *Splendore e morte di Joaquín Murieta* by Pablo Neruda, directed by Patrice Chéreau in 1970 at Piccolo Teatro di Milano. It focuses on the general context of Italian “exile” experienced by Chéreau, on the role played in his poetics by the years in Milan, on dramaturgy and rehearsal, eventually on the relation at distance with his master Giorgio Strehler.

Notes de l’auteur

La versione originale del presente articolo è in corso di pubblicazione, in lingua francese, in Pascale Goetschel, Marie-Françoise Lévy e Myriam Tsikounas, a cura di, *Chéreau en son temps*, actes du colloque international Chéreau en son temps (17-19 novembre 2016), Publications de la Sorbonne, Paris.

Texte intégral

¹ Breve è il periodo dell’esilio italiano di Patrice Chéreau, ma intenso.¹ Tra l’estate del

1969 e il febbraio del 1972, l'enfant prodige francese sposta il baricentro produttivo a Sud delle Alpi e, in poco più di due anni e mezzo, firma cinque regie (insieme a quelli che sono già divenuti i suoi collaboratori abituali, lo scenografo Richard Peduzzi e il costumista Jacques Schmidt) al Festival dei due Mondi di Spoleto² e al Piccolo Teatro di Milano, pur senza rompere completamente i legami con la madrepatria, dove va in scena *Richard II* (Théâtre du Gymnase, Marseille, 1970). A Milano egli realizza due spettacoli che pongono in termini estetici le questioni del teatro politico, del potere e della posizione dell'intellettuale/artista nella rivoluzione – *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Pablo Neruda (10 aprile 1970) e *Toller* di Tankred Dorst (23 novembre 1970) – e *Lulu* di Frank Wedekind (3 febbraio 1972), che rivoluziona la lettura della protagonista eponima, presentandola come vittima di una società spietata.

2 Chéreau arriva al Piccolo invitato da Paolo Grassi, in quegli anni solo al comando del teatro milanese e alla ricerca di giovani registi di talento che rilanciassero un'istituzione, la cui brillante tradizione era stata compromessa dal polemico abbandono di Giorgio Strehler.³ Del giovane regista si era già iniziato a parlare anche in Italia, almeno negli ambienti teatrali, per l'onda di entusiasmo suscitata da *Les Soldats* al Festival mondial du Théâtre de Nancy, spettacolo rappresentato anche a Firenze, al Teatro della Pergola, il 30 aprile 1968, nell'ambito della IV Rassegna internazionale dei Teatri Stabili.

3 Proprio la creazione delle tre regie al Piccolo ha rappresentato per Chéreau un'esperienza fondamentale in un momento delicato della sua esistenza, allorché la sua poetica scenica e la sua reputazione internazionale come regista erano in corso di formazione. Su quest'ultimo versante, l'invito a Milano ha avuto un valore strategico e ha imposto il nome di Chéreau nel contesto europeo, arrivando a facilitarne, almeno a mio avviso, il richiamo in Francia come condirettore del Théâtre National Populaire de Villeurbanne. Sul piano più intimo e profondo, gli anni al Piccolo hanno coinciso per il regista francese con una fase del processo di distruzione e ricostruzione del senso del teatro, che lo porterà dall'utilità (nel senso di «un théâtre *intervenant* [...] confiant dans sa capacité à participer à la transformation du monde») alla «futilité de l'acte théâtral comme sa justification la plus haute».⁴ Nel corso di questi anni per la gran parte italiani, Chéreau analizza e critica profondamente il mestiere del regista, giunge a connotare la sua funzione come quella di «artisan du théâtre» e soprattutto si focalizza su ciò su cui scopre di volere veramente lavorare: l'attore. Non casualmente, a partire da *Toller*, egli rinuncia alla progettazione scenografica, che affida completamente a Richard Peduzzi, con il quale l'intesa è ormai totale.⁵

4 Se crisi artistica, personale ed esilio accompagnano Chéreau quando, al principio del 1970, arriva a Milano per iniziare le prove di *Murieta*, una situazione analoga caratterizza il Piccolo Teatro in quel particolare momento.⁶ Pesa sul teatro e su quelli che vi sono rimasti, l'autoesilio che Strehler – complice il Sessantotto – si è imposto, dimettendosi dalla condirezione il 19 luglio 1968, amareggiato dalla mancanza di risposte da parte dei poteri pubblici su questioni che il Piccolo riteneva essenziali per la propria sopravvivenza, deluso per l'andamento generale del teatro pubblico italiano (e in parte anche europeo), insoddisfatto da alcuni aspetti delle condizioni di produzione al Piccolo, affamato di libertà e di indipendenza, stanco anche del rapporto con Grassi e delle divergenze, che pure nella inossidabile coppia sussistevano.⁷ Paolo Grassi, dal suo canto accetta la sfida dei rivolgimenti in corso, rimanendo al suo posto, «garante di una continuità»,⁸ in anni di scioperi, manifestazioni, occupazioni e contestazioni. Solo al vertice, dopo ventuno anni di lavoro comune, egli apre il palcoscenico di via Rovello a una inedita pluralità di tendenze nella drammaturgia e, soprattutto, nella regia, con l'intenzione di veicolare l'immagine «di un teatro dinamico, vivo, che guadagnava in dinamicità quello che aveva perduto in grande livello estetico».⁹

5 Senza l'auto-esilio di Strehler da un lato e senza la curiosità di Grassi dall'altro lato,

l'incontro tra Milano e Chéreau non sarebbe dunque stato possibile. Ora, poiché i risultati della prima stagione senza Strehler erano stati, sul fronte della produzione, in gran parte deludenti, fino a mettere in discussione la direzione stessa di Grassi,¹⁰ l'arrivo del giovane prodigio francese rappresentava per il Piccolo Teatro e per il suo pubblico la speranza di alleviare la malinconia lasciata dalla partenza dal maestro del "realismo poetico", la cui assenza sembrava impossibile da colmare. Contribuivano ad accrescere l'aspettativa sia il fatto che Chéreau fosse percepito come un regista profondamente influenzato da Strehler,¹¹ sia che, in un'epoca di rivolgimenti, il suo gesto creativo fosse novatore, senza però mettere in questione le radici dell'estetica teatrale del Piccolo, basata sul ruolo centrale del testo drammaturgico come nodo generatore dello spettacolo teatrale. Sulla carta Patrice Chéreau rappresentava, insomma, un'innovazione identificabile nella continuità e nella tradizione di Strehler e del Piccolo. E così fu, in effetti, accolta la prima prova milanese del regista transalpino: «Come all'epoca di Strehler – concluse Lazzari chiudendo la recensione di *Splendore e morte di Joaquín Murieta* – si esce da teatro con la mente, il cuore e i sensi pieni, ricchi, accresciuti in emozioni e pensieri».¹²

Splendore e morte di Joaquín Murieta: *il trionfo della stagione*

- 6 Anche se l'insieme delle tre regie dirette da Chéreau al Piccolo meriterebbe uno studio organico, che ne prenda in considerazione i rapporti reciproci e il loro collocarsi all'interno del percorso di maturazione della poetica del regista, concentrerò la mia analisi su *Splendore e morte di Joaquín Murieta*,¹³ che rappresentò il più gran successo della stagione 1969-70 per il prestigioso ma vacillante teatro milanese e, dunque, una scommessa pienamente riuscita.
- 7 Bernard Dort, che conosceva il lavoro di Chéreau fin dagli anni della compagnia teatrale del Lycée Louis-le-Grand, scrisse che si trattava del «meilleur spectacle, le plus brillant sans doute et aussi le plus libre, le plus clair, le plus assuré»,¹⁴ realizzato fino a quel momento dal regista. Se a questo stato di grazia contribuisce certamente il salto di qualità reso possibile dall'aver a disposizione una delle migliori équipe teatrali al mondo, la riuscita di *Murieta* ha le sue radici vitali nell'atto registico vero e proprio, cioè nella capacità di Chéreau di reinventare il testo drammatico dal punto di vista della messinscena. Ciò non piacque a qualche critico, ancora attaccato al mito della fedele traduzione scenica del testo, ma poche furono le voci fuori dal coro degli elogi.¹⁵
- 8 Un altro motivo di interesse sta nel fatto che *Murieta* è una messinscena "unica", profondamente legata alla contingenza della situazione produttiva in cui nacque. Diversamente da quanto accadde per *Toller e Lulu*, nonché per *La finta serva* spoletina, che verranno nuovamente portati in scena al ritorno in Francia (va precisato che la seconda *Lulu* è l'opera di Berg),¹⁶ l'incontro con la storia del bandito cileno Joaquín Murieta si limita difatti all'episodio italiano.
- 9 Infine, nel caso di *Murieta* è possibile un'analisi puntuale a livello documentario perché disponiamo di numerose fonti dirette e indirette. Oltre a numerose fotografie, ai programmi di sala e alla rassegna stampa, sono conservati tre esemplari del copione (di cui due annotati),¹⁷ la registrazione delle musiche originali composte da Fiorenzo Carpi e interpretate dagli attori e dall'orchestra diretta da Roberto Negri,¹⁸ una tesi preziosa il cui estensore seguì giorno per giorno ogni fase dell'allestimento.¹⁹ In ultimo, i colloqui con alcuni testimoni permettono di ricostruire anche l'orizzonte della memoria, che è al cuore del progetto Ormete, al cui interno si inserisce questo saggio.²⁰

Il materiale drammaturgico di partenza: «*Une commémoration vide*»

10 A Milano Chéreau è un regista ospite, che lavora su commissione, lungo i binari impostati da un direttore ingombrante come Paolo Grassi. Questa condizione si ripercuote in primo luogo sulla scelta dei testi. È infatti Grassi a proporre *Splendore e morte di Joaquín Murieta*, all'interno di una strategia di programmazione orientata all'offerta di testi inediti o poco noti,²¹ alla possibilità di pubblicarli all'interno della *Collezione di teatro* di Einaudi (come difatti avviene per *Murieta*, pubblicato nel 1970²²), nonché alla ricerca di quel richiamo mediatico, che certo garantiva il nome del grande poeta cileno alle prese con il suo primo testo teatrale.

11 Della qualità complessiva di *Murieta* Chéreau è tutt'altro che convinto. Nelle brevi note del programma di sala il regista non nasconde le proprie perplessità, definendo il testo «una materia ambigua» e un «progetto ideologico in fondo confuso. [...] contemporaneamente analisi politica e poema apologetico, epopea di un sottoproletariato sfruttato e gesta magnifiche di un eroe romantico, analisi concreta e giudizio morale».²³ Esplicitata già nelle trattative con Grassi,²⁴ l'estraneità alla pièce proposta è, come vedremo meglio in seguito, un elemento cardine del lavoro che Chéreau costruisce sul e, per certi versi anche, *contro* il testo originario.

12 Nonostante tutto, Chéreau accetta. L'occasione di lavorare al Piccolo era davvero troppo ghiotta per essere perduta e *Murieta* presentava, in fondo, alcuni tratti di ciò che egli stava cercando in quel momento e che era determinato a trovare – come dichiarerà a debutto avvenuto in una lunga e preziosa intervista che citerò spesso: «un texte moderne à partir duquel je pouvais dire deux ou trois choses que j'avais envie de dire. Choses qu'au point où j'en suis de mon travail, j'aurais dites, quelle que soit la pièce».²⁵

13 Testo teatrale dalla forte valenza poetica, *Splendore e morte di Joaquín Murieta* è stato composto da Neruda con l'intento di sottrarre dall'oblio la leggendaria figura del bandito cileno giustiziato in California a metà Ottocento, allorché migliaia di sudamericani affluivano al Nord sedotti dal miraggio delle miniere d'oro. La celebrazione dell'eroe nazionale vale anche evidentemente come prefigurazione dei movimenti di guerriglia che stavano scuotendo l'America latina alla fine degli anni Sessanta del Novecento, per quanto non vi siano nel testo riferimenti diretti al presente.

14 Ma quali sono le perplessità di Chéreau? Anzitutto, *Murieta* è più un poema epico che un testo drammatico – limite, questo, di cui si avvide l'autore stesso. Le azioni sono prevalentemente cantate e narrate, piuttosto che agite. La narrazione è distribuita tra Cori di non facile personificazione drammatica (gruppi di contadini, gruppi di donne ecc.), personaggi poco caratterizzati (salvo il minatore Juan Tre-Dita e l'impiegato di dogana Adalberto Reyes, che agiscono sempre in coppia) e tre Voci: quella di Murieta, quella della sua sposa Teresa e quella del Poeta. Il risultato è che in scena l'eroe eponimo non c'è mai.

15 Oltre al problema oggettivo della forma teatrale, c'è quello – e qui entriamo più nel profondo della visione del regista – dell'autenticità dell'ispirazione poetica di Neruda, che Chéreau mette in discussione: «C'est un énorme morceau très lyrique, pathétique et qui s'enferme un peu dans une commémoration d'un guérillero, une commémoration un peu vide, un peu honorifique, un peu inutile d'un héros du passé».²⁶ Neruda fa del protagonista «une sorte de potiche»: non problematizza in un discorso storico-politico la decisione non scontata di Murieta di diventare, da minatore e cercatore d'oro, bandito giustiziere e giustifica l'uso della forza per reazione a una vendetta d'amore, piuttosto che per una presa di coscienza politica.²⁷

16 Per uscire da queste secche, Chéreau sottopone *Murieta* a un radicale ripensamento e

a una reinvenzione profonda, approfittando con sottile abilità del varco lasciato aperto dall'indecisione di Neruda, il quale nella *Prefazione* invita un immaginario regista a «inventare situazioni e oggetti fortuiti, costumi e scenografie»,²⁸ pur subito dopo smentendosi e dando una serie di indicazioni piuttosto precise.

17 Eliminando completamente l'apparato delle didascalie originali, Chéreau inventa una nuova azione teatrale, «une histoire qui était audessus de l'histoire de Murieta»²⁹ e che diventa il contesto significativo entro cui è narrata l'epopea del bandito. L'azione nasce dall'incontro fra due gruppi umani agli antipodi – una compagnia di music-hall di provincia e un gruppo di operai e contadini cileni – e dalla dialettica relazionale che viene scatenata fra i due gruppi dal mezzo teatrale. È uno schema dicotomico, su cui Chéreau aveva già basato le sue prove precedenti.³⁰

18 «Povera umanità di teatro», abitata da un fondo di tristezza costante, la compagnia capitanata dal Poeta mette in scena di fronte ai cileni le gesta di Murieta (fig. 1), utilizzandole come pretesto per rappresentare numeri di bravura, in «una chiesa sconsecrata ormai destinata ad altro uso, un luogo vuoto, utilizzabile per riunioni e meetings [...] in un Cile un po' immaginario intorno al 1948/50».³¹ I proletari cileni assistono allo spettacolo montato sulla pedana, prima con diffidenza e timidezza, poi con curiosità e iniziative personali. Via via che i numeri si susseguono e che l'effetto distorsivo fra la tragica vicenda raccontata e il registro frivolo e dissacrante del music-hall aumentano, i cileni riconoscono nelle ingiustizie e nelle sofferenze cantate dagli attori la propria storia e decidono di riprendersi il proprio eroe. Guidati dalla Madre, essi travolgono gli attori, interrompono il music-hall, smantellano la pedana e prendono in mano lo spettacolo, in un'improvvisazione agit-prop,³² che diventa gradualmente più sicura, fino a inglobare alcuni membri della compagnia. Usurpati della ribalta, gli altri attori si trasformano in storditi spettatori, mentre il Poeta entra in crisi. Inventato «un uso necessario del teatro, praticandolo da dilettanti», nel finale i proletari cileni decidono di impegnarsi in prima persona nella lotta e partono «per propagare di villaggio in villaggio la storia esemplare di un grande militante»,³³ portando con sé i clowns, alcuni attori e anche il Poeta. Lo spettacolo si chiude con i comici rimasti sulla scena vuota, che riprendono a provare i loro numeri, mentre uno di loro intona la celebre aria «Vissi d'arte, vissi d'amore, non feci mai male ad anima viva» dalla *Tosca*.³⁴

Fig. 1. Il music-hall. Si riconoscono a sinistra Carmen Scarpitta e a destra Ferruccio Soleri e Gianfranco Mauri (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)



19 L'idea della chiesa sconsacrata – con cui sono risolti i diversi luoghi dell'azione immaginati da Neruda: il porto di Valparaiso, la nave, la taverna El Fandango, la vastità della California – deriva dalla suggestione esercitata su Chéreau da *Bežin Lug (Il prato di Bežin)*,³⁵ film incompiuto di Ejzenštein, dei cui frammenti superstiti alla fine degli anni Sessanta erano stati effettuati recupero e ricomposizione in un montaggio ideale. Il rapporto con il film diventa particolarmente pregnante nella scena in cui i proletari cileni si appropriano della ribalta. Come nel film i contadini russi saccheggiano la chiesa (nella quale si erano rifugiati i sabotatori del kolchoz), senza violenza, ma con una «pienezza dell'essere» che esprime «riso, gioia, superamento della distanza che quegli oggetti sacri imponevano al fedele»,³⁶ così i cileni s'impossessano degli arredi e dei paramenti sacri che trovano nella chiesa sconsacrata e li utilizzano a mo' di attrezzatura teatrale. Il riverbero di spunti cinematografici è un elemento fondante della poetica registica di Chéreau, fin dai suoi primi spettacoli, ma per *Murieta* andrà considerato in sovrappiù il fatto che sicuramente egli aveva visto pochi mesi prima *l'Orlando furioso* di Ronconi, che aveva debuttato a Spoleto a breve distanza della sua *Italiana in Algeri*. Certo il grandioso effetto della rappresentazione teatrale all'interno della chiesa sconsacrata di San Nicolò non doveva essergli sfuggito.

20 L'intervento complessivo, a livello di scrittura scenica, è dunque notevole, come del resto è frequente nello stile del primo Chéreau (similmente si era comportato, per esempio, ne *l'Affaire de la rue de Lourcine*). Molto meno invasivo appare, in rapporto, il trattamento della tessitura verbale del testo. Di esso sono rispettate in genere sia la fabula, sia la lingua, per cui la poesia di Neruda appare nella sostanza intatta, benché trascurata.³⁷ L'analisi del copione annotato³⁸ permette di constatare come siano state seguite due direttive principali: l'eliminazione dei Cori (problematici, come si è accennato, dal punto di vista scenico) con la redistribuzione delle loro battute fra i personaggi (fig. 2) e la ristrutturazione dell'intreccio attraverso lo spostamento di alcune scene. L'adattamento della messinscena in due tempi "cuce" l'originaria frammentazione in un prologo e sei quadri indipendenti. Inserimenti, spostamenti e tagli importanti riguardano soprattutto la parte iniziale,³⁹ il terzo quadro (*El Fandango*), riorganizzato in un crescendo spettacolare, e il finale.⁴⁰

Fig. 2. Il copione annotato. Il Quadro, Dialogo d'amore tra Murieta e Teresa (Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)



«Mettere in situazione» il testo

- 21 Quando giunge al Piccolo, Chéreau conosce già bene e ama il teatro, il cinema e l'arte italiani.⁴¹ La situazione produttiva è invece per lui una novità:

Comment allait-il se sentir à l'aise – si chiede Bernard Dort –, lui qui, à l'exception de *L'Italienne à Alger* [...] n'avait jamais travaillé qu'avec sa propre équipe, dans un théâtre, dans une institution théâtrale comme le Piccolo Teatro?⁴²

- 22 Non solo Chéreau riuscirà a sentirsi a suo agio e a realizzare un bellissimo spettacolo, ma – e questo è, a mio avviso, il vero segreto del successo – lo farà entrando in piena sintonia con l'équipe italiana, sapendo assumersi il rischio di renderla parte attiva del processo creativo, piuttosto che esecutrice di un progetto predeterminato.

- 23 Studiato con profondità e rigore il testo,⁴³ concepiti insieme a Richard Peduzzi e a Jacques Schmidt lo spazio scenico e i costumi, Chéreau arriva alle prove con le idee chiare su ciò che vuole ottenere da *Murieta* e su quale mezzo concentrarsi per ottenerlo. Egli intende utilizzare il dispositivo metateatrale in chiave leggera e degradata, sfruttando sia riferimenti precisi presenti nel testo,⁴⁴ sia una propria consolidata predilezione per il mezzo del teatro nel teatro (che ritroviamo in *Le prix de la révolte au marche noir*, o ancora, ne *L'Italiana in Algeri*).⁴⁵ Sono invece tutti da creare i personaggi della compagnia di music-hall e i popolani, le loro relazioni e la coerenza drammatica della nuova storia che nasce dall'incontro fra i due gruppi e che funziona come una sorta di sottotesto stanislavskijano. La tesi in presa diretta di Capitini, l'intervista rilasciata da Chéreau a Escoffier qualche mese dopo la prima e la testimonianza di Antonio Attisani, da me recentemente raccolta, esprimono punti di vista e dimensioni temporali diversi, che ci permettono di entrare nell'officina delle prove (fig. 3).

Fig. 3. Chéreau durante le prove nella sala di via Rovello (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)



- 24 Divisi gli attori della compagnia – formata in buona parte da Grassi⁴⁶ – nei due gruppi dei comici e degli operai, durante le prime letture a tavolino, Chéreau stabilisce ruoli e battute, secondo la capacità individuale degli attori di appropriarsene, seguendo una strategia che adotterà poco dopo anche in *Toller*.⁴⁷
- 25 Per dare spessore teatrale e credibilità scenica ai personaggi ellittici di Neruda e a quelli nuovi generati dal sottotesto, la compagnia è invitata a «mettre en situation, de façon réaliste, tout ce que Neruda disait»,⁴⁸ durante un lento e minuzioso lavoro a tavolino. Aprendosi al contributo degli attori come mai aveva fatto prima, Chéreau «ingloba gli attori nella ricerca delle soluzioni»⁴⁹ e con loro cerca di riempire «i buchi» di un testo, ove «manca tutto ciò che interpretativamente è nel fondo». ⁵⁰ In quella che Attisani ha ricordato come una sorta di «drammaturgia collettiva», la creazione dello spettacolo avviene a partire da continue «proposte di lavoro»⁵¹ che Chéreau porge agli attori ancora durante la fase delle prove in palcoscenico, man mano che conosce e comprende le singole personalità attoriche e le relazioni stabilitesi internamente alla compagnia.⁵² Tutto quanto avviene in prova è registrato da Chéreau su un quadernone: lettura e discussione degli appunti sono lo strumento di lavoro e verifica quotidiana con cui iniziano le giornate di lavoro.⁵³
- 26 Per il teatro di via Rovello è un metodo davvero inusuale, che lascia lo spettacolo aperto fino a ridosso del debutto⁵⁴ e mette in crisi alcuni attori, permettendo ad altri di emergere. È significativo constatare che Ferruccio Soleri, già celebre all'epoca come Arlecchino strehleriano, si ricordi che Chéreau dirigesse le prove prevalentemente in francese – quando in verità Chéreau le dicesse sostanzialmente in italiano. Soleri faticò a interpretare il clown Reyes e la sua memoria testimonia un incontro con il regista forse mai davvero avvenuto in profondità.⁵⁵ Al contrario, Antonio Attisani, allora appena diplomato alla scuola del Piccolo, ebbe con Chéreau un rapporto molto intenso, quasi un 'corpo a corpo', fatto allo stesso tempo di litigi e complicità. Per lui, assai politicizzato (faceva parte del gruppo di attori che avevano occupato il teatro da febbraio a marzo 1969), si trattò di un arricchimento inaspettato, dove 'il momento del quadernone' si opponeva simbolicamente al metodo strehleriano.

Fig. 4. Antonio Attisani recita l'*Ode solare all'esercito del popolo*. In basso, in prima fila: Ferruccio Soleri, Tino Schirinzi, Anna Maestri. Dietro: Gianfranco Cifali, Maurizio Micheli (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)



«*Brusquement, j'ai eu l'impression de m'épanouir dans tous le sens du terme*»⁵⁶

27 Arrivare a uno spettacolo compiuto da una scrittura scenica così articolata in poco più di un mese di prove con attori sconosciuti in una lingua straniera fu un azzardo notevole, che Chéreau riuscì a vincere sfruttando la situazione produttiva del Piccolo Teatro.

28 Anzitutto, la plasmabilità⁵⁷ degli attori. Alla domanda di Escoffier: «Auriez-vous envie de remonter cette pièce avec des acteurs français?», Chéreau risponde negativamente e spiega come

[...] l'histoire qui en est sortie [...] est sorti parce que c'étaient ces acteurs-là, des acteurs qui savaient chanter, qui savaient inventer une poésie de clowns, parce qu'il y avait aussi des acteurs qu'on avait fait venir directement des variétés. Donc, à partir d'acteurs français, il faudrait refaire une toute autre histoire. Qui serait sans doute beaucoup moins drôle.⁵⁸

29 Dell'attore italiano Chéreau ama e sfrutta quella natura di saltimbanco,⁵⁹ quella immediata plasmabilità, che gli verranno poi in odio al rientro in Francia (nonostante alcune grandi affinità con gli attori conosciuti in Italia, che saranno coinvolti nel *Massacre à Paris* e in altri spettacoli). Egli dirà poi, a proposito dell'attore italiano: «il suo apparente estro, la sua facilità a essere plasmato andavano perfettamente d'accordo con la mia impazienza di regista; ma oggi mi sembra di vedere chiaramente che tutto questo è andato a scapito dell'approfondimento del lavoro».⁶⁰

30 Ancora due fattori non trascurabili, derivanti dalla tradizione del Piccolo, contribuiscono all'intima coerenza di uno spettacolo nato a partire da un testo che Chéreau non amava e che viene reinventato nella situazione descritta. Anzitutto, sulla scorta dell'allestimento cileno che aveva previsto la composizione di un'apposita partitura, *Murieta* è innervato dalle musiche originali realizzate da Fiorenzo Carpi, «il fondatore, in Italia, della musica di scena nel teatro di regia».⁶¹Tra Chéreau e Carpi si stabilisce una sintonia profonda, che viene registrata da Capitini («la musica stessa sembra fatta su misura per le sue idee e il suo sentire»)⁶² e ricordata dalla testimonianza di Giovanni Soresi, allora direttore della sala di via Rovello, incaricato da Grassi di

seguire le prove dello spettacolo.⁶³ Lavorare in un teatro che esprimeva la particolarissima tradizione di un compositore stabile ha rappresentato per Chéreau, regista molto attento alla componente musicale e sonora dei suoi spettacoli, una nuova opportunità particolarmente significativa. In secondo luogo, in via Rovello, Chéreau trova delle risorse eccezionali fra i tecnici del teatro, un'équipe di grandi artigiani, che egli ha ammirato in modo incondizionato. È attraverso di loro che il regista francese prende possesso definitivamente, dopo averlo ammirato come spettatore e riprodotto come dilettante,⁶⁴ del mestiere di Strehler e della sua grammatica scenica e luministica («le scenografie pulite, orizzonti, poche cose, fondali ben tesi»⁶⁵), reintegrandola all'interno della propria concezione scenica.

Contro Neruda e oltre Strehler

31 *Lo Splendore e morte di Joaquín Murieta* messo in scena da Chéreau è, in ultima analisi, altra cosa rispetto al testo di Neruda, il quale pure non disconobbe l'operazione milanese.⁶⁶ Chéreau non rifiuta la commissione di Grassi, ma rifiuta il testo stesso. Come molti suoi coetanei di analogo sentire politico, egli non è per nulla tenero nei confronti del passato stalinista del personaggio pubblico Pablo Neruda e mira a mettere in luce nello spettacolo le debolezze, le incongruenze, del personaggio del Poeta, adombrando Neruda stesso. La convinzione di fondo è che a Neruda poco importi di Murieta e della sua valenza di simbolo rivoluzionario. La leggenda di Murieta è piuttosto per l'intellettuale cileno un mero strumento per attivare la propria ispirazione poetica e realizzare ciò che solo veramente gli interessa, la propria poesia.⁶⁷

32 Chéreau ricambia Neruda con la stessa moneta, utilizzando *Murieta* per dire – come abbiamo visto – «deux ou trois choses que j'avais envie de dire» e cioè per riflettere su ciò che gli sta a cuore, a partire dal fallimento dell'esperienza di Sartrouville e dal percorso intrapreso con la messinscena di *Le Prix de la révolte au marché noir*: «un discours sur notre métier», sur «la difficulté de faire du théâtre».⁶⁸ La chiave di lettura che ci offre il regista nel *Programma di sala* parla in particolare dei «difficili problemi di un teatro politico per il popolo, dell'uso corretto di uno schema storico concreto da porre in termini di classe».⁶⁹ Questa lettura è resa evidente dal finale dello spettacolo, dove – attraverso l'immagine dei cileni trasformati in attori e rivoluzionari – egli materializza sul palcoscenico la convinzione espressa sulla carta nell'articolo *Une mort exemplaire*, cioè che un vero teatro popolare «échappe précisément aux servitudes de l'Art» e che non può che essere un teatro di non professionisti, che emerge des «événements eux-mêmes».⁷⁰

33 Tuttavia c'è anche dell'altro. *Murieta* comincia con una lunghissima scena muta, «silenziosa fino al malessere»,⁷¹ in cui nella chiesa sconsacrata, teatro di tutta la vicenda, arrivano alla spicciolata gli attori del music-hall, posano le loro ceste e valigie e iniziano a provare i loro numeri (fig. 5). È una sequenza assente nel testo di Neruda, ma ben presente nella memoria di Chéreau e degli spettatori: è l'arrivo dei comici alla Villa della Scalogna – un riferimento voluto ed esplicito alla regia di Strehler dei *Giganti della montagna*, l'ultimo allestimento creato prima di abbandonare il Piccolo.

Fig. 5. La compagnia di music-hall all'inizio dello spettacolo (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)



34 La citazione non è una novità nello stile del giovane Chéreau. Regista-autodidatta e spettatore vorace, Chéreau «a voulu dès sa première mise en scène inventer un passé à son geste artistique, se choisissant des racines théâtrales, se dotant [...] d'une généalogie plus ou moins rêvée». ⁷² Se in questa genealogia Strehler ha un posto significativo, qui mi preme mettere in rilievo come, appena arrivato al Piccolo, Chéreau cominci proprio da dove il regista triestino aveva terminato, riagganciandosi al lavoro del maestro attraverso un'azione scenica, la cui profondità di piani va – mi pare – oltre l'omaggio e il riconnettersi a una tradizione. La mia ipotesi interpretativa è che Chéreau utilizzi la citazione per aprire un dialogo, con il maestro assente, proprio sulla «difficulté de faire du théâtre», al nocciolo di questo spettacolo e, in fondo, alle radici del malessere dello stesso Strehler. Il Poeta, che alla fine deciderà di seguire la compagnia dei cileni, non è solo immagine di Neruda, tentato dalla poesia rivoluzionaria, ma – in quanto Poeta-capocomico ⁷³ – evoca anche Giorgio Strehler, che, lasciando il Piccolo, aveva creato il Gruppo Teatro Azione, cioè una cooperativa teatrale che si rifaceva latamente a un approccio *intervenant*, dal giovane regista già sperimentato e – possiamo dire – 'superato'. ⁷⁴ Se questa lettura è legittima, allora nel *Murieta* di Chéreau c'è anche un'assunzione di responsabilità, quella di chi si trova ora su quello stesso palcoscenico che aveva visto l'annientamento della carretta dei comici. Che sia il vecchio ed estenuato teatro dei lustrini del music-hall (che tornerà in *Lulu*) o l'agit-prop rivoluzionario con tutte le sue contraddizioni e ambiguità irrisolte (che tornerà in *Toller*), Chéreau sembra anzitutto dire che, all'interno delle istituzioni, teatro si fa e si continuerà a fare, esprimendo una consapevolezza istintiva della "utile futilità" della scena: «c'est le théâtre qui a provoqué les ouvriers à refuser la représentation et à choisir l'action. Dans leur décision de transformer le monde, l'art a eu quelque chose à faire». ⁷⁵

35 *Splendore e Morte di Joaquín Murieta* di Pablo Neruda

Traduzione: Vittorio Bodini

Adattamento e regia: Patrice Chéreau

Scene: Patrice Chéreau, Richard Peduzzi

Costumi: Jacques Schmidt

Musica: Fiorenzo Carpi

Luci: Mino Campolmi

Direzione d'orchestra: Roberto Negri

Regista assistente: Enrico D'Amato - Assistente alla regia: André Ruth Shammah

36 Con: ⁷⁶ Marcello Tusco [Luciano Alberici] (il Poeta). Gli attori del music-hall: Carmen

Scarpitta [Marina Bonfigli] (la Prima attrice), Giustino Durano [Fiorenzo Fiorentini] (il Cavaliere Imbroglia), Giampiero Fortebraccio (l'Attor giovane), Gianfranco Mauri [Tino Schirinzi] (il Clown Tre Dita), Ferruccio Soleri (il Clown Reyes), Teresina Cavallari (La Caratterista), Lea Barsanti (la Seconda donna), Mary Afi (la Cantante negra), Remy Germain, Mauro Bronchi, Giorgio Montana (i Travestiti), Costantino Carozza (il Cantante), Renzo Fabris (il Fantasista), Francesco Massa (il Suonatore ambulante), Perla Dalla Tana (la Bambina). I cileni: Anna Maestri (la Madre), Mauro Dall'Ava (il Bambino), Antonio Attisani, Piero Domenicaccio, Guerrino Crivello [Maurizio Micheli], Roberto Colombo, Gianfranco Cifali (gli Operai)

Debutto: Milano, Piccolo Teatro, 10 aprile 1970

Ripresa: Roma, Teatro Eliseo, 2 ottobre 1970. Tournée (fino al 27 gennaio 1971): Firenze (Teatro della Pergola), Genova (Politeama genovese), Lecco, Bergamo (Teatro Donizetti), Bologna (Teatro Duse), Ferrara (Teatro Comunale), Modena, Pisa, Prato, Parma, Padova (Teatro Verdi), Milano (Piccolo Teatro), Ivrea, Torino (Teatro Carignano), Lugano.

I testimoni intervistati

Cognome, nome	Anno di nascita	Coinvolgimento con Chéreau al Piccolo Teatro	Professione attuale	Data dell'intervista
Attisani, Antonio	1948	<i>Splendore e miseria di Joaquín Murieta</i> : operaio cileno che interpreta il personaggio di Murieta	Professore di Discipline dello Spettacolo	6 ottobre 2016
Branciaroli, Franco	1947	<i>Toller</i> : Englhofer, comandante dell'Armata rossa; Guardia bianca	Attore	24 ottobre 2016
Fercioni, Gian Maurizio	1946	<i>Splendore e miseria di Joaquín Murieta</i> : uditore; <i>Toller</i> : realizzatore delle maschere; <i>Lulu</i> : assistente alla scenografia	Scenografo e tatuatore	29 ottobre 2016
Soleri, Ferruccio	1929	<i>Splendore e miseria di Joaquín Murieta</i> : il clown Rejes	Attore	4 ottobre 2016
Soresi, Giovanni	1948	Direttore di sala	Consulente di marketing dello spettacolo dal vivo	25 ottobre 2016

Notes

1 Assai utile l'inquadramento di Colette Godard, *Le Voyage en Italie* in *Patrice Chéreau: un trajet*, Editions du Rocher, Monaco 2007, pp. 69-90.

2 A Spoleto Chéreau crea *L'Italiana in Algeri*, 1969 e *La finta serva*, 1971. Per una teatrografia sintetica, si veda Marie-Françoise Levy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre*, PUR, Rennes 2016, pp. 399-405. Per le distribuzioni complete fino al 1984, si veda invece Odette Aslan, a cura di, *Chéreau*, Editions du CNRS, Paris 1986, pp. 363-365.

3 Particolarmente difficile fu la prima stagione senza Strehler (1968-69), al punto che dell'ultimo spettacolo in cartellone, *Il crack* di Roberto Roversi, regia di Aldo Trionfo, in scena negli enormi

spazi del teatro Lirico, si dovettero sospendere le recite per assenza di pubblico.

4 Anne-Françoise Benhamou, *Utilité et futilité: théâtre politique et théâtre d'art* (2000), in *Patrice Chéreau. Figurer le réel*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2015, p. 76.

5 Un'intesa che a Peduzzi ricorda una bottega d'artista del Rinascimento: «j'ai souvent l'impression que, comme certains peintres primitifs flamands ou de la Renaissance italienne, en travaillant sur un spectacle, nous peignons à deux sur le même tableau». Cfr. Richard Peduzzi, *Le reflet de la nature*, in Éric Mézil, a cura di, *Patrice Chéreau: un musée imaginaire*, Actes Sud, Arles 2015, p. 70.

6 Su questi anni ancora poco analizzati e quasi rimossi dalla storia ufficiale, si vedano Albarosa Camaldo, *L'interregno di Paolo Grassi: gli spettacoli del Piccolo Teatro dal 1968 al 1972*, in Livia Cavaglieri, a cura di, *Il Piccolo Teatro di Milano*, Bulzoni, Roma 2002, pp. 37-90 e Alberto Bentoglio, *La direzione solitaria: 1968-1972*, in Carlo Fontana, a cura di, *Paolo Grassi: una biografia fra teatro, cultura e società*, Skira, Milano 2011, pp. 73-92.

7 I primi temi di delusione qui ricordati emergono esplicitamente negli scritti strehleriani di quegli anni e nelle interviste (si vedano in particolare Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 49-83 e Ugo Ronfani, *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, Rusconi, Milano 1986, pp. 221-244). Più delicate sono la situazione interna del Piccolo e il rapporto con Grassi, su cui Strehler ha sempre mantenuto molto riserbo. Eppure, una lettura attenta delle pagine citate lascia trasparire disaccordo sui modi in cui Grassi era arrivato a declinare nel tempo alcuni degli ideali comuni degli esordi (dall'equazione teatro uguale servizio pubblico, al ruolo di un teatro stabile rispetto alla città e alla nazione, al peso delle tournées sul numero complessivo delle recite di produzione). Insiste sulla distanza apertasi fra i due anche Siro Ferrone, *Le Piccolo Teatro di Milano: "communauté" et "bottega"*, in Georges Banu, a cura di, *Les cités du théâtre d'art: de Stanislavski à Strehler*, Éditions théâtrales, [Paris] 2000, pp. 269-278.

8 Giorgio Strehler in Ugo Ronfani, *Io, Strehler* cit., p. 234.

9 Paolo Grassi in Emilio Pozzi, a cura di, *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 254. Oltre a dare più spazio agli allievi di Strehler e a chiamare vecchi amici come De Filippo o De Bosio, Grassi invita figure eccentriche rispetto alla storia del Piccolo (Aldo Trionfo, Giuliano Scabia, Marco Bellocchio), giovani sconosciuti (Klaus Michael Grüber, oltre allo stesso Chéreau) e ospita gli spettacoli di compagnie straniere portatrici di estetiche ed ideologie rivoluzionarie (come il Théâtre du Soleil e il Living Theatre).

10 Cfr. Emilio Pozzi, a cura di, *Paolo Grassi* cit., p. 217.

11 Cfr. Liliana Madeo, *Copiavo Strehler e Visconti quando ancora non li conoscevo*, in «Sipario», 303-304 (1971), p. 6.

12 Arturo Lazzari, *La ballata di Joaquín Murieta*, in «Tempo nostro», 15 maggio 1970, p. 5. Il senso di appartenenza e di identità tra Chéreau e il Piccolo è stato poi cementato nel corso del tempo; lo testimonia anche *Intervista a Soresi Giovanni di Cavaglieri Livia, Milano, 25 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06e, in <<http://patrimonioreale.ormete.net/project/il-piccolo-teatro-di-milano-voci-di-artisti-organizzatori-tecnici-e-spettatori>>

13 Per la locandina dello spettacolo, si veda alla fine dell'articolo.

14 Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo: un spectacle nécessaire*, in «Lettres françaises», 1334 (1970), p. 15.

15 Già Giulio Bucciolini aveva disapprovato la libertà assunta nei confronti dei *Soldati* di Lenz, pur riconoscendo il talento eccezionale di Chéreau, cfr. g. b., *IV Rassegna internazionale dei Teatri Stabili a Firenze*, in «Il Dramma», 380-381 (1968), pp. 87-88.

16 Si vedano Julien Centrès, *Mettre en scène la révolution (1970-1974)* e Carlotta Sorba, *Le deux Lulu de Frank Wedekind à Alban Berg*, in Marie-Françoise Levy, Myriam Tsikounas, a cura di, *Patrice Chéreau à l'œuvre* cit., pp. 103-106 e 109-111.

17 I copioni sono conservati presso gli Archivi storici del Piccolo Teatro – Teatro d'Europa (d'ora in poi ASPT), ove si trovano ugualmente le fotografie (disponibili anche all'URL: <<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab>> ultima consultazione 9 marzo 2017), i programmi di sala, le rassegne stampa, la partitura e la documentazione musicale. Altra documentazione, da me non consultata, si trova presso l'IMEC (Institut Mémoire de l'édition contemporaine). L'ASPT conserva anche i copioni annotati dagli assistenti alla regia di *Toller* (copia di Andrée Ruth Shammah) e di *Lulu* (copia di Antonio L. Gabrielli). Si tratta di una situazione eccezionale, che non si verifica abitualmente per le produzioni del Piccolo di quegli anni.

18 Le musiche – condizione inabituale per il teatro italiano – furono incise dall'etichetta Bentler.

19 Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau*, Tesi di laurea, Università di Padova, Facoltà di Lettere e

filosofia, a. a. 1969-70, 2 voll. Se questo studio è talvolta discutibile sul piano interpretativo, esso è eccezionale dal punto di vista documentario. Con grande serietà e precisione Capitini descrive lo spettacolo scena per scena e racconta in dettaglio le prove, riportando parole ed espressioni utilizzate da Chéreau. Devo la conoscenza di questo prezioso documento, oltretutto una serie di spunti e riflessioni, ad Antonio Attisani che ringrazio.

20 L'articolo rappresenta la prima tappa del progetto *Il Piccolo Teatro di Milano: voci di artisti, organizzatori e tecnici (1968-1972)* condotto da Ormete, gruppo di ricerca che sperimenta un'integrazione sistematica delle fonti orali negli studi teatrali (si veda <<http://www.ormete.net/>>. Si veda la fine dell'articolo per la tavola dei testimoni intervistati, ai quali tutti va la mia sincera gratitudine.

21 La stagione 1969-70 presentò così *La Betia* di Ruzante, rappresentata solo nel 1523, e *Timone d'Atene* di Shakespeare nella nuova traduzione di Eugenio Montale. Cfr. Albarosa Camaldo, *L'interregno di Paolo Grassi* cit., p. 56.

22 La collana era diretta da Grassi e da Gerardo Guerrieri. Il traduttore italiano, Vittorio Bodini, si basò sostanzialmente sulla prima edizione di *Murieta* in lingua spagnola (Zig-Zag, Santiago de Chile 1967). Neruda aveva però nel frattempo rimaneggiato il testo in occasione della prima messinscena (1967, presso l'Istituto del teatro dell'Università del Cile, a Santiago) ed è verosimile che quest'ultima versione sia entrata nelle *Obras completas* (Losada, Buenos Aires 1968), che non dovevano essere del tutto ignote a Bodini.

23 Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento. Del giusto uso della testa di un guerrigliero*, in Programma di sala, n. n.

24 Chéreau aveva proposto *Toller*, ma Grassi lo aveva escluso poiché la rassegna estiva Milano Aperta, che egli dirigeva, avrebbe ospitato a breve la regia di *Toller* realizzata da Peter Palitzsch per lo Staatstheater di Stoccarda (cfr. Lettera 28 agosto 1969, da Chéreau a Grassi. Il carteggio, conservato in ASPT e in corso di inventariazione, non è ancora consultabile pubblicamente. Ringrazio Silvia Colombo per avermene sintetizzato alcuni contenuti).

25 Chéreau in Jo Escoffier, "Comment j'ai traduit Neruda sur scène". *Une interview de Patrice Chéreau*, in «Journal de Genève. Samedi Littéraire», 31 agosto 1970.

26 *Ibid.*

27 Cfr. Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 614. Durante le prove Chéreau ricorse quindi spesso a un'analisi del testo in chiave dialettico-brechtiana, per smontare l'enfasi celebrativa di Neruda e condurre gli attori verso una diversa concezione dei personaggi.

28 Pablo Neruda, *Prefazione*, in *Splendore e miseria di Joaquín Murieta*, trad. it. V. Bodini, Einaudi, Torino 1970, p. 9. Il poeta dimostra incertezza anche nei confronti del genere di riferimento: definisce *Murieta* «un oratorio insurrezionale» (genere che però non prevede messinscena), «una tragedia» scritta «anche in maniera giocosa», poi «un melodramma, un'opera e una pantomima».

29 Chéreau intervistato da Jo Escoffier, "Comment j'ai traduit Neruda sur scène" cit.

30 Si veda Bernard Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre*, in *Théâtre réel*, Éditions du Seuil, Paris 1971, pp. 104-111.

31 Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento* cit.

32 Agit-prop è il termine che Chéreau usa nell'intervista con Escoffier, avendo forse già in mente il successivo *Toller*. Durante le prove, il regista si era invece riferito al più esplosivo, perché contemporaneo, Teatro Campesino di Luis Valdez, che egli doveva avere visto al Festival di Nancy nel 1969.

33 Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento* cit.

34 Chéreau commenta così la scelta dell'aria: «c'était la seule chose que les comédiens pouvaient dire à la fin pour se justifier de faire du théâtre», in Jo Escoffier, "Comment j'ai traduit Neruda sur scène" cit.

35 Lo spiega Chéreau durante le prove (cfr. Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., pp. 799-800).

36 Alessio Scarlato, *Un film sovietico: Il prato di Bežin*, in «Fata Morgana», 18 (2012), p. 117. Va notato a margine che *Il prato di Bežin* fonda l'azione narrativa sul conflitto tra un figlio (giovane pioniere della collettivizzazione) e un padre (antibolscevico), un tema centrale negli anni di contestazione. Su questo film, si veda anche Cfr. Gian Piero Piretto, *Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Ejzenštein*. in «eSamizdat», 2-3 (2005), pp. 181-189 (<[http://esamizdat.it/rivista/2005/2-3/pdf/piretto_temi_ris_eS_2005_\(III\)_2-3.pdf](http://esamizdat.it/rivista/2005/2-3/pdf/piretto_temi_ris_eS_2005_(III)_2-3.pdf)>).

37 I rari interventi sulla lingua sono volti a maggiore dicibilità e cantabilità scenica o, ancora, ad

attenuare il lessico di sapore folklorico (ad esempio, «sombbrero» diventa «cappello»).

38 L'ASPT conserva tre copie dattiloscritte del copione di *Splendore e morte di Joaquín Murieta* (nella traduzione di Bodini). Una copia è pulita e completa (si tratta di 75 fogli stampati solo sul recto), mentre le altre due (una delle quali appartenuta ai direttori di scena Giancarlo Fortunato e Alessio Leban) portano evidenti segni d'uso. Alcuni dei 75 fogli originari mancano oppure sono stati spostati e inseriti in un'altra posizione, a volte limitandosi al ritaglio delle battute di interesse. Alcune aggiunte sono inserite su un foglio di carta a quadretti manoscritto in pennarello blu. Le cancellature e le annotazioni sul copione appartengono a due diverse grafie: una prima ordinata in pennarello nero o blu (aggiunge una M maiuscola rossa per identificare i pezzi musicali) e una seconda, confusa e frettolosa in biro blu. Sono infine conservati anche tre fogli sciolti, che riportano la numerazione dei comandi del direttore di scena.

39 Il *Prologo* è dilatato in senso esplicativo con l'introduzione dell'*Antecedente* in prosa. Sono anticipati in apertura il Coro commemorativo finale e il discorso della testa di Murieta, in cui l'eroe chiede a Neruda di cantarlo.

40 Chéreau introduce il brano *Ode solare all'esercito del popolo*, tratto dal poema nerudiano *La Spagna nel cuore* e lascia le ultime battute dello spettacolo allo scambio tra Tre-Dita e Reyes (originariamente nel quinto quadro), nel corso del quale quest'ultimo si convince definitivamente a seguire Murieta.

41 Certo, «la rencontre de Chéreau et de l'Italie n'est pas fortuite» (Gilles Sandler, *Chéreau au Piccolo*, in «La Quinzaine littéraire», 16-31 maggio 1970).

42 Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo* cit.

43 Dalla tesi di laurea di Capitini si evince che Chéreau partì dalla traduzione Bodini, ma tenne conto anche delle due edizioni originali in lingua spagnola e della traduzione in francese di Guy Suarès (Gallimard, Paris 1969). Essenziale fu l'aiuto dell'assistente alla regia, Enrico D'Amato, per comprendere le sfumature della lingua italiana, che pure il regista riuscì a imparare molto bene.

44 Si pensi alla didascalia iniziale, che dice: «Il Coro e tutti i personaggi entrano come in una presentazione circense» o al terzo quadro, che si svolge in una taverna, *El Fandango*, in cui si alternano su di un palcoscenico le esibizioni di tre cantanti e i cori degli ubriachi.

45 Nel 1969 Chéreau aveva diviso il pubblico del Festival dei due Mondi di Spoleto, facendo principiare *l'Italiana in Algeri* con un prologo recitato estraneo all'opera di Rossini. L'epilogo (che avrebbe dovuto mettere in scena la lapidazione del regista stesso) fu eliminato a ridosso della prima; cfr. Giorgio Polacco, *Scandalo a Spoleto. Rossini si è "allungato"*, in «La Stampa», 3-4 luglio 1969 e Laura Bargagna, *Vigilia di battaglia a Spoleto per una "dissacrazione" di Rossini*, in *ivi*, 3 luglio 1969.

46 È difficile ricostruire oggi come venne composto il cast, che solo in parte fu il frutto di un lavoro congiunto. Chéreau mirava a lavorare con «acteurs d'horizons différents» (Colette Godard, *Le Voyage en Italie* cit., p. 79) e scelse sicuramente gli interpreti dei Travestiti (Remy Germain, Mauro Bronchi, Giorgio Montana) e probabilmente Attisani.

47 Molto prezioso è in questo caso il ricordo di Franco Branciaroli. Scritturato come comparsa in *Toller*, alla ricerca di una realizzazione concreta della propria vocazione teatrale, egli è destinato a conquistare più ruoli e a «scalare» la locandina durante le prime prove, allorché Chéreau «faceva leggere tutte le parti a tutti» (*Intervista a Branciaroli Franco di Cavaglieri Livia, Genova, 24 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06c). Anche Gian Maurizio Fercioni, allora assistente di Peduzzi (si occupava della parte tecnica: disegnava le piante, gli alzati e i particolari costruttivi) ricorda come le prime letture fossero un momento essenziale, durante il quale Chéreau «chiedeva [...] la lettura pulita, senza toni, senza indicazioni drammaturgiche. Lui voleva sentire le voci, nella normalità più assoluta, nella banalità più assoluta – e io lo trovo geniale – perché proprio lì poi cominci ad arare, cominci a lavorare, però devi capire che terreno hai» (*Intervista a Fercioni Gian Maurizio di Cavaglieri Livia, Milano, 29 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06d).

48 Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

49 Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 355.

50 Chéreau citato in *ivi*, p. 347.

51 «Proposta di lavoro» è l'espressione che Chéreau utilizzava più frequentemente – così riporta Capitini – per stimolare gli attori a creare a partire dalla sua idea registica.

52 Chéreau dice a Capitini: «Anche se sanno che tutti hanno un personaggio, ci deve essere un sottofondo, nei buchi si deve vedere il fondo della persona ingaggiata a fare la parte richiesta [...]», (*ivi*, p. 461, sottolineatura nell'originale).

53 Attisani ricorda con estremo piacere questo metodo di lavoro, che rappresentò per lui un vero e proprio «salto di qualità nel lavoro teatrale» rispetto ai registi incontrati fino a quel momento. Cfr.

Intervista ad Attisani Antonio di Cavaglieri Livia, Torino, 6 gennaio 2016, Collezione Ormete, ORMT-06b, in <<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-03-00.35.16-00.30.53.mp3>>.

54 Per esempio, la scena di preludio al finale (durante la quale Attisani recitava l'*Ode solare all'esercito del popolo*) fu risolta solo il pomeriggio della generale, grazie allo spunto portato dall'attore e rappresentato dall'immagine di un carnevale messicano, pubblicata su «Popular Photography» (fig. 4).

55 Cfr. *Intervista a Soleri Ferruccio di Cavaglieri Livia, Milano, 4 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06a. La difficoltà di Soleri è emersa anche nei colloqui con gli altri testimoni.

56 Chéreau intervistato in Michel Bataillon, *Un défi en province. Chéreau 1972-1982*, Marval, Paris 2005, p. 41.

57 Per spiegare le potenzialità della compagnia in un'ottica di adattabilità, Attisani utilizza la terminologia della *compagnia all'antica italiana* («Quindi eravamo tutta una compagnia di promiscui, non <c'era> né il tragico né il comico. Salvo Giustino Durano, che era un attore brillante, di operetta [...]»); cfr. *Intervista ad Attisani cit.*, 00:29:28 - 00:29:41, in <<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-02-00.29.27-00.30.53.mp3>>.

58 Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

59 Cfr. Emile Copfermann, *La mousse, l'écume. Entretien avec Patrice Chéreau*, in «Travail théâtral», 11 (1973), pp. 13-14.

60 Chéreau intervistato nel 1978 da Maria Grazia Gregori, *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 185. Si veda anche l'intervista di un anno precedente condotta da Quadri, ove Chéreau afferma, a proposito degli attori italiani: «li trovo tremendi, non c'è ne è uno da salvare» e prosegue dicendo che la parola italiana «recitare è oscena, non si può dire così, è l'unica lingua in cui si dice così, recitare, in tutte le lingue si dice giocare, jouer, spielen, play, oppure fare l'attore, ma recitare è un vocabolo assurdo» (in Franco Quadri, *Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino 1982, p. 113). Nella stessa intervista il regista nota come il suo primo spettacolo in Francia al ritorno dall'Italia (*Le Massacre à Paris*) non fosse stato costruito sugli attori, forse proprio per implicita reazione all'esperienza precedente.

61 Davide Verga, *Musiche di scena e teatro di regia. Fiorenzo Carpi e gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Milano, a. a. 2011-12, p. 8. Ringrazio l'autore per avermi segnalato la mole inconsueta del faldone intitolato a *Murieta* nell'archivio musicale del teatro, fatto che indica anche a livello documentario quanto la musica fu una componente importante e necessaria dello spettacolo.

62 Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau cit.*, p. 454. Chéreau aveva accennato ai «rinforzi» che si aspettava dalla parte musicale nell'intervista condotta da Emilio Pozzi, *Il ribelle cileno studiato a tavolino*, in «Il Giorno», 1 aprile 1970. Inoltre, Capitini documenta come Chéreau avesse provato personalmente tutte le coreografie dei numeri del music-hall.

63 «Gli piaceva tantissimo la musica, si era innamorato di Fiorenzo, che era uno dolcissimo, che però non parlava, si esprimeva solo attraverso la musica o fischiando». *Intervista a Soresi Giovanni di Cavaglieri Livia, Milano, 25 ottobre 2016*, Collezione Ormete, ORMT-06e.

64 «J'ai aspiré beaucoup de choses de Strehler, pour m'en défaire, probablement aussi. [...] la science du théâtre, le sens de la lumière, le sens du plateau qui m'ont influencé», Patrice Chéreau, *Les visages et les corps*, Skira-Flammarion, Louvre Editions, Paris 2010, p. 165. Cfr. anche Dort, *Patrice Chéreau ou le piège du théâtre cit.*, p. 105.

65 Intervista citata con Fercioni. La tesi di Capitini contiene un lungo e interessante colloquio con l'elettricista Mino Campolmi, che curò le luci dello spettacolo. Vi è riprodotto uno schizzo della scenografia (firmato Chéreau e datato 25.2.70), che il regista mostrò al tecnico per impostare il lavoro.

66 Si veda l'intervista a Neruda di Arturo Lazzari, *Oro e sangue nella coscienza di Nixon*, in «L'Unità», 15 maggio 1970.

67 Cfr. Claudio Capitini, *Dare contro a Neruda*, in *A fianco di Chéreau cit.*, p. 338-344. Attisani ha confermato l'antipatia provata da Chéreau (e da lui stesso) sia per il testo, sia per l'autore (cfr. *Intervista ad Attisani cit.*, in <<http://patrimoniorale.ormete.net/wp-content/uploads/2017/09/Intervista-a-Attisani-Antonio-01-00.09.10-00.12.53.mp3>>).

68 Chéreau intervistato da Jo Escoffier, «*Comment j'ai traduit Neruda sur scène*» cit.

69 Patrice Chéreau, *Spunto per l'adattamento cit.*



70 Cfr. Patrice Chéreau, *Une mort exemplaire* (1969), in Odette Aslan, a cura di, *Chéreau*, cit., pp.

92-97.

71 Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit., p. 320.72 Anne-Françoise Benhamou, *Utilité et futilité: théâtre politique et théâtre d'art* cit., p. 76.73 Così viene chiamato più volte il Poeta durante le prove; si veda Claudio Capitini, *A fianco di Chéreau* cit.74 Si veda appunto il lucido e sofferto saggio *Une mort exemplaire* poc'anzi citato. Le note che Chéreau scrisse su *Toller* sembrano confermare una distanza conscia da Strehler, almeno per quanto concerne la dimensione politica (cfr. Julien Centrès, *Mettre en scène la révolution* cit., nota 7). La lontananza fra i due, sul piano ideologico e politico, è un tema di riflessione anche nelle testimonianze di Attisani, Branciaroli e Fercioni.75 Bernard Dort, *Chéreau au Piccolo* cit.

76 Sono indicate con [] le sostituzioni avvenute nella ripresa della stagione successiva al debutto.

Table des illustrations

	Titre	Fig. 1. Il music-hall. Si riconoscono a sinistra Carmen Scarpitta e a destra Ferruccio Soleri e Gianfranco Mauri (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)
	URL	http://journals.openedition.org/mimesis/docannexe/image/1218/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 228k
	Titre	Fig. 2. Il copione annotato. Il Quadro, Dialogo d'amore tra Murieta e Teresa (Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)
	URL	http://journals.openedition.org/mimesis/docannexe/image/1218/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 24k
	Titre	Fig. 3. Chéreau durante le prove nella sala di via Rovello (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)
	URL	http://journals.openedition.org/mimesis/docannexe/image/1218/img-3.png
	Fichier	image/png, 4,9M
	Titre	Fig. 4. Antonio Attisani recita l' <i>Ode solare all'esercito del popolo</i> . In basso, in prima fila: Ferruccio Soleri, Tino Schirinzi, Anna Maestri. Dietro: Gianfranco Cifali, Maurizio Micheli (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)
	URL	http://journals.openedition.org/mimesis/docannexe/image/1218/img-4.png
	Fichier	image/png, 4,7M
	Titre	Fig. 5. La compagnia di music-hall all'inizio dello spettacolo (© Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa)
	URL	http://journals.openedition.org/mimesis/docannexe/image/1218/img-5.png
	Fichier	image/png, 4,4M

Pour citer cet article

Référence papier

Livia Cavaglieri, « Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970) », *Mimesis Journal*, 6,2 | 2017, 19-38.

Référence électronique

Livia Cavaglieri, « Uno spettacolo esemplare: *Splendore e morte di Joaquín Murieta* di Chéreau/Neruda al Piccolo Teatro (1970) », *Mimesis Journal* [En ligne], 6,2 | 2017, mis en ligne le 30 décembre 2017, consulté le 18 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mimesis/1218>

Auteur

Livia Cavaglieri

Livia Cavaglieri insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Organizzazione ed economia dello spettacolo presso l'Università degli studi di Genova. I suoi ambiti prevalenti di ricerca sono: Storia dell'organizzazione e dell'economia teatrale; La società teatrale: attori e compagnie, attori e Risorgimento; Fonti orali per lo studio della storia dello spettacolo; Regia e pratiche di allestimento a nel secondo Novecento.

Articles du même auteur

2014-2016: Patrice Chéreau in libreria [Texte intégral]

Paru dans *Mimesis Journal*, 6,1 | 2017

Droits d'auteur



Mimesis Journal è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.