

GIORGIO STREHLER

L'art du théâtre entre intuition et raison

Textes de Rita Levi Montalcini, Alberto Bentoglio et Marco Blaser
avec un souvenir de Claudio Magris





«Le théâtre est la réflexion active de l'homme sur lui-même». Une réflexion qu'un grand metteur en scène, un grand maître comme Giorgio Strehler a su concilier au mieux avec sa propre vie.

En effet, il a su transposer la vie à la scène, lieu de toutes les libertés.

Son imposante production artistique coïncide avec l'élévation du niveau culturel de son pays, qui a vu le théâtre italien se hisser au rang des autres scènes européennes.

Au cours de ses cinquante années d'activité, il s'est engagé à la tête du Piccolo Teatro de Milan, qu'il a fondé en 1947 avec Paolo Grassi. Dans son travail théâtral, Strehler a su développer le réalisme poétique à travers les grands textes: Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, Bertolazzi, Tchekhov. Il a non seulement exploré toutes les voies du théâtre, mais a aussi apporté sa contribution à la mise en scène lyrique, où ses connaissances musicales lui ont permis de "dépoussiérer" des traditions scéniques obsolètes. Il a créé une méthode radicalement nouvelle et offert aux spectateurs de toutes origines sociales des moments de grâce mêlant l'art, la poésie et la musique.

Les mots et la musique ont donné un sens à la vie de Giorgio Strehler tout comme il a lui-même donné un sens à la musique et au théâtre.

Page de couverture:
portrait de Giorgio
Strehler en 1974.

À gauche:
Une scène de *Faust*.
Frammenti parte prima
(1988-89) avec Strehler
dans le rôle principal.

Sur cette page:
Strehler sur scène dans
Elvire ou la passion
théâtrale de Louis Jouvet
(1985-86).

Rita Levi Montalcini



Giorgio Strehler: une haute idée du métier de théâtre

par Alberto Bentoglio *



*Le plus important, croyez-moi, c'est que le théâtre existe toujours, qu'il se développe et que le public l'aime.
Nous autres artistes, nous ne sommes que l'instrument de la poésie du théâtre.*

Giorgio Strehler

À gauche:
Strehler lit des textes
d'Eugenio Montale (1981).

Sur cette page:
l'entrée du *Piccolo Teatro*
(*teatro Grassi*), via Rovello
à Milan.

On sait que Giorgio Strehler nous a quittés la nuit de Noël 1997, dans sa belle maison surplombant la baie de Lugano. On sait peut-être moins que c'est précisément en Suisse qu'il a découvert sa vocation artistique. En effet, c'est à Genève, en 1944, qu'il a su qu'il consacrerait sa vie à la mise en scène. «Ce sont un peu les circonstances qui ont voulu ça, se souvient-il, mais j'ai un peu aidé le destin. Je me souviens être entré dans une salle vide pour mettre au point les éclairages de la pièce d'Eliot à la Comédie de Genève, sans avoir, pratiquement, jamais fait ce travail. Et je l'ai fait avec une assurance [...] qui ne pouvait me venir d'aucune pratique. J'inventais, pour ainsi dire, une technique que personne ne m'avait enseignée. Ce fut comme un signe, dans un certain sens». Genève, ville libre, lui a en effet offert tous les outils lui permettant de parachever sa culture, de se faire connaître et, enfin, de devenir un personnage de premier plan. «C'est dans ce climat d'ouverture totale propice à l'étude et au travail, témoigne Giovanni Pini¹ qui le fréquenta à cette époque, que les qualités artistiques de Strehler se sont épanouies et, parallèlement, ses valeurs humaines, dont notre amitié sincère était depuis longtemps le témoin».

Mais reprenons dans l'ordre. Le 14 août 1921, Bruno Strehler (d'origine viennoise, mais né à Trieste en 1896) apprend que sa jeune épouse Alberta Lovrič vient de lui donner un fils, Giorgio Olimpio Guglielmo, né à Barcola, un coin enchanteur de la côte triestine. Hélas pour le pauvre Bruno Strehler, les joies familiales seront de courte durée: trois ans plus tard, la fièvre typhoïde l'arrache à l'affection de son unique enfant. Malgré la perte de son père, Giorgio passe une enfance et une adolescence sereines, tout d'abord à Trieste puis, à partir de 1928, à Milan où il poursuit ses études au lycée Pietro Longone jusqu'au baccalauréat classique. Il restera ensuite dans cette ville qu'il considérera toujours comme sa patrie d'adoption². C'est autour de 1938 que le théâtre prend une part importante dans sa vie. Après avoir fréquenté avec assiduité les salles de la ville (en particulier celle de l'*Odeon* dont il anime la claque), il s'inscrit à l'*Accademia dei Filodrammatici*, où il suit avec succès les cours d'interprétation (il obtient son diplôme en 1940) et se lie d'amitié avec le jeune Paolo

Grassi, lui-même déjà très actif dans le domaine théâtral. Au cours des années qui suivent, il exerce son métier d'acteur un peu partout en Italie. Il joue dans des compagnies traditionnelles tout comme dans des troupes de théâtre expérimental, au sein desquelles il a l'occasion, pendant son service militaire, de faire quelques mises en scène. C'est là qu'il prend conscience de l'extrême indigence du théâtre italien.

Après le 8 septembre 1943, Giorgio Strehler, sous-lieutenant d'infanterie, est appelé sous les drapeaux mais, hostile au régime fasciste, il refuse de rallier la République de Salò et entre dans la Résistance. Identifié comme militant socialiste et antifasciste notoire, il est condamné à mort par contumace. Le jeune acteur-partisan (qui, entre-temps, a épousé Rosita Lupi) est alors incité par le Comité de Libération Nationale à se réfugier en Suisse. Là, il est d'abord interné au camp militaire de Mürren, un village ensoleillé en face de l'Eiger, du Mönch et de la Jungfrau, dans l'Oberland bernois. Il obtient ensuite son transfert pour Genève l'érudite, cette ville d'une grande richesse historique et culturelle, devenue, en ces temps troublés, un important centre d'accueil de réfugiés et le siège des camps universitaires. Là, parmi les exilés, il rencontre et fréquente les figures du monde politique et culturel italien, parmi lesquels Luigi Einaudi, Amintore Fanfani, le réalisateur Dino Risì, l'auteur dramatique



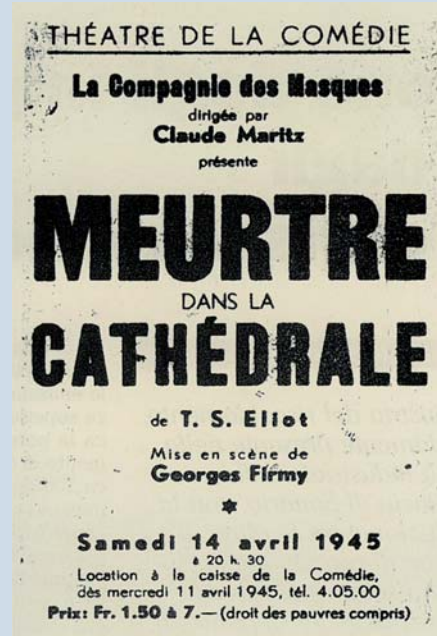
Le petit Giorgio Strehler à Barcola, sa ville natale.

L'affiche de la première pièce mise en scène par Strehler à Genève, le 14 avril 1945, sous le pseudonyme de Georges Firmy.

Franco Brusati, le latiniste Concetto Marchesi. C'est à Genève que Strehler pourra cultiver sa passion irréprouvable du théâtre. Son ami Giovanni Pini, qui était alors son compagnon de chambre, se souvient: «Dans notre chambre, il passait tout son temps libre à manœuvrer, dans le petit théâtre [qu'il s'était fabriqué], des petits personnages en mie de pain: dans ces moments-là, Strehler était pris d'une joie toute particulière, d'une frénésie créatrice irréprouvable, et il parlait, parlait sans arrêt. Il avait en tête une forme de théâtre nouveau, plus ouvert et, disait-il en me regardant dans les yeux: "Dès que je rentrerai en Italie, tu vas voir, j'y arriverai"».

Mais, surtout, c'est à Genève que le futur grand metteur en scène a l'occasion de travailler avec sa première compagnie de théâtre: «Le moment décisif, pour moi en tant qu'homme de théâtre et metteur en scène», raconte le Maître, «ce fut le temps de mon émigration en Suisse, où je fondai, avec d'autres "exilés", la Compagnie des Masques. Auparavant, pendant les quelques années que j'avais passées comme "acteur qui promet" à sillonner l'Italie avec diverses troupes itinérantes, à la façon des acteurs comiques d'antan sur leur chariot, j'avais senti grandir en moi, de jour en jour plus vive, une insatisfaction intérieure. Était-ce vraiment cela que je voulais faire dans la vie? Continuer à interpréter, plus ou moins bien, des textes qui ne m'intéressaient pas? Devenir plus ou moins bon, plus ou moins célèbre, dans ce type de théâtre? Ou bien est-ce que je voulais autre chose? Le dilemme était là, devant moi. Je crois que c'est véritablement au cours de ces années-là qu'a surgi en moi la nécessité de "faire du théâtre", non plus seulement comme acteur, mais comme animateur, comme réformateur, comme directeur, bref, comme metteur en scène. Je crois que c'est véritablement au cours de ces années que j'ai commencé à davantage penser au théâtre qu'à le pratiquer, à imaginer comment on pourrait en faire, en raison précisément de l'impossibilité pratique où je me trouvais de le réaliser, et aussi à repenser à mon passé et à le voir à distance».

Et en effet, en avril 1945, Strehler l'exilé dirige *Meurtre dans la cathédrale*, de Thomas Eliot sous le pseudonyme de Georges Firmy



(du nom de sa grand-mère maternelle) sur la scène du prestigieux Théâtre de la Comédie de Genève. «Je suis entré dans une salle vide pour mettre au point les éclairages de la pièce d'Eliot sans, pratiquement, avoir jamais fait ce travail, et je me comportai avec une assurance et une connaissance du métier qui ne pouvaient me venir d'aucune pratique. Était-ce un signe? Je ne sais pas. Toujours est-il qu'à partir de là, j'ai continué». Pendant son séjour à Genève, Strehler, comme d'autres intellectuels italiens parmi lesquels Luigi Einaudi cité plus haut, passe beaucoup de temps dans les bibliothèques bien fournies de la ville, pour étudier les classiques du théâtre, découvrir des textes d'auteurs nouveaux et dénicher les auteurs "politiques" que l'isolement imposé à l'Italie par le fascisme l'avait empêché de connaître. C'était le cas d'Albert Camus. Ainsi, après la mise en scène d'Eliot accueillie avec enthousiasme par le public de Genève, Strehler monte en première mondiale le *Caligula* de Camus, puis *Notre ville*, de l'Américain Thornton Wilder. Mais c'est pendant qu'il est occupé à monter cette dernière pièce que le Comité de Libération Nationale le rappelle à Milan.

De retour dans sa ville d'adoption, il se rend vite compte que la guerre a porté un rude coup aux forces vives du pays et que, par ailleurs, pour mettre en œuvre la réforme du théâtre italien, il lui faut à présent montrer qu'il est capable de tenir les rênes à tous les niveaux, culturel, technique, des

costumes, etc. Concrètement, il faut retrouver un équilibre et une unité qui puissent permettre l'avènement d'un nouvel ordre et de nouvelles structures. En étroite collaboration avec Paolo Grassi, l'ami retrouvé, Strehler dirige sa propre compagnie de théâtre, organise des événements culturels et théâtraux pour les célébrations de la paix et s'engage dans la campagne électorale municipale du printemps 1946 aux côtés du socialiste Antonio Greppi, qui est reconduit dans ses fonctions de maire. Le 19 mars 1946, quelques mois avant la réouverture de la Scala reconstruite, Strehler met en scène au *Teatro Lirico* l'oratorio du compositeur suisse Arthur Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*, inaugurant avec cette production un travail long et fructueux dans le domaine du théâtre musical.

En février 1947, l'activité politique de Strehler, ses idées artistiques et son projet de réforme convergent pour donner naissance au *Piccolo Teatro*, théâtre municipal de la ville de Milan, une institution qui deviendra le lieu de référence de tout le théâtre italien. Il s'agit de la première structure stable financée par de l'argent public. C'est elle qui, en Italie, a ouvert la voie au théâtre public subventionné, déjà bien implanté ailleurs en Europe. Strehler et Grassi ont su exploiter ce moment propice de l'histoire culturelle milanaise que fut la reconstruction. Ils obtiennent un petit financement de la ville et, surtout, un lieu: le théâtre de la via Rovello, une ancienne salle de cinéma qu'ils rebaptisent *Piccolo Teatro* [Petit Théâtre] en hommage au *Maly Teatr* de Moscou (la "petite" salle moscovite en opposition au "grand"

Bolchoï). Et de fait, la salle en question est plutôt petite et en mauvais état. La scène est réduite, peu équipée, mais c'est déjà un début. «Giorgio, tu crois qu'on peut faire fonctionner un théâtre dans cet endroit?» demande alors Grassi à Strehler qui ne répond pas tout de suite. «Laisse-moi réfléchir jusqu'à ce soir», répond-il, et il reste là, quatre heures durant, à réfléchir. Puis il téléphone à son ami Paolo: «Si tu crois qu'on peut y arriver, alors, moi aussi, je le crois». Ce nouveau théâtre municipal est dirigé par un Conseil d'administration dont le pluralisme politique reflète celui de l'Assemblée Constituante italienne. Le 21 janvier 1947, le Conseil municipal de Milan, présidé par Antonio Greppi, approuve la proposition d'utiliser le local annexe au Palazzo del Broletto pour des spectacles et nomme une commission artistique composée de Mario Apollonio, professeur à l'Université catholique de Milan, Paolo Grassi, Giorgio Strehler et Virgilio Tosi. Les orientations de cette nouvelle entité sont exposées dans une lettre ouverte, signée par les quatre "commissaires" et publiée dans le numéro de janvier-mars 1947 de la revue *Politecnico* de l'écrivain Elio Vittorini, qui, à cette époque, constitue un organe anticonformiste et indépendant du pouvoir politique. Dans cette lettre ouverte, les auteurs abordent des thèmes qui portent en germe toute la poétique du *Piccolo* et de Strehler lui-même: un "théâtre d'art pour tous", en opposition à un théâtre perçu comme un "rite mondain", un "hommage abstrait à la culture", ou un passe-temps. Un théâtre qui se veut «le lieu où une communauté librement réunie se révèle à elle-même,



Giorgio Strehler (troisième en partant de la gauche) aux côtés de Paolo Grassi (premier en partant de la gauche) et des techniciens de l'Excelsior. Photo de groupe de 1946.

Strehler en 1950 pendant les répétitions de *Richard III* de Shakespeare.



où une communauté écoute une parole à accepter ou à rejeter». Strehler, et avec lui Grassi, choisit donc de ne pas se soumettre aux raisons des partis ni à la loi du marché. Il recherche le concret, l'éthique, l'engagement moral qui s'inscrit dans l'héritage historique de la culture lombarde et milanaise. En outre, il compte bien refuser les conditionnements propres au théâtre traditionnel de divertissement, qui infléchit généralement les choix de programmation en fonction des exigences du box-office, pour aspirer à un théâtre moderne de grande qualité, issu de choix conscients privilégiant la poésie et d'un travail de production approfondi. Mais aussi un théâtre délibérément "populaire", c'est-à-dire destiné à un vaste public et, en particulier, à cette frange de la population qui, de par son âge et son niveau économique et culturel, en est traditionnellement exclue.

Le 14 mai 1947, après douze jours de répétitions, le jeune Strehler, alors âgé de 25 ans, inaugure le *Piccolo Teatro* avec *Les Bas-Fonds* de Maxime Gorki. À partir de cette date historique, sa vie va être liée (hormis pour une brève parenthèse entre 1968 et 1971) à celle de cette institution milanaise, qui devient sa maison la plus chère. Entre 1947 et 1967, Strehler passe son temps sur la scène du *Piccolo* (et, à partir de 1963, sur celle, plus vaste, du *Teatro Lirico* qui accueille désormais certaines productions du *Piccolo*), à monter des dizaines et des dizaines de spectacles. Il ne la quitte parfois que pour mettre en scène de nombreuses œuvres lyriques

sur les planches de la Scala. Ainsi, lorsqu'il fête ses trente ans en août 1951, Strehler a déjà assuré la mise en scène de 52 textes de théâtre et de 16 opéras (de Sophocle à Sartre, de Cimarosa à Berg) et, en 1967, la compagnie du *Piccolo Teatro* peut se vanter d'avoir assuré quelque 4300 représentations signées par le *maestro* dans 142 villes italiennes et 116 villes étrangères d'Europe de l'Est et de l'Ouest, des Etats-Unis, du Canada, d'Amérique du Sud et d'Afrique du Nord.

Mais l'engagement de Strehler pour le théâtre ne se résume pas à la mise en scène: au cours de ces années, en effet, l'artiste s'investit à divers niveaux pour vivre toujours plus intensément dans le monde du spectacle. L'année 1951 est celle de la création à Milan de l'Ecole d'Art dramatique du *Piccolo Teatro* (aujourd'hui Ecole Paolo Grassi), où pendant plusieurs années, Strehler enseigne l'interprétation (il restera toute sa vie un pédagogue passionné). En 1957, il rédige – à quatre mains avec Grassi – un premier projet de loi d'intérêt national, destiné à fournir un cadre pour le théâtre. Ce projet sera suivi, en 1964, du manifeste *Un teatro nuovo per un nuovo teatro* [un théâtre neuf pour un nouveau théâtre], analyse clairvoyante de la situation du *Piccolo Teatro* au terme de ses 15 premières années d'existence. En outre, dans les années soixante, Strehler est à l'origine de nombreux projets destinés au cinéma, au théâtre musical et à l'édition, dont certains ont été menés à bien alors que d'autres sont restés dans ses tiroirs.

Le *Piccolo Teatro* fête ses vingt ans le 14 mai 1967: c'est pour Strehler l'occasion d'un bilan. Une nouvelle compagnie, très belle, est entrée dans sa vie: il s'agit de l'extraordinaire actrice Valentina Cortese, une femme fascinante qui restera longtemps aux côtés du maître. Sur le plan professionnel, même s'il peut être fier du travail artistique accompli, Strehler ne peut s'empêcher de ressentir un profond malaise vis-à-vis du pouvoir politique et institutionnel, dont il attend en vain un engagement concret pour offrir une réelle stabilité à son théâtre. C'est peut-être pour cela qu'il entame une profonde remise en question de son propre rôle d'homme de théâtre au sein d'une structure publique stable, remise en question qui n'est cependant



pas seulement liée à sa méfiance vis-à-vis des pouvoirs publics. En effet, il faut rappeler que la fin des années soixante est marquée par une vague de contestation qui a aussi le théâtre pour cible. La figure du metteur en scène Strehler et sa présence hégémonique sur toutes les scènes italiennes à partir des années cinquante sont fortement remises en question. Le terme même de “metteur en scène” devient synonyme de “despote” et sa figure professionnelle est l’objet de critiques de la part de groupes émergents qui refusent l’idée d’un demiurge à l’origine de l’événement théâtral et qui sont plus favorables à des expériences collectives.

En juillet 1968, Giorgio Strehler choisit donc la voie la plus directe (et la plus théâtrale!) de la démission et abandonne son *Piccolo Teatro* à Paolo Grassi. Ce geste s’explique de deux façons: d’abord, par le malaise qu’il ressent face au désaveu dont il est l’objet, lui qui a pourtant contribué à renouveler en profondeur le théâtre italien, et ensuite, par une volonté de redescendre dans l’arène pour apporter sa contribution personnelle dans un moment de profonde remise en question culturelle et politique. Et ce retrait peut sans doute aussi s’expliquer par les divergences d’opinion qui l’opposent de plus en plus souvent à son ami Grassi, avec qui il partage la direction du théâtre. En effet, depuis l’année historique de 1947, ses relations avec Grassi ont évolué, et même si les deux hommes sont encore unis par une sincère amitié, ils sont arrivés à un tournant. À l’automne 1968, tandis qu’à Paris les étudiants contestataires envahissent l’Odéon, temple du théâtre français, le maître abandonne son théâtre de la via Rovello. Conscient de laisser là un vide impossible à combler, car il est irremplaçable à quelque niveau que ce soit, Strehler n’hésite pas à entraîner dans sa nouvelle aventure toute une bande d’acteurs et de fidèles collaborateurs avec lesquels, en ce moment critique et délicat, il part s’installer à Rome pour fonder le *Gruppo Teatro e Azione* [Groupe Théâtre et Action], une coopérative dont le nom reflète de façon évidente la volonté du metteur en scène de se ressourcer dans le bain de la contestation politique et culturelle.

Mais Strehler a toujours les yeux tournés vers Milan et lorsque Paolo Grassi quitte le *Piccolo* en 1972 pour prendre la fonction de

surintendant de la Scala, il met rapidement un terme à son aventure théâtrale avec le Gruppo Teatro e Azione pour retourner, comme seul directeur, dans cette salle qui est la sienne et où il régnera désormais en maître absolu. Le groupe d’origine, constitué d’artistes, de techniciens et de musiciens qui ont accompagné Strehler dans l’extraordinaire aventure du *Piccolo*, se reforme autour du maître, tout en s’ouvrant à de nouvelles collaborations artistiques et techniques, parmi lesquelles on citera celle d’Andrea Jonasson, que Strehler épousera à Milan en 1981. C’est à ces excellents collaborateurs que le *maestro* doit les formidables prestations de ces années-là, car il sait trouver avec chacun d’eux la voie du dialogue et de l’échange. Se stimulant réciproquement, ils donnent leur maximum pour cheminer ensemble sur la longue route qui va de la première lecture du texte au spectacle lui-même, dont la mise en scène fait une œuvre à part entière.

Pour Strehler, en effet, le *regista* ne peut ni ne doit être qu’un illustrateur solitaire se contentant de mettre en scène. Loin de se limiter à un commentaire illustratif du texte, il doit proposer un double niveau de lecture: le premier, le plus visible, reconstruit le texte, non seulement en respectant sa partition, en offrant une traduction scénique vraisemblable, mais aussi en l’insérant dans un contexte, pour aider à mieux comprendre la culture et la civilisation qui s’expriment à travers lui. Le second, plus profond, et parfois même caché, est le lien que le metteur en scène doit savoir tisser entre le texte et l’actualité, surtout sur le plan socioculturel, en intervenant dans les espaces que lui laisse l’auteur du texte. C’est là que s’exercent sa propre créativité critique et sa capacité de composer. Le metteur en scène se doit cependant de respecter strictement le texte de l’auteur pour faire de son interprétation personnelle et réfléchie une nouvelle œuvre d’art originale sans recours à des manipulations, divagations, ni adaptations. Ainsi, pour Strehler, “l’acte artistique” naît d’une connaissance du réel qui, toutefois, doit nécessairement être associée à quelque chose que l’on ne peut pas, ou ne veut pas, expliquer. Ce doit être un résumé poétique et émouvant, mais bien réel, dans lequel le metteur en scène présente tout ce qu’il sait ou croit

Salvo Randone dans une scène des *Bas-fonds* de Maxime Gorki (1947), pièce avec laquelle fut inauguré le *Piccolo Teatro* de Milan.

savoir, dans une atmosphère magique de “réalisme poétique”. Mise en œuvre par Strehler en 1975 à l’occasion de la production du *Campiello* de Carlo Goldoni, cette définition semble bien correspondre à la clé de lecture personnelle du metteur en scène, qui parvient à conjuguer la réalité présente dans le texte avec une poésie qui en atténue les teintes tout en en augmentant l’efficacité dramatique. Pour Strehler, la réalité dans son ensemble est souvent pauvre, mortifiante, en un mot “laide”. Toutefois, elle est aussi poétique, ou plutôt “poétisable” dans certains de ses détails, pouvant, à première vue, paraître insignifiants, mais porteurs de sens cachés. Le “poétisable” prend forme, transcendant souvent les véritables exigences de la situation dont le metteur en scène effectue une relecture au travers du filtre de la poésie: un filtre qui permet de gommer les contours et d’accroître le pouvoir suggestif et l’efficacité de la représentation. Ainsi, la “méthode” Strehler consiste à mettre en scène la réalité, même laide, mais en la rendant plus “poétique”, grâce à l’abstraction qu’offre “la grande poésie de la scène”, parfois même par le biais du souvenir ou de l’évocation fantastique.

Quand le *Piccolo* fête ses trente ans en 1977, Strehler fait ses comptes: il a travaillé avec près de 3000 artistes (acteurs, chanteurs, musiciens, scénographes, costumiers, etc.). Un petit univers en soi. Mais son engagement n’a pas uniquement porté sur le théâtre. En effet, Strehler a aussi le mérite – aujourd’hui reconnu dans le monde entier – d’avoir été le premier à appliquer à la mise en scène lyrique en Italie le sérieux, la méthode, la conception globale et la richesse créatrice qui ont fait sa renommée internationale. Ses spectacles ont mis en évidence que les productions lyriques ne pouvaient plus se passer

de mise en scène. C’est Strehler qui a mis au premier plan la nécessité d’une scénographie originale et adaptée à la partition, d’un jeu d’acteur qui s’éloigne des conventions du genre, où les chanteurs restaient statiques et, surtout, d’un unique responsable qui intègre avec homogénéité les différentes composantes du spectacle.

À cet engagement indéfectible dans le domaine du théâtre et de l’opéra, Strehler n’hésite pas à conjuguer un engagement civique et politique qui prendra de plus en plus de place dans sa vie. Elu député socialiste européen (succédant à Bettino Craxi), il participe aux débats du Parlement de Strasbourg de septembre 1983 à juillet 1984. Là, il se battra pour une Europe “humaine”, capable de parler aux hommes d’aujourd’hui et de permettre l’avènement d’un théâtre d’art, riche dans ses contenus et au service de la collectivité. En cela, il s’oppose clairement à la conception faisant du théâtre un produit culturel et une marchandise et se bat pour une Europe des hommes et des communautés, des idées et de la culture. «L’Europe est une aventure socio-économique, qui nécessite des efforts et des sacrifices communs, qui a un prix, celui du courage, mais c’est aussi une grande aventure spirituelle. La seule Europe possible, capable de résoudre certains problèmes de fond de notre avenir, un avenir non pas hypothétique mais proche, ne passe pas seulement par des accords sur les biens», affirme Strehler. «Je suis convaincu qu’il faut faire découvrir aux peuples de l’Europe, à chacun dans sa nation, dans son pays, dans sa ville, ce qui unit les Européens. Ils sont issus d’une culture commune, enracinée dans le cœur de l’Europe, devenue commune par le biais même des guerres meurtrières qui n’ont pas fait que couler du sang. Nous ne nous sommes pas seulement entretenus, nous autres Européens, nous nous sommes donné la vie, des idées, des sentiments, une identité, des liens, une unité qui, aujourd’hui encore, est caractérisée, et le restera longtemps, par des signes linguistiques, des habitudes, des coutumes différentes, mais pas antagonistes».³

En 1987, Strehler démissionne du Parti socialiste et se présente comme candidat indépendant sur les listes électorales du Parti communiste. Elu sénateur de la République



Le logo du *Piccolo Teatro* à l’époque de sa création.

Pendant les répétitions de *Io, Bertolt Brecht* (1966-67).

de 1987 à 1992, il consacrera son mandat à la rédaction d'une loi organique pour le théâtre qui, hélas, ne sera ni débattue, ni votée pendant la législature. Parallèlement, ses activités théâtrales dépassent les frontières de l'Italie pour exprimer pleinement leur vocation européenne. «Nous croyons à l'Europe, déclare le *maestro*, mais nous voulons une réalité européenne qui ne soit pas celle du profit à tout prix, de la consommation désespérée, de la défense d'une conception avare de la propriété. Nous voulons une Europe des gens qui travaillent et qui produisent



des biens, mais aussi de la culture, des objets et même des rêves. Nous pensons à une Europe qui ne cherche pas seulement son petit intérêt quotidien, mais qui essaie aussi de faire résonner la vie différemment, cette vie qui est la même pour tous et qui est si courte». Ainsi, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, Strehler signe des mises en scène de théâtre et d'opéra dans de nombreuses salles étrangères (Salzbourg, Vienne, Hambourg, Paris). Par ailleurs, en 1983, il réalise son grand projet de théâtre européen, grâce aux efforts conjugués du ministre français de la Culture, Jack Lang, et du président de la République française, François Mitterrand. Le Théâtre de l'Europe voit officiellement le jour le 16 juin 1983. Cette institution, qui dispose de son propre budget et d'un siège, le Théâtre National de l'Odéon à Paris, a pour objectif de stimuler le dialogue entre les hommes de théâtre et le public européen et de proposer un réseau de coproduction et de distribution dans les différents pays d'Europe. Strehler en sera nommé directeur pour les trois premières années: c'est à lui qu'est confiée la tâche de choisir les nouveaux spectacles et de pro-

grammer les coproductions. C'est aussi à la volonté de Jack Lang que Strehler doit sa nomination, en octobre 1989, au poste de président de l'Union des Théâtres de l'Europe, dont le but est de coordonner les plus grandes scènes nationales européennes en harmonie avec les axes de programmation définis au *Piccolo Teatro* de Milan.

Mais ce n'est pas tout... En 1987, Strehler inaugure, au sein du *Piccolo Teatro*, une nouvelle école de théâtre, dont le premier cours porte le nom d'un de ses maîtres, Jacques Copeau. Répondant aux critères pédagogiques les plus en pointe, elle est dotée d'importantes infrastructures et figure aujourd'hui parmi les plus grandes écoles de théâtre au monde. Strehler, qui s'est toujours intéressé à la formation des acteurs, comme il se doit, peut désormais réaliser son rêve: diriger une école de théâtre intimement liée à la tradition du *Piccolo*. C'est même dans le cadre des cours de cette école que s'inscrit le long travail mené par Strehler sur le chef-d'œuvre de Goethe, *Faust I et II*, un spectacle de huit heures en deux parties respectivement jouées en 1989 et 1991 au *Teatro Studio*, qui marquera le retour du maître sur les planches, dans le rôle titre.

Les années quatre-vingt-dix donnent à voir Giorgio Strehler dans un rôle encore inédit, celui du metteur en scène-gestionnaire. Dans ses fonctions de directeur du *Piccolo Teatro*, il s'emploie à définir, avec une clarté d'esprit et une clairvoyance hors du commun, les risques et les avantages qu'il peut y avoir à appliquer au théâtre, et à l'art en général, le modèle de gestion proposé par le marketing culturel. Il met en particulier l'accent sur les dangers de vouloir réduire l'art à un produit pris au piège des lois du marché, du diktat de l'offre et de la demande. Pour Strehler, l'art est «un sujet doté d'une vie profonde, de ramifications très étendues. Il constitue une offre, générée de manière autonome, à l'humanité tout entière. Et les demandes auxquelles il répond sont, elles aussi, profondément enracinées et essentielles et, de ce fait, trop souvent occultées de nos jours par une multitude de petits besoins superficiels». Déchiffrer ces demandes, leur donner une voix, un poids, les amener à la conscience, est une entreprise ardue qui ne peut être menée à bien

que grâce à une collaboration étroite entre les experts en sondage et les «gardiens obscurément de la création artistique authentique». Au lieu de considérer le théâtre et les institutions culturelles comme des lieux de conservation du passé, «attendant passivement que les citoyens expriment leur désir de s'instruire», Strehler revendique avec courage l'autonomie de la création artistique face à la logique marchande. C'est pourquoi il préfère «parler "d'œuvre d'art" plutôt que de "produit", d'une œuvre qui "agit" sur le profil du spectateur, lui-même ballotté entre toutes sortes d'offres alléchantes, une œuvre qui le transforme, lui redonne ses valeurs culturelles, élargit ses horizons, retrace pour lui les étapes de la créa-

rie. Cela fait déjà quelque temps que l'on assiste à ce phénomène, appelé "homologation", auquel nous essayons de résister de toutes nos – faibles – forces». Mais le théâtre ne doit pas «se soumettre passivement aux besoins addictifs qu'ont les gens d'événements spectaculaires, immédiatement consommables et renouvelables à l'infini». Au contraire, il doit être, aujourd'hui plus que jamais, capable de «réveiller la conscience critique de l'individu et de la collectivité à laquelle il appartient».

Les dernières années de la vie de Strehler sont hélas marquées par un douloureux bras de fer avec la municipalité de Milan, qui remet en question son rôle au sein du *Piccolo Teatro* sans rien vouloir retenir de



tivité humaine et développe sa capacité critique de compréhension du monde, de compréhension des forces en action dans ce monde et de leur fonctionnement». Ainsi, la revendication de l'autonomie d'un théâtre d'art – par laquelle le *maestro* renoue avec la réflexion à l'origine du *Piccolo Teatro* cinquante ans plus tôt – et le refus d'une adaptation passive aux exigences du public, sont pour Strehler les seules armes permettant de prévenir le risque de décadence culturelle inhérent à la tentation de "faire de l'art" en obéissant aux lois du marché: «L'offre et la demande constituent une boucle de rétroaction pouvant se transformer en un cercle vicieux d'abaissement du niveau culturel, de nivellement du goût, au profit des horreurs du divertissement produit en sé-

sa carrière exemplaire, ce qui le pousse à des déclarations fracassantes. Tandis que le monde entier le couvre de grands prix, de lauriers et autres hommages, le conseil municipal de Milan accepte avec arrogance sa démission et lui propose une mise à la retraite anticipée. La nouvelle salle du *Piccolo Teatro* arrivera trop tard pour qu'il puisse l'inaugurer. Strehler meurt le 25 décembre 1997, à l'âge de soixante-seize ans, pendant les répétitions de l'opéra *Così fan tutte*, de ce Mozart qu'il aimait tant. Parlant de la mise en scène lyrique, il disait: «Il n'existe pas de mise en scène totale; on peut seulement tenter de s'approcher le plus possible de la vérité contenue dans les chefs-d'œuvre, en essayant de comprendre ce que leurs créateurs ont voulu dire à leur époque, mais

aussi ce qu'ils peuvent encore dire à notre sensibilité d'hommes d'aujourd'hui».⁴

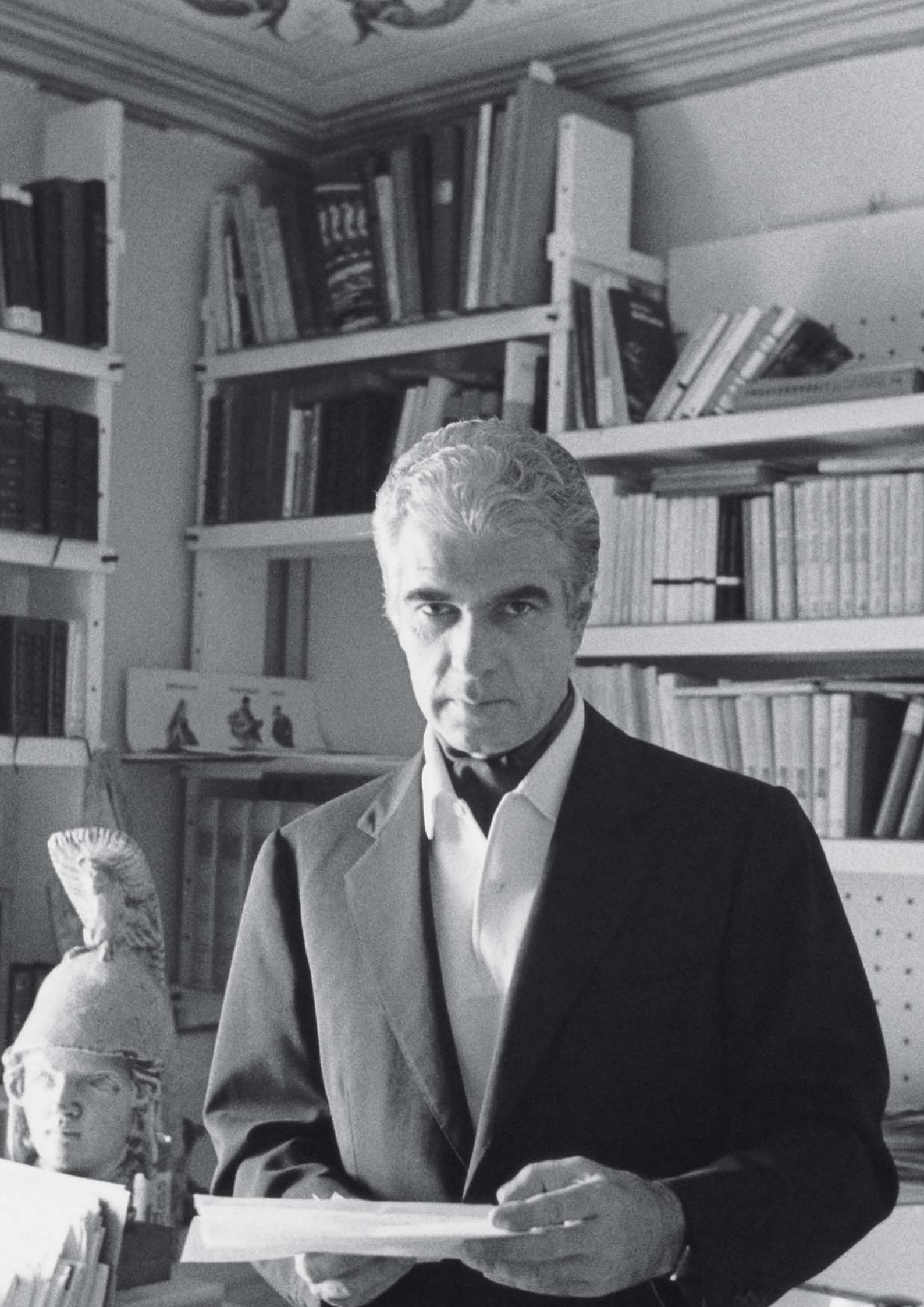
* Professeur en disciplines du spectacle à la Faculté des Lettres et de Philosophie de l'Université de Milan

¹ Les citations sont extraites du bel article de Giovanni PINI, *Quando un giovane internato italiano stupì tutta Ginevra per il suo grande talento*, extrait du "Notiziario della Banca Popolare di Sondrio", N° 76 (avril 1998), pp. 2-5.

² En ce qui concerne la famille et l'enfance de Strehler, je signale le très riche catalogue de l'exposition *Strehler privato: carattere affetti passioni*, sous la direction de Roberto Canziani, Trieste, Commune de Trieste, 2007.

³ Je me limiterai ici à signaler le récent Giorgio STREHLER, *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, sous la direction de Stella Casiraghi, Milan, Melampo, 2007, et la contribution de Mariagabriella CAMBIAGHI, *L'avventura del teatro d'Europa, in Giorgio Strehler e il suo teatro*, sous la direction de Federica Mazzocchi et d'Alberto Bentoglio, Rome, Bulzoni, 1997, pp. 101-109. On peut aussi se reporter aux nombreux écrits de Strehler mis en ligne par le *Piccolo Teatro* sur le site www.strehler.org, dans la rubrique Testi - Scritti politici.

⁴ Il est impossible de rendre compte ici, même partiellement, des écrits de Giorgio Strehler et de la très vaste bibliographie critique qui lui est consacrée. Je renvoie donc une fois de plus au site régulièrement mis à jour par le *Piccolo Teatro*: www.strehler.org et à la notice bibliographique de mon ouvrage *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milan, Mursia, 2002, pp. 195-198.



Lugano: un havre de méditation pour Giorgio Strehler

d'après des souvenirs de Terry D'Alfonso recueillis par Marco Blaser *



À gauche:
Strehler dans sa villa de
Portofino en août 1969.

Giorgio Strehler dans
*Faust. Frammenti parte
seconda* (1990-91).

«Cher Blaser, comment vas-tu?» C'est Giorgio Strehler. Le portable crachote et la voix est pressée. «Je suis à Lugano, j'ai rendez-vous avec Terry D'Alfonso. Je dois l'appeler mais j'ai perdu son numéro. Tu peux m'aider?» En général, je croisais Strehler en automne, à Campione d'Italia, pour les délibérations du jury de la *Maschera d'Argento* [masque d'argent], prestigieuse distinction pour les acteurs de théâtre, sous le parrainage du président de la République italienne. Strehler a lui-même présidé la remise de ce prix pendant de nombreuses années. Ce coup de fil amical s'inscrivait dans des relations compliquées qui s'étaient renforcées à l'occasion d'un banquet donné à Milan par les Assurances Winterthur en l'honneur de Mikhaïl Gorbatchev. Assis côte à côte au bout d'une immense table, nous nous étions trouvés à un poste d'observation idéal pour relever, avec un esprit potache, les innombrables bourdes des invités de la bourgeoisie milanaise "bon ton". Ce soir-là, notre carnet de potins s'était enrichi de quelques bonnes blagues. Ce fut l'une de mes dernières rencontres improvisées avec Strehler. Le prestigieux metteur en scène triestin, fondateur, avec Paolo Grassi, du *Piccolo Teatro* de Milan, traversait alors une période très difficile dans ses rapports avec le maire Formentini, affilié à la Ligue lombarde. Le soir de ce coup de fil, il s'était réfugié à Lugano pour voir Terry D'Alfonso. Il releva donc scrupuleusement le numéro de Terry qui travaillait déjà depuis quelque temps à la TSI. Cette scénariste et metteuse en scène italo-américaine avait réalisé plusieurs programmes culturels, dont deux portraits du professionnel du spectacle et de l'homme qu'était Strehler.

Terry D'Alfonso, comment avez-vous rencontré Giorgio Strehler?

«J'étais inscrite à la faculté des Lettres de l'Université de New York et j'ai rencontré Strehler à l'occasion d'une tournée américaine de la compagnie du *Piccolo Teatro*. J'ai assisté à une représentation de son spectacle *Arlequin serviteur de deux maîtres* et j'ai été très impressionnée. Par la suite, je suis allée en Italie pour suivre des cours au *Piccolo* avec Strehler et je suis devenue son assistante à la mise en scène».

Terry est toujours restée liée à Strehler sur le plan professionnel, même de loin en loin.

Il a toujours eu beaucoup d'influence sur son travail. Au théâtre, Terry s'est distinguée par la mise en scène de textes plus ou moins connus de Pirandello. Elle a même reçu d'importantes distinctions dans ce domaine, dont le Prix Pirandello pour *La favola del figlio cambiato*, avec Milena Vukotic. En 1995, elle retourna à New York à l'occasion du Festival "Créativité et génie du XX^e siècle italien", où Strehler dirigeait la dernière pièce de Pirandello, *Les Géants de la montagne*. «J'étais très émue de revenir dans ma ville. C'est à cette occasion que Strehler a présenté *Trovarsi...oltre*, un spectacle rassemblant divers textes magiques et surréalistes de Pirandello, que j'avais monté avec de jeunes acteurs du *Piccolo Teatro*».

Quels sont les enseignements de Strehler qui vous ont marquée?

«Il m'a transmis le respect et l'amour du public. Il disait souvent que même si le théâtre aborde des questions graves, il faut aussi savoir donner de l'espoir. Pendant les deux heures que dure un spectacle, il faut, sans pour autant occulter le message du texte, réussir à toucher le public en lui permettant de s'échapper de ses préoccupations quotidiennes. Il est donc nécessaire de s'ouvrir aux sentiments; il faut faire réfléchir le spectateur sans lui refuser une lueur d'optimisme, d'espoir, aussi ténue soit-elle. Il se plaisait à dire que le théâtre l'avait aidé à concilier la passion, la joie, l'engagement dans le travail avec une vie d'être humain, sans jamais manquer de respect à ce public que l'on se doit d'aimer».

Cette disposition d'esprit l'a parfois contraint à modérer ses positions d'homme de gauche promouvant ardemment un ordre fondé sur la liberté de chacun et sur la justice sociale. Ce sont pourtant ses convictions qui l'ont poussé à créer, avec Paolo Grassi, le *Piccolo Teatro* de Milan. Ce théâtre municipal, subventionné et à but non lucratif, ouvrit ses portes en 1947. Bien vite, cette expérience lui fit prendre conscience des pièges liés à ce mode de gestion. Il a souvent dû secouer la torpeur administrative lorsqu'il sentait que sa liberté d'action risquait d'être entamée. Parfois, il a dû faire le dos rond face à ceux qui dispensaient les soutiens financiers. Car il s'agissait d'un système ambigu qu'il critiquait parfois avec virulence, laissant s'exprimer ses origines culturelles tries-

tines, donc véritablement européennes et, par conséquent, libérales, progressistes et loin de tout esprit de clocher.

«En effet, il n'a jamais caché ses orientations idéologiques et il réaffirmait très souvent sa pensée socialiste», précise Terry D'Alfonso. «Il se plaisait à dire qu'il ne sert à rien de vouloir cacher ses propres convictions, étant donné qu'on accomplit tous les jours des gestes éminemment politiques. Le citoyen est un être transparent qui révèle ses choix idéologiques à travers les gestes les plus anodins: fumer une cigarette, fredonner une chanson, applaudir à une rencontre sportive sont autant de gestes qui trahissent une pensée. Notre vie elle-même est un patchwork d'actes politiques!».

Strehler fut toujours profondément lié au socialisme qui, pour lui, ne pouvait exister

sans liberté et, par conséquent, sans égalité ni fraternité entre les êtres humains, sans solidarité. Cette conviction, il l'exprimait aussi dans la programmation du *Piccolo*. Ce fut aussi un sujet de graves désaccords avec le pouvoir politique milanais, comme il me le confia un soir, pelotonné dans un fauteuil d'un luxueux salon de l'Hôtel de Milan, au cours d'une rencontre avec Jack Lang, alors ministre français de la Culture. Strehler fut sans conteste un grand homme de théâtre, mais également un personnage difficile. Un lion indomptable. Terry D'Alfonso a bien connu cette agitation, en tant qu'assistante à la mise en scène d'abord, puis lors de la mise en scène de ses propres projets et enfin, en travaillant à la réalisation des documentaires consacrés à l'activité artistique de Strehler.



Affiche de la tournée américaine du *Piccolo Teatro* (1960).



À gauche:
Giorgio Strehler et
Terry d'Alfonso à
Portofino (1969).

«Il s'investissait totalement. C'était un homme très exigeant. Surtout avec lui-même, donc aussi avec les autres, dont il attendait beaucoup. Quand, pendant les pauses des répétitions, il voyait qu'un acteur ne faisait pas son maximum, qu'il se ménageait, comme cela peut arriver, Giorgio sautait sur le plateau et criait: "Moi, je paie de ma personne! Je ne m'économise pas, moi", faisant comprendre qu'il s'impliquait jusqu'à n'en plus pouvoir à n'importe quel moment du travail. Et il reprenait possession de la scène pour jouer Shakespeare, Eduardo, Brecht, Goldoni. On retrouve cela dans certaines séquences de mes films: lui, dans le noir absolu, à peine éclairé par une lucarne, léger, gracieux, animé d'une indomptable énergie. Dans ces moments-là, il donnait libre cours à tout son talent. Il modulait les phrases, donnant les intonations qu'il sentait en lui. Pendant les premières heures de lecture à la table, il aimait se fondre dans tous les rôles pour devenir l'unique personnage de toute la tragédie. D'où sa conviction que pour atteindre la perfection, un metteur en scène doit aussi avoir été comédien et qu'en plus de posséder un bagage technique et intellectuel, il doit pouvoir s'identifier au rôle donné. C'est un "passage obligé", qui seul permet au metteur en scène de comprendre les mécanismes par lesquels le comédien peut incarner différents personnages. Il rappelait souvent, avec une fierté à peine dissimulée, qu'il avait été comédien dans sa jeunesse. Il se souvenait avec amusement qu'un jour, convoqué de toute urgence dans la loge de l'actrice principale et persuadé qu'on allait lui donner un rôle plus important, il s'était vu chargé, d'un ton impératif, d'emmener le chien faire pipi... mission dont il s'était acquitté, précisait-il, avec zèle et dignité! Il remonta sur les planches à la fin de sa carrière, dans le rôle de Faust. Il répétait souvent que le véritable homme de théâtre est un artisan qui, avec application, passion, sens du sacrifice et humilité, sait réaliser des choses sublimes, sait transmettre des messages, convaincre et, par conséquent, véhiculer des valeurs fondamentales pour que les hommes puissent vivre ensemble. Pour lui, le théâtre était un fait politique, dans la mesure où il donne à voir des expériences vécues par des êtres humains qui expriment divers points de vue.

Miroir de la société, les personnages mettent aussi en évidence les droits et les devoirs des citoyens et confrontent les spectateurs aux problèmes qu'ils sont amenés à affronter dans la vie de tous les jours».

Quels ont été les auteurs préférés de Strehler? Bien sûr, il a beaucoup aimé Brecht et Pirandello. Mais il a aussi beaucoup monté Shakespeare et Goldoni. Est-ce à dire qu'il considérait les textes classiques comme porteurs d'idées valables pour le théâtre d'aujourd'hui?

«Il m'en a convaincue au cours d'une longue discussion. Il affirma à cette occasion que les classiques n'ont pas d'âge, lorsqu'ils sont véritablement classiques, c'est-à-dire lorsqu'ils sont écrits par des auteurs importants qui ont exprimé des choses essentielles dans le domaine des idées. Ils ne sont ni d'hier, ni d'aujourd'hui, ni même de demain: ils sont éternels! Et il ne cessa de répéter que le théâtre de Shakespeare est également important aujourd'hui parce qu'il traite de thèmes d'actualité. Avec des textes comme ceux-là, le metteur en scène doit savoir donner une orientation à l'interprétation des acteurs. L'intervention du metteur en scène est donc déterminante si l'on veut faire le lien avec le monde contemporain».

Parlez-nous de sa prédilection pour Goldoni. «Il disait que Goldoni lui avait appris à aimer la vie et ses petits personnages, qui sont parfois les protagonistes les plus importants parce qu'ils sont pleins d'humanité et qu'ils nous aident dans notre élévation culturelle et sociale. À travers le théâtre de Goldoni, précisait Strehler, on apprend à se confronter aux idées des autres. Le grand courage de cet auteur, mort dans la misère et l'exil à Paris en 1793, est d'avoir su proposer avec simplicité des situations difficiles et complexes et manifester de la pitié pour celui qui se trompe. C'est un message d'élévation spirituelle. Un jour aussi, Strehler m'a expliqué pourquoi il aimait tant *La maison de poupée*, d'Ibsen, et m'a rapporté l'expérience d'un couple de ses amis. Sur le point de divorcer, ce couple se rendit au théâtre pour voir cette pièce. Ils assistèrent à la représentation et en rentrant chez eux, ils se laissèrent tous les deux tomber dans les fauteuils du salon. Assis là, ils passèrent alors en revue les idées les plus significatives de la pièce. Pendant toute la nuit, ils

À gauche:
Milva et Strehler lors
de la mise en scène de
Io, Bertolt Brecht
(1960-61).

analysèrent cette étrange relation. Cet échange d'idées leur a permis de mettre en lumière leurs propres erreurs, de mieux se comprendre et de retrouver une harmonie qui, en trente ans de mariage, avait disparu. Et ils ont repris leur vie commune dans un climat de compréhension réciproque. Le théâtre, insistait Strehler, c'est aussi ça: une révélation capable de réveiller l'enfant qui est en nous et qui ne doit jamais être étouffé car c'est souvent la meilleure partie de nous-mêmes. Il disait souvent que la société contemporaine a besoin du théâtre pour éviter de s'assoupir». «Le plus grand risque que nous courons, disait Strehler, c'est de ne plus être humain, de ne plus entretenir la vivacité des valeurs humaines. C'est comme d'être assis à côté de quelqu'un qui dort et de le réveiller pour lui montrer un beau pay-



sage en lui disant: "Regarde, tu as vu ça?" Et l'autre, après avoir ouvert les yeux, te dit avec gratitude: "Ah, je n'aurais jamais vu ça si tu ne m'avais pas réveillé". Nous avons le devoir de réveiller la joie chez les autres, de les inciter à bouger et à ne pas se laisser bercer par le mouvement de la voiture lancée à toute allure et sans bruit sur l'autoroute en direction du précipice».

Strehler a mené une vie riche et bien remplie, consacrée au théâtre et vécue avec intensité, jusqu'au bout. Il a su faire coexister la passion, la joie et l'amour. Il a aimé, il a été aimé, il a trompé, il a été trompé, il a souffert, il a fait souffrir. Tout cela, il ne l'a jamais nié. On a beaucoup parlé, beaucoup écrit sur les femmes de sa vie. À commencer par Ornella Vanoni. Pour elle, il fut le maître, le professionnel qui lui a tout appris, de l'importance du geste, ample et total, à la présence sur scène. C'était dans les années cinquante. Encore élève à l'école du

Piccolo, elle travaillait aussi pour la RSI. Invitée par Eros Bellinelli, elle a enregistré la série *Le Canzoni della mala, Ma mi, Le Mantellate*. Ornella dit souvent en soupirant: «Nous nous sommes tant aimés». La chanteuse Milva a aussi été son élève. Il l'a découverte dans un spectacle de chants partisans et l'a prise sous son aile. Il en a fait l'interprète classique du répertoire brechtien. Mais les grands amours de Strehler, les amours historiques, les vraies fascinations, furent Valentina Cortese et un peu plus tard Andrea Jonasson. Terry D'Alfonso, l'amie sincère, désintéressée, de Giorgio fut parfois appelée comme médiatrice ou pour tempérer ses explosions de joie ou de colère, d'enthousiasme ou de désarroi. Strehler, metteur en scène des mouvements de l'âme, n'était pas l'homme des compromis. Avec Valentina, il a vécu une union symbiotique ponctuée de grands moments de magie théâtrale.

«On ne pourra jamais oublier, dit Terry, la beauté et la justesse de Valentina dans *El nost Milan*, de Bertolazzi, ni son interprétation de Liuba dans *La Cerisaie* de Tchekhov, ni sa reine Marguerite dans *Le jeu des puissants* (d'après Henri IV) de Shakespeare, lorsqu'elle révèle la dichotomie entre la





À gauche et ci-dessus.
Valentina Cortese dans
El nost Milàn de Carlo
Bertolazzi (reprise de
1960-61 au *Teatro*
Alfieri de Turin) et
La cerisaie d'Anton
Tchékhov (1973-74).

meurtrière impitoyable et avide et l'amoureuse transie du Duc de Suffolk. "Ici, les amants devront se départir de leur habituelle froideur politique", précisait Strehler. "Les assassins aussi peuvent s'aimer, comme les autres". L'amour entre Valentina et Strehler fut fulgurant, mais aussi très conflictuel. À l'instar de Picasso, dont l'art reflétait les périodes successives de sa relation avec l'une ou l'autre de ses compagnes, les chefs-d'œuvre de mise en scène de Strehler furent, eux aussi, liés à différentes périodes de sa vie amoureuse. Sans Valentina, sa *Cerisaie* n'aurait sans doute jamais atteint une telle perfection poétique. C'est aussi à cette époque qu'il se prit de passion pour Andrea Jonasson (tout son bureau était alors tapissé de photos d'elle). C'est pour elle qu'il monta une incomparable mise en scène de *La Bonne âme de Se-Tchouan*, de Brecht, et qu'il se chargea lui-même de la traduction italienne pour mieux coller à la diction allemande de sa nouvelle muse.

«Entre Giorgio et Andrea, poursuit Terry, ce fut une histoire d'amour intense marquée par beaucoup de joie et par beaucoup de souffrance. Dans les moments de crise, elle avoua à plusieurs reprises qu'il était vrai-

ment très difficile à vivre. Mais les phases de dépression alternaient avec les moments d'exaltation. Ce fut une relation pleine de mystères. Ils se faisaient aussi mutuellement beaucoup de mal. Leurs conflits dépassaient souvent la simple dispute d'amoureux, et leurs sentiments finirent par en pâtir. Je me souviens que pendant qu'il préparait *La Tempête* de Shakespeare, Strehler donna l'exemple suivant aux jeunes interprètes des amoureux Ferdinando et Miranda: "L'autre jour, j'étais dans la cuisine avec Andrea quand la cafetière bouillante s'est renversée sur ma main. Mais je n'ai rien senti parce que j'étais avec elle. On était là, l'un devant l'autre, et plus rien n'avait d'importance. Voilà ce que vous devez nous faire sentir". Ensemble, ils ont monté des spectacles incroyables, *Minna von Barnhelm*, de Lessing, ou encore *Comme tu me veux*, de Pirandello. Andrea disait souvent: "Ce ne sera jamais un homme fidèle. Il ne peut pas s'empêcher d'avoir d'autres histoires..."».

Entre-temps, le conflit avec l'administration municipale milanaise s'était durci. La Ligue lombarde et le *Polo* [coalition de centre droit soutenue par Berlusconi] le désavouèrent totalement et le privèrent concrètement de la direction de son cher *Piccolo Teatro*. L'incompréhension et le mépris de la mairie pesèrent sur les dernières années de sa vie. Ce ne fut pas une tragédie shakespearienne commandée pour la scène de la via Rovello, mais bel et bien une gifle à la créativité et à la liberté de pensée. Ce fut une offense à sa dignité d'homme de culture, de libre penseur. Il décida alors d'émigrer à Lugano et fit l'acquisition d'une maison à Ruvigliana. Il évoquait souvent Carlo Cattaneo, de l'imprimerie et maison d'édition mythique *Tipografia elvetica* de Capolago, ainsi que sa fuite loin d'un pouvoir imbécile. Pour Strehler, cet exil en Suisse était en fait un retour. Car il avait déjà, par le passé, franchi la frontière italo-suisse à Brusio, le 14 octobre 1943. Interné au camp d'accueil de Mürren, dans l'Oberland bernois, il avait créé un ciné-club pour les réfugiés quelques semaines après son arrivée et réuni autour de lui quelques exilés pour former une compagnie de théâtre. Début 1944, il avait monté *Les Trois sœurs* de Tchekhov et peu après *La Fleur à la bouche* de Pirandello, qu'il avait présenté dans la salle des fêtes du Grand

Stagione 1995/96
Direzione
Giorgio Strehler

TEATRO

Piccolo Teatro di Milano d'EUROPA

al Teatro Studio
dal 26 marzo '96

Via Rivoli 5, 20122 Milano
tel. 02 4760000 ore 19
più 02 47600000
Registrazione Nr. 72.332.222
L. 10/1/70
L. 10/1/70
L. 10/1/70
L. 10/1/70

L'anima buona di Sezuan

parabola drammatica di Bertolt Brecht
traduzione di Giorgio Strehler
e Luigi Lurati
regia di Giorgio Strehler

scena di Luciano Damiani
costumi di Letizia Spaventa

collaborazione musicale
Peter Paulsen
movimenti musicali Marisa Flach

con

Wang
Terzo dio
Secondo dio
Tercio dio
Shen Te-Shui Ta
La vedova Shen

In famiglia di otto persone
L'ex padrone di casa
Il nipote
Il cognato zoppo
La cognata tedesca
Il ragazzo
La nipote

Lia Fa, telegrafista
Il Tin, padrone di casa
Il poliziotto
Yang Sun, venditore
La signora Yang
Shu Fa, bambino
Il mercante di stoffe
Sua moglie
Il dioccioppato
Un bambino

Orchestra

Renato De Carmine
Boris Biondini
Enzo Tancro
Andrea von Meant
Carlo Mariani
Anna Sala

Narcisa Bonati
Simone Orzi
Tiziana Leone
Ma Lu Savaris
Pa Lanziotti
Daniel Ricciardi
Carlo Mariani
Stefania Graziosi

Stefano Calogero
Edo Valsecchi
Piero Calabrese
Marta Giorgi
Rosetta Helli
Ettore Scotti
Riccardo Mantari
Claudia Lammara
Maemilia Maccoffa
Antonio Ruffino

Cristina Assaloro
Giovanni Bobbio
Luigi Campese
Piero Cusi Conzatti
Giancarlo Piro
Wu Pi-Cheng

Regista Assistente
Enrico D'Amico

Assistente alla regia
Stefano De Lisi
Assistente musicale
Paolo Corini

Assistente ai costumi
Carlo Ricotti

Collaboratori responsabili
Elaborazione testi
Elaborazione costruzioni
e montaggi Assaloro Corini
Pittura scenografica
Sergio Colonna
Collaboratori alle luci
Giovanni Bobbio
Divisione di scena
Luciano Ferreri

Scena realizzata dal Laboratorio
di Scenografia Teatro Colombe e
Leonardo Ricciardi del Piccolo Teatro di
Milano, Teatro d'Europa
Capo costumi Carlo Coriani
Scenografi Milano Colina, Sergio Quadrelli
Costruttore Domenico Grande
Alto costumi
Mariano Massaro, Alberto Parisi
Alto scenografi
Cristina Bull, Cristina Protti

Costumi realizzati dalla Sartoria del
Piccolo Teatro di Milano, Teatro d'Europa
Responsabile della Sartoria
Piero Antonucci
Consulenza per il trucco
Giuliana De Curi

Direttore di scena
Vincenzo Capalbo
Gianpiero Santelli, Beppe
Miano, Vito Perotti
Macchinisti
Giorgio Amadori, Agostino
Zaffra, Pietro Maraschi,
Giuseppe Pirelli,
Mario Sorocca

Primi Dietricisti
Adriano Tolleranza, Eugenio Spauri
Elettrici
Piero Calabrese, Marco Facciolo, Luigi
Mansueti, Carlo Lis
Fonici
Roberto Piagentini


Scenari
Roberta Mangano,
Ada Pinella, Anna Pisu
Rappresentante
Alighiero Sosa

La Rinascente, Milano
Vito Biondi, Milano
Carmine Longoni, Milano
Giuseppe Longoni, Sesto M. (M)
Giancarlo Piro, Sesto M. (M)

Si ringraziano
per le collaborazioni
Az. Vercelli F.lli Bertucchi,
Borghetto di Cortina
Boschi Anonimi Musicali
Milano

Codignani Roberto, teloni impermeabili, MI
Mazzoni Simone, teloni
Mazzoni Edis, Milano
Mag. G. & P. Salmi, profumerie, Roma
Pozzoni Autotrasporti, Calcioboccia (Bg)
Pozzoni Cucco, Milano, Sesto M. (M)

Fotografia di scena
Luigi Cimanghi



FESTIVAL
Brecht

Lufthansa

Hôtel réquisitionné par l'armée. En 1945, à la fin de la guerre, il était parti pour Genève où, sous le pseudonyme de Georges Firmy, il s'était consacré à la mise en scène et avait monté, entre autres, *Caligula* d'Albert Camus en première mondiale. Il avait ensuite pris la direction du Théâtre de la Comédie. Début 1947, il était rentré à Milan où, avec Paolo Grassi, il avait fondé le *Piccolo Teatro*. Depuis cette époque, la Confédération helvétique prit une place importante dans sa réflexion politique. À Terry D'Alfonso, il disait

souvent que les Italiens, et les Européens en général, feraient bien d'arrêter avec leurs petites plaisanteries faciles sur la Suisse, son chocolat, sa raclette et ses coucous. Pour lui, en effet, ce pays, berceau de la démocratie, devait être un exemple pour l'Europe en train de naître. Au cours de discussions avec Altiero Spinelli, il évoquait la coexistence pacifique de quatre groupes culturels et linguistiques différents et la capacité de ce pays à mettre en pratique, au jour le jour et le plus naturellement du monde, la solidarité et le respect des grands à l'égard des petits et des petits à l'égard des grands. Pour lui, c'était un modèle dont à Bruxelles, les hommes politiques feraient bien de s'inspirer pour éviter le gigantisme bureaucratique et la froideur d'une gestion déshumanisée, si éloignés des rêves et des aspirations nés de l'après-guerre. La jeune Union Européenne causa à Strehler, Européen convaincu, d'autres profondes blessures. En effet, il fut soupçonné de détournement de fonds européens à des fins personnelles et fit l'objet d'une enquête. Son nom fut alors associé à la longue liste des magouilleurs impliqués dans "l'affaire Tangentopoli". Cette mise en accusation l'amena à claquer la porte de ce *Piccolo Teatro* si cher à son cœur et il partit s'installer définitivement au Tessin, sa terre d'asile. Ils ne furent pas nombreux à prendre sa défense dans ces moments de profonde amertume. Seule la voix d'Enzo Biagi s'éleva pour soutenir le héros solitaire du théâtre européen. Plus tard, bien sûr, tout le monde le réhabilita. Pendant ce temps, le projet de créer à Lugano une fondation pour le Théâtre de l'Europe faisait son chemin, un projet suivi de près par Salvatore Maria Fares, représentant fort actif de la vie culturelle de la Suisse italienne. Mais il n'en sortit rien de concret. «Ce fut, écrit Fares en connaissance de cause, une grande occasion ratée». Il semblerait qu'une coterie de la droite populiste ait tout fait pour bloquer cette initiative. Au cours des mois suivants, sa maison de Ruvigliana devint son observatoire. De la grande baie vitrée de son salon, il jouissait d'une vue splendide sur le lac, sur Porto Ceresio et au-delà, où, de l'autre côté du Monte San Giorgio, il pouvait imaginer sa Milan bien-aimée. Il disait souvent à Terry: «Ruvigliana, c'est l'endroit où je réfléchis. Ce n'est pas

Andrea Jonasson, principale interprète de la pièce *Comme tu me veux* de Pirandello, sur la scène du *Piccolo* de 1987 à 1993.

une maison de vacances ou de repos. Ici, je peux méditer dans le calme à ce qui m'est arrivé et observer de loin la scène où se trament des intrigues sordides». C'est à Ruvigliana qu'il a apporté tout ce qui lui était cher: ses livres, son précieux piano, son Bouddha dont la sagesse devait se répandre à travers les pièces de sa nouvelle demeure et qui devait l'aider à comprendre les origines de cette maudite affaire. Pendant ces années-là, l'Italie connut une série de scandales dans lesquels se délectaient, selon Strehler, certains représentants de la justice et du gouvernement, avides de visibilité médiatique. Quand il voulait relativiser son incident de parcours, il répétait que le théâtre est le miroir de notre époque et que, en tant que tel, il est aussi un lieu de débat de la société civile. Strehler vécut aussi cet épisode comme une importante leçon politique. D'ailleurs, sa mise en scène des *Bas-fonds* de Gorki en 1947 n'avait-elle pas déjà été une illustration fidèle de la misère ambiante dans l'Italie d'après-guerre et, en ce sens, un véritable acte politique? Antifasciste avec Paolo Grassi dès la fin des années trente, Strehler avait été député socialiste dans les années cinquante, puis sénateur

dans les rangs communistes après sa rupture avec le parti socialiste italien de Craxi. On dit que cette prise de position fut en partie responsable du durcissement de ses rapports avec la droite "hypocrite et bien-pensante" de la Ligue lombarde et du *Polo*. Mara Bugni le suivit à Ruvigliana. Cette belle jeune fille aux grands yeux bleus, étudiante en philosophie à l'Université de Milan, avait une quarantaine d'années de moins que lui. Elle racontait qu'il lui avait appris à nager dans sa petite piscine de Ruvigliana. C'est dans le calme des pentes du Monte Brè qu'il allait passer en revue les différents chapitres de sa vie intense d'homme de culture et d'action. Il participa à la préparation des cinquante ans du *Piccolo*, un jubilé pour lequel il voulut rejouer *l'Arlequin*, mais aussi *L'Île des esclaves* et *Elvire ou la passion théâtrale*, de Louis Jouvet. Dans cette pièce, il souhaitait interpréter lui-même le rôle de Jouvet, afin de revivre les sept leçons de théâtre et de vie données par le maître à sa jeune élève Claudia, interprétée par Giulia Lazzarini, personnage historique de la via Rovelli. À cette occasion, on programma aussi en avant-première un extrait de la comédie musicale de Terry D'Alfonso, *Tropico dei sensi*, avec Milena Vukotic et les jeunes acteurs du *Piccolo*, coproduite par la chaîne 2 de la RSI.

Avec Terry D'Alfonso et son époux Mario Perego, installés depuis des années sur les rives du Ceresio, une solide complicité allait naître, à mi-chemin entre camaraderie professionnelle et amitié sincère. «Nous avons présenté à Giorgio, raconte Terry, quelques amis du Tessin: Fulvio et Daniela Caccia, Chicco et Ornella Colombo, Giancarlo et Danna Olgiati. Un soir, alors que nous fêtions mon anniversaire avec la famille Formenti, Giorgio nous régala de son inénarrable imitation du théâtre Nô japonais. J'ai un autre souvenir de cette époque, qui m'est très cher, poursuit Terry. "C'était le 24 décembre 1993, il neigeait". Strehler évoquait avec une évidente nostalgie les Noëls de son enfance. C'est lui-même qui avait orné le sapin, après avoir dépoussiéré les vieilles décorations d'antan. Nous attendions tous Giulia Lazzarini et Carlo Battistoni. Ils étaient arrivés à Ruvigliana, mais ne trouvaient pas la maison. Giorgio s'était alors précipité dehors, vêtu d'un simple caftan de



soie noire, suivi de mon mari Mario. Ils avaient affronté la neige et le froid pour aller à la rencontre de ces amis milanais. Mon mari, chaudement couvert, comme Giulia et Carlo, s'inquiéta pour Giorgio qui avait attrapé froid avec son simple caftan. À table, nous avons mangé la dinde préparée par Andrea Jonasson selon une recette familiale datant de cinquante ans».

Pour Terry, la vision du monde de demain, du troisième millénaire, transmise par Strehler, n'a pas perdu de sa pertinence. En septembre 1995 déjà, parlant de la jeunesse désorientée, il lui avait dit : «Nous laissons derrière nous une planète presque dévastée, avec des contradictions énormes, des problèmes qu'on n'a même pas encore affrontés, des difficultés raciales inconcevables, des injustices criantes. Nous laissons une tâche immense aux générations futures». Il lui avait dit cela avec beaucoup d'amertume, le regard perdu au loin, en direction du Monte San Salvatore. Au cours des repas entre amis, il parlait volontiers de l'opéra *Così fan tutte*, de Mozart, qu'il était en train de monter pour inaugurer la nouvelle salle du Piccolo. Il voulait mettre en scène une fresque sur l'amertume que peuvent réserver les rapports humains et le mal qui détruit la vie. Ce serait un message à l'intention de Milan, cette ville qui l'avait trahi. Pendant ces semaines-là, Strehler travailla

avec son ardeur coutumière. Il était l'un des rares metteurs en scène au monde à pouvoir travailler d'après la partition. Mais le destin ne lui a hélas pas permis de vivre ce moment qui aurait dû être historique. Cela aurait peut-être aussi marqué la réconciliation avec les siens et même, qui sait, prélué à une réunification de la gauche. Un rêve auquel il n'avait jamais complètement renoncé, car pour lui, la division était «l'antichambre de la mort culturelle, la porte ouverte au conformisme et à la banalité». Pendant toute la durée des répétitions, il fit la navette entre Lugano et Milan, avec un enthousiasme et une admirable vitalité. Il avait voulu passer les fêtes de Noël à Ruvigliana. Les époux Perego-D'Alfonso et la femme de chambre Luigia furent les seuls à passer la soirée du 24 décembre 1997 avec lui et Mara Bugni, sa dernière compagne.

«Ce soir-là, Giorgio était préoccupé. Il voulait visionner la cassette vidéo montrant la séquence de la mort de Faust. Il demanda même à revoir un extrait de ma comédie musicale *Tropico dei sensi*. Nous avons fait des photos de nous tous près du sapin qu'il avait décoré. Il nous parla des répétitions, qui se passaient très bien, et nous décrivit avec enthousiasme les nouvelles solutions scénographiques envisagées avec Ezio Frigerio, qui l'avait déjà accompagné dans une cinquantaine de spectacles. Ce qui caractéri-



Milena Vukotic et Pia Lanciotti dans *Tropico dei sensi* de Terry d'Alfonso à l'occasion du jubilé du *Piccolo Teatro* (juin 1997).

Giorgio Strehler (au centre) avec un groupe d'amis tessinois à l'occasion de l'anniversaire de Terry d'Alfonso le 16 novembre 1993. De gauche à droite: Danna Olgiati, Mario Perego, Mirella Formenti, Terry d'Alfonso, Paola Tavazzani, Andrea Jonasson.

sait ces solutions inédites, c'était la légèreté: l'atmosphère mystérieuse devait être restituée plus par des effets de mise en scène que par la scénographie proprement dite, tandis que des voiles et des panneaux de métal devaient créer le mouvement. Une idée qui s'est perdue par la suite». Vers deux heures du matin, Terry et son mari Mario rentrèrent chez eux. À quatre heures, Mara appela Mario Perego, un ami médecin, en

Européen convaincu des valeurs de la solidarité humaine, un acteur du monde culturel dont la vie fut cohérente de bout en bout.

* *Journaliste, ex-directeur de la RTSI (Radio-télévision suisse de langue italienne)*



criant: «Viens vite, Giorgio est par terre, il a du mal à respirer». Mario lui dit de prévenir les secours, tandis qu'il accourait à Ruvigliana avec Terry. À leur arrivée, Mara, du haut de l'escalier, criait: «Il est mort, il est mort!» Les infirmiers et le médecin de garde, venus sur le champ, ne purent que constater le décès dû à une crise cardiaque. Les époux Perego-D'Alfonso se chargèrent d'appeler Andrea Jonasson, qui était encore sa femme, et les responsables du *Piccolo Teatro*. Dans les heures qui suivirent, la nouvelle fit le tour du monde. Sa dépouille fut ensuite exposée pendant trois jours dans la salle historique du *Piccolo Teatro* de la via Rovello, où camarades et collègues de travail vinrent veiller leur maître et ami.

«Je me souviens que vers trois heures du matin, un homme d'allure très modeste est entré dans la chapelle ardente. Il a ôté son chapeau, s'est approché du cercueil et a fait le signe de croix en silence. Puis, reculant lentement, il est sorti en saluant Giorgio d'un timide signe de la main. C'était l'ultime adieu d'un de ces petits personnages de la vie que Strehler avait tant aimés dans les œuvres de Goldoni».

Pour cet anonyme passionné de théâtre, comme pour les milieux culturels internationaux, venait de disparaître en ce Noël de 1997 un important artisan du théâtre, un



Souvenir de Giorgio Strehler

par Claudio Magris *



L'Opéra de quat'sous de Bertolt Brecht dans la version de 1958-59 avec Giusi Raspani Dandolo et Tino Buazzelli (à gauche) et dans celle de 1972-73 avec Gianrico Tedeschi (ci-dessus).

La Tempête de Shakespeare au *Teatro Lirico* de Milan durant la saison 1977-78: la scène originale (sur cette page); Giulia Lazzarini dans le rôle d'Ariel et Tino Carraro dans celui de Prospero (page suivante).



Avec Strehler, je n'ai jamais parlé qu'en dialecte triestin, quel que fût le sujet de notre conversation: nos souvenirs de Trieste, mon enfance, la sienne, un peu plus ancienne, notre amour commun pour les cochons d'Inde, quelques blagues faciles et coquines. Mais c'est aussi en dialecte que nous parlions de théâtre, de tel ou tel spectacle, de tel aspect d'une mise en scène, du jeu des acteurs, etc. Cela a créé entre nous, dès le départ, un esprit de camaraderie, une complicité enjouée. C'est ce qui m'a permis, entre autres, d'instaurer avec lui une relation détendue, libre, absolument égalitaire, exempte de cette déférence dont il aimait s'entourer, de façon parfois impérieuse, ce qui le rendait irrésistiblement sympathique à certains et carrément insupportable à d'autres, selon de nombreux témoignages oraux ou écrits. Avec moi, cela n'a jamais été le cas; non que nous n'ayons pas tous deux conscience de la différence de valeur artistique entre son talent et le mien, mais parce que, sans même avoir à nous le dire, nous savions - même s'il lui arrivait, à lui comme à beaucoup d'autres, de l'oublier - que toute relation est toujours à égalité, parce que tout se joue dans l'instant, au moment de la rencontre, du dialogue, de l'affrontement même, et qu'à cet instant, on ne peut jamais savoir sur qui soufflera l'esprit, indépendamment de ce que l'un ou l'autre a pu réaliser avant.

J'ai fait la connaissance de Strehler bien après l'avoir découvert sur scène, après avoir été marqué pour toujours par ses extraordinaires mises en scène: je me sou-

viens encore de l'émotion suscitée par la mise en scène de *l'Opéra de quat'sous* et de tant d'autres textes de Brecht, ou encore par celle de *La Tempête* et de nombreux autres spectacles aujourd'hui inscrits dans l'histoire mondiale du théâtre. Je l'ai rencontré personnellement à l'occasion d'un texte, *Stadelmann*, que j'avais écrit et que je lui avais envoyé. Il m'avait téléphoné, s'adressant très naturellement à moi en triestin et nous nous étions mis à discuter: «Pourquoi il se tue?», m'avait-il demandé, pour ajouter aussitôt: «Tu pourrais me répondre: débrouille-toi, moi je raconte une histoire et toi tu dois comprendre ce qu'elle veut dire!» Il avait aussi eu l'intention de monter *Stadelmann* au *Teatro Studio*, mais, malheureusement pour moi, il fut bientôt complètement absorbé par son gigantesque projet de *Faust* et il oublia *Stadelmann*, comme tout le reste.

J'ai assisté à de nombreuses répétitions de *Faust* et je lui donnais toujours mon opinion sans détours. Un jour, à la fin d'une scène, il s'est tourné vers moi et m'a dit: «Ça t'a plu?» «Non», lui ai-je répondu. «Ah». Et il a répété et répété la scène. À la fin, il s'est penché vers moi en disant: «Et maintenant?» Lors de ces répétitions, il était étonnant. Lorsqu'il corrigeait les acteurs, pour telle ou telle réplique, tel mouvement qu'il jugeait faux, il entrait dans le rôle, dans le personnage, avec une formidable aisance. Il était parfait; un grand, très grand acteur qui savait saisir et transmettre aux autres, à ses acteurs, la profondeur et la singularité de tel personnage à tel moment précis,

dans tel geste précis. En revanche, lorsqu'il jouait lui-même, comme ce fut le cas dans *Faust* où il avait le rôle titre, c'était un vrai désastre. Ampoulé, emphatique. On ne pouvait même pas dire qu'il jouait mal: il ne jouait pas du tout. Je crois que cette identification, ce mimétisme (de la part d'un homme qui avait mis en scène avec tant de bonheur les œuvres de Brecht et qui avait si bien réussi à rendre cette poétique de la distanciation propre à Brecht, aux antipodes de toute identification!) s'avérait du pur cabotinage. Je crois qu'à ce moment précis, son égocentrisme avait le dessus. Il se prenait pour Faust, le grand Faust, le représentant de l'humanité qui se mesure au diable, au bien et au mal, au progrès et à la barbarie. Il perdait de vue les limites et cela faisait presque mal de voir à quel point Graziosi, à ses côtés dans le rôle de Méphistophélès, lui faisait de l'ombre.

Si j'évoque ce détail, c'est pour dire qu'il faut toujours être absolument franc (pas même aveugle de bonne foi), surtout avec les grands. Il ne faut pas leur mentir servilement quand ils atteignent leurs limites, comme beaucoup de gens l'ont fait avec Strehler. Ses qualités de metteur en scène, d'artiste, n'en sont pas ternies le moins du monde et il demeure l'une des grandes figures du théâtre du XX^e siècle. Je suis heureux d'avoir passé de belles heures en sa compagnie, empreintes de franchise et de fraternité, des heures triestines, si je puis dire.

* *Ecrivain et germaniste*



Les citations des illustrations thématiques qui figurent dans le rapport annuel ont été sélectionnées par Pier Carlo Della Ferrara.

Nous adressons nos remerciements à Terry d'Alfonso et à l'*Archivio del Piccolo Teatro* de Milan pour la documentation iconographique fournie.

Les textes n'engagent pas la responsabilité de la Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) et sont fidèles à l'esprit de l'auteur.

Photos et références photographiques

Archivio del Piccolo Teatro de Milan, p. I, II, III, IV, V, VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, XVII, XIX, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI

Luigi Ciminaghi, p. I, II, III, IV, V, XIII, XIV, XVII, XXII (à gauche), XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI

Terry d'Alfonso, p. XVI, XX, XXVII

Claudio Emmer, p. X

Ledino Pozzetti, p. XXVIII

Les reproductions des esquisses et des photos de représentations théâtrales qui illustrent les citations figurant dans la partie financière et en quatrième de couverture sont la propriété de l'*Archivio del Piccolo Teatro* de Milan.

La Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) se tient à la disposition des détenteurs de droits des images et de leurs propriétaires qui n'ont pas été trouvés ou identifiés afin de s'acquitter des obligations prévues par la réglementation en vigueur.

PROJET GRAPHIQUE
Lucasdesign, Giubiasco

RECHERCHES ET COORDINATION
Myriam Facchinetti

Citation de la page
de couverture:
Giorgio STREHLER,
lettre à la compagnie
de *La Tempête*
(3 novembre 1983).

Illustrations:
Ezio FRIGERIO.
Stanza in casa di Otto
Marvuglia, esquisse
pour *La grande magia*
(1984-85).