

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Giorgio Strehler sotto il segno di Orfeo

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/102328> since

*Publisher:*

Dell'Orso

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

**Franca Bruera (Università di Torino)**

**Giorgio Strehler sotto il segno di Orfeo**

Definito come incunabolo di una vocazione che troverà in Giorgio Strehler uno dei massimi promotori del rinnovamento teatrale italiano<sup>1</sup>, l'*Orphée* di Jean Cocteau, rappresentato per la prima volta al Théâtre des Arts di Parigi il 17 giugno 1926 e pubblicato nel 1927<sup>2</sup>, conosce la sua prima traduzione italiana nel 1943, dapprima sulla rivista "Spettacolo – Via Consolare"<sup>3</sup>, poi in volume presso le edizioni della rivista forlivese "Pattuglia"<sup>4</sup>. *Orfeo*, prefato e tradotto da Strehler con disegni di Cocteau, oltrepassa la cortina del XXI anno fascista con una tiratura a 299 copie, in un'edizione a cura di Paolo Grassi e Walter Ronchi; l'addetto all'edizione è Stelio Martini.

Se è nota la fecondità dell'azione culturale del giovane Strehler che, nel clima di autarchia culturale di quegli anni, ha rinnovato l'orizzonte teatrale italiano favorendo la diffusione di testi contemporanei italiani e stranieri, meno chiaro risulta quanto l'interesse per la coeva produzione culturale internazionale l'abbia indotto, tra il 1942 e il 1943, a dedicare particolare attenzione alla figura di Jean Cocteau, contribuendo, sia in veste di traduttore, sia in veste di critico, a costruirne la fortuna – per quanto a tratti discontinua – in Italia<sup>5</sup>.

Parallelamente alle prime esperienze professionali come attore, Strehler collabora agli inizi degli anni '40 a riviste studentesche guffine<sup>6</sup> animate dalla necessità di procedere se non

---

<sup>1</sup> V. Faggi, *Sulle edizioni di Pattuglia*, "Resine", n. 97, luglio-agosto 2003, pp. 85-86.

<sup>2</sup> Parigi, Stock, 1927.

<sup>3</sup> Preceduta dal saggio *Introduzione a Jean Cocteau*, la pièce è stata pubblicata sul numero di febbraio-marzo 1943. La notizia della traduzione è annunciata sul primo numero del dicembre 1942 di "Spettacolo – Via Consolare".

<sup>4</sup> J. Cocteau, *Orfeo, tragedia in un atto e un intervallo*, traduzione di G. Strehler, Forlì, Edizioni di Pattuglia, 1943. La pièce è preceduta dall'introduzione già pubblicata su "Spettacolo – Via Consolare" del febbraio-marzo 1943 (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 95).

<sup>5</sup> Ricordiamo, a tale proposito, la carenza di studi critici in merito alla fortuna di Cocteau in Italia. Se la sua presenza è da tempo registrata all'interno di percorsi di ricerca per lo più incentrati sui suoi rapporti con Picasso e sul famoso viaggio in Italia del 1917, il solo approccio volto a registrare la presenza di Cocteau in Italia e l'influenza dell'Italia sull'immaginario di Cocteau consiste nella pregevole tesi di dottorato di E. Fermi, *Cocteau et l'Italie* (Università di Torino – Université Paul Valéry, Montpellier, 2006) confluita nel saggio *Jean Cocteau et l'Italie*, in *Cocteau et l'Italie. Démarche d'un poète*, in *Cahiers Jean Cocteau 5*, nuova serie, a cura di D. Gullentops, Parigi, Michel de Maule, 2007, pp. 13-70.

<sup>6</sup> Sulle collaborazioni di Strehler alle riviste dei Guf si veda Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., in particolare pp. 95-96.

autonomamente, almeno in nome di una certa libertà di spirito rispetto ad un ambiente culturale formatosi sulla rigida e sterile impalcatura fascista. Erano gli anni in cui Paolo Grassi cercava di tracciare le linee di un programma culturale italiano emancipato, improntato a principi di rinnovamento estetico e fondato sullo “splendido isolamento” di giovani colti e attenti alle coeve manifestazioni dell’arte e della letteratura<sup>7</sup>. Anni vissuti da una generazione di giovani senza maestri, come la definisce Strehler stesso, che scoprivano il mondo e che cercavano punti di riferimento: “Noi volevamo avere dei maestri. E ce li fabbricavamo, magari. Ce li costruivamo”<sup>8</sup>.

Proprio in quel periodo, prima dello sconfinamento in Svizzera avvenuto successivamente all’8 settembre del 1943, Strehler sembra individuare un polo di riferimento culturale nel percorso di ricerca di Jean Cocteau, figura senz’altro interessante e particolarmente adeguata agli scopi di un’attività intellettuale che, seppur non proprio frondista, impegnava il giovane Strehler, insieme ai vari Grassi, Pandolfi, Guerrieri, ecc., nella difficile attività di critico in un’Italia piegata dalla dittatura. E quasi come se il gusto dissacratorio che scaturisce dalla penna di Cocteau potesse aprire una breccia nell’orizzonte culturale di regime e di censura di quegli anni, Strehler si affaccia ad una breve ma intensa esperienza nel mistero della scrittura cocteliana, portandola forse a monito di un’attività di ricerca sperimentale feconda, coeva peraltro di quell’altra avanguardia – il Futurismo – che in Italia, nello stesso spaccato temporale, affiancava e sosteneva il fascismo.

Nel dicembre 1942 Giorgio Strehler presenta al pubblico dei lettori di “Spettacolo – Via Consolare” un articolo intitolato *Cocteau, uomo nel mistero*<sup>9</sup>, seguito dalla traduzione di alcuni brani tratti da *Le Coq et l’Arlequin*<sup>10</sup>. La rivista che ospita i suoi contributi – mensile dei cine-teatri-radio Guf – è diretta da Armando Ravaglioli, affiancato, in qualità di vice direttore, da Walter Ronchi e dai redattori Guido Aristarco e Paolo Grassi. Il primo numero della nuova serie pubblicata nel dicembre 1942 ospita testi critici, poetici e in prosa di respiro europeo. Suscita immediatamente l’attenzione la presenza di una poesia di André Salmon, *La debuttante*, tradotta da Severino del Sasso. Salmon, sostenitore, con Apollinaire, del cubismo picassiano ai tempi delle *Demoiselles d’Avignon*, è assolutamente ignorato in Italia all’inizio degli anni ’40<sup>11</sup>; di lui la

---

<sup>7</sup> Nel giugno del 1943, Paolo Grassi scriveva: “Penso che il nostro compito, il compito di noi giovani, sia attualmente quello di immagazzinare libri, notizie, dati, cognizioni, conoscenze, documenti: quello che necessita è un lavoro oscuro, durissimo di studio, di preparazione, di affinamento dei nostri mezzi e delle nostre qualità [...] Il mio personale voto è che si abbia a formare nel nostro Paese un nucleo vasto di giovani colti, documentati, esperti tecnicamente, sensibili e onesti, che sappiano e vogliano lavorare per il teatro, solo per esso, senza diletterismi [...] senza la abituale incoscienza. Mentre i poeti ci danno e ci daranno la parola nuova, noi prepariamo l’apparato entro cui la parola possa a suo agio vivere. [...] Siamo orgogliosi di questo ‘splendido isolamento’”. P. Grassi, *Lettere sul teatro*, “Eccoci”, 1 giugno 1943, cit. in Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 100-101.

<sup>8</sup> G. Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri, scritti, parlati e attuati*, a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 21.

<sup>9</sup> Anno IV – Nuova serie – N. 1 – Dicembre 1942, XXI anno fascista.

<sup>10</sup> Il volume era stato pubblicato a Parigi nel 1918, presso le edizioni Sirène.

<sup>11</sup> Nella bibliografia di André Salmon redatta da J. e J. Gojard (*André Salmon*, a cura degli Istituti di Lingua e Letteratura Francese delle Facoltà di Magistero di Roma e di Torino, Roma/Parigi, Bulzoni/Nizet, 1987, pp. 189-275)

cultura italiana comincerà ad interessarsi soltanto alla fine degli anni Cinquanta, in concomitanza con la traduzione italiana della sua seconda monografia su Modigliani<sup>12</sup>. Seguono poi, tra i contributi inerenti autori stranieri, la *Storia del Soldato* di Ramuz, tradotta da Ettore Sigon, un saggio di Gianni Raitto su alcune litografie inedite di Gordon Craig, uno scritto su O'Neill a cura di Giannino Galloni, un articolo di Biri Mazzini su René Clair e due importanti testimonianze di Giorgio Strehler che, in veste di saggista e di traduttore, presenta Jean Cocteau ai lettori della rivista.

Per Strehler, Cocteau è l'“uomo nel mistero”. L'ineffabile talento funambolico del poeta francese ben si presta ad un'intelligente quanto cauta operazione di disorientamento e di emancipazione dalle pastoie del coevo orizzonte culturale, seppur nel più attento rispetto di convenzioni tanto necessarie quanto utili in previsione di successivi sviluppi traduttivi. Scrive Strehler: “Sia questo un tentativo di discorso – premessa per uno assai più lungo – su un poeta in un'epoca troppo facilmente considerata scaduta e fissata all'esperimento e all'exasperato”<sup>13</sup>. Il tentativo, decisamente riuscito, pone le basi di un progetto che nel primo semestre del 1943 sfocerà nella già citata traduzione della pièce teatrale *Orfeo*.

Il profilo di Cocteau tracciato da Strehler disegna i contorni di una personalità che sfugge a qualsiasi forma di categorizzazione per quel suo incedere sconcertante ritmato da “oscurità illuminata da sprazzi di luce diabolica”<sup>14</sup>, sempre in bilico tra il reale e l'immaginario, sempre attento alla centralità della parola poetica. Tutta l'opera di Cocteau, scrive Strehler, nasce sotto il segno della poesia, fulcro dell'equilibrio precario di un poeta con abilità di “ballerino e di equilibrista”, “[...] più vicino all'alchimista, all'astrologo che all'invasato o al veggente”<sup>15</sup>. Quell'epoca, etichettata come mera esasperazione dell'esperimento, non corrisponde né ad un'esperienza di veggenza di rimbaldiana memoria, né al procedimento di cloroformizzazione della ragione caro ai coevi paladini del Surrealismo; coincide, al contrario, con la maturazione di un percorso di sperimentazione che in Cocteau sembra cristallizzarsi nella forma del misterico. Eppure, benché dettata da operazioni alchemiche tortuose e oscure, la poesia di Cocteau è per Strehler un'equazione algebrica permeata dalla lucida e capillare ricerca di un orizzonte metafisico illuminante e illuminato, contemplato e mai “contemplativo”, estetico e mai “estatico”, insomma: “una rivelazione primitiva – scrive Strehler – che ci riporta alle sublimità pitagorica dei suoni, -

---

la traduzione non è segnalata e, sulla base dei dati in nostro possesso, sembra essere la prima pubblicata in Italia. Per un'attenta disamina dell'attività di Salmon durante gli anni della guerra, si rimanda a M. Pronesti, *Polvere di storia: André Salmon giornalista 1936-1944*, Roma, Bulzoni, 1996.

<sup>12</sup> Su Modigliani, si vedano A. Salmon, *Modigliani, sa vie et son œuvre*, Parigi, Éditions des Quatre Chemins, 1926; *La vie passionnée de Modigliani*, Parigi, Intercontinentale du livre, 1957 (Seghers, France Loisirs, 1979), trad. it. di F. de Angelis, *Vita e passione di Amedeo Modigliani*, Firenze, Nardini, 1958.

<sup>13</sup> Cocteau, *uomo nel mistero*, “Spettacolo – Via Consolare”, cit., p. 21.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

numeri, parole, - cifra, pensieri, - geometria, e che consegna l'artista ad una ineluttabilità matematica"<sup>16</sup>.

In quel dicembre del 1942 lo stile di Cocteau, così estraneo alla retorica trionfalistica in auge a quei tempi, consente agevolmente a Strehler di plaudire al gusto canzonatorio e corrosivo di colui che "mette in caricatura mezzo mondo, ride, deride polemizza"<sup>17</sup>; e a dimostrazione di un percorso esegetico interamente volto a sottolineare il mistero di una poetica incentrata sul gioco di equilibri precari, Strehler offre al pubblico alcuni frammenti tratti da *Le Coq et l'Arlequin*, col merito di proporli per primo in Italia.

Gli aforismi sull'arte, la musica, il teatro, lasciano emergere la necessità di introdurre in Italia il ritratto un artista poliedrico e impenetrabile. Taglienti come la lama di un coltello, e proprio per questo perfettamente consone ai toni e allo stile cocteliani, le scelte operate all'interno della raccolta *Le Coq et l'Arlequin* ricadono inoltre sulla necessità di cogliere lo slancio di un artista sempre volto a superare le barriere del conformismo in nome di un'alchimia creativa improntata a criteri di mera istintualità elevata a metodo<sup>18</sup>. "Quando un'opera sembra più avanti della sua epoca – scrive Cocteau –, vuol dire, semplicemente, che la sua epoca è in ritardo su di essa"<sup>19</sup>. La figura dell'artista che indietreggiando non tradisce, bensì si tradisce<sup>20</sup>, sembra colpire l'immaginario di Giorgio Strehler che nel 1978, ricordando gli anni difficili della sua gioventù, non mancherà di sottolineare l'importanza per la propria formazione di tanta cultura vissuta "segretamente, clandestinamente". "Ciò che urgeva – ricorda Strehler a proposito dei suoi esordi nel 1945 – non era l'utilizzazione delle scoperte, com'è oggi, ma il recuperare per se stessi tutto quanto avevamo avuto. L'ansia di inserirsi di nuovo nel mondo, dopo il fascismo, dopo la guerra"<sup>21</sup>. Anche prima della caduta del fascismo, la necessità strehleriana di trovare basi solide su cui avviare il futuro della cultura italiana sembra forte e sentita, al punto da approfondire le conoscenze dell' "uomo nel mistero" fino a diffonderne, in lingua italiana, l'opera maggiormente sospesa nell'insondabile dimensione del mistero, l'*Orfeo*.

Sin dal 1942 la pièce occupa un'intera colonna dell'articolo pubblicato su "Spettacolo – Via Consolare". Qui, preceduto da un breve cenno al mondo mitologico della *Machine infernale*, l'*Orfeo* viene presentato in una dettagliata anteprima che rivela sia il presente di Strehler attore, sia il suo futuro di regista: il primo, attento al rituale comunicativo e rappresentativo del testo, il

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> "L'istinto vuole essere guidato dal metodo, ma l'istinto soltanto ci aiuta a scoprire un metodo che sia 'nostro', e con il quale si possa guidare il nostro istinto" (Da "*Le Coq et l'Arlequin*", *ibidem*, p. 22).

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Questioni scottanti*, da *La cultura che ha fallito*, intervista con R. Leydi, "L'Europeo", 17 maggio 1973, ripreso in Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 23.

secondo, già in grado di discernere gli elementi salienti per la realizzazione drammatica del testo stesso; l'uno e l'altro di sé, già inscindibilmente legati da quel fecondo rapporto dialettico che porterà Strehler a definirsi non tanto quale regista, quanto piuttosto come interprete nella collettività<sup>22</sup>. Nel 1973, in un'intervista radiofonica, Strehler rammenterà la sua intensa attività culturale durante il periodo della guerra e poi della Resistenza, col bonario ricordo di anni vissuti all'insegna della libera immaginazione: "In quel tempo non facevo più teatro, dove pensarlo [sic] e lo pensavo nei luoghi più strani, talvolta marciando quasi nel sonno. E un attore che pensa al teatro è già regista. Inventavo situazioni, pensavo a testi, li rileggevo a memoria, con immagini e posizioni. Un teatro e una regia immaginari"<sup>23</sup>. A contatto con un cavallo parlante, una morte in pelliccia e tutù rosa ed uno specchio liquido pronto ad accogliere Orfeo nel regno dell'al di là, Strehler non solo camminava nel sonno, ma sprofondava, 'immerso fino al collo', nella dimensione ctonia di un universo teatrale "più ermeticamente pauroso della falce, di Cerbero"<sup>24</sup> e, al tempo stesso, denso di spunti per la costruzione di una messinscena tanto paradossale e spiritica quanto al contempo geometricamente costruita per supportare la vera sostanza, spirituale e umana, del testo.

Nel 1943 l'*Orfeo* viene pubblicato sia su rivista, sia in volume per i tipi di Pattuglia. Nella pubblicistica italiana cripto-fascista, come ricorda Nello Ajello<sup>25</sup>, le traduzioni rappresentavano la conquista di una dimensione culturale libera e audace, distante dai parametri didascalici di natura classica o storica che la cultura coeva imponeva. Strehler, scoprendo l'Italia attraverso autori e opere straniere – come avrebbe poi sostenuto Cesare Pavese<sup>26</sup> – porta a conoscenza del pubblico italiano la pièce di Cocteau in un'edizione da lui prefata e curiosamente corredata di alcuni disegni del poeta francese, tratti dall'*Album des Eugènes*, pubblicati nella seconda edizione de *Le Potomak* nel 1924<sup>27</sup>.

Gli Eugènes, la cui genesi risale al 1913 quando Cocteau lavorava con Jacques-Emile Blanche alla commedia *Albion ou le Parfait Gentilhomme*, sono scarabocchi ubueschi inquietanti e

---

<sup>22</sup> "La mia natura – scriveva Strehler – non è quella del creatore 'assoluto'. Io posso creare qualcosa *solo* interpretando altri. È la mia dannazione ma è il mio destino. E la mia umiltà. Ho superato il demoniaco bisogno di tanti miei colleghi registi di 'essere' loro gli autori non dello spettacolo, ma addirittura del testo [...] Sono certo un interprete [...] e tra gli interpreti non un interprete solitario. Io riesco a *essere* solo nella collettività. Se creo io qualche cosa, lo faccio collettivamente, e avanti a tutti". Cfr. *Strehler il critico*, intervista radiofonica con S. Melchinger alla Norddeutscher Rundfunk di Amburgo, 3 marzo 1974, in Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 140.

<sup>23</sup> Ivi, p. 141.

<sup>24</sup> *Cocteau, uomo nel mistero*, "Spettacolo – Via Consolare", cit., p. 21.

<sup>25</sup> Cfr. N. Ajello, *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Bari, Laterza, 1979.

<sup>26</sup> "L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata, bisognava scuoterla, decongestionarla e risporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo [...] Noi scoprimmo l'Italia, cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna". Cit. in D. Lajolo, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 158.

<sup>27</sup> J. Cocteau, *Le Potomak 1913-1914*, Parigi, Stock, 1924.

mutanti che appaiono da soli sulla pagina bianca guidando la mano del poeta<sup>28</sup>. Cocteau ne pubblicherà una prima storia col titolo di *Les Eugènes à la guerre* nella prima edizione de *Le Potomak* (1919). Gli Eugènes continueranno a fuoriuscire dalla penna di Cocteau come messaggi profetici<sup>29</sup>, tanto da indurre il poeta a dedicare loro una storia successiva, modificata nelle illustrazioni e nel titolo, per la seconda edizione de *Le Potomak* (1924), animata da nuovi intrighi grafici con didascalie ed arricchita dalla presenza di altri personaggi, i Mortimer, prototipo del modello borghese insensibile alla spiritualità degli Eugènes.

Nella premessa all'*Orfeo*, Strehler evoca molto superficialmente gli Eugènes per introdurre il pubblico dei lettori alla difficoltà di definire le specificità della poetica di Jean Cocteau, dinanzi alla quale non si può che rimanere disorientati<sup>30</sup>. Il mistero di Cocteau, sembra dire Strehler, è pari a quello della sua creazione; ed è pari anche, ci permettiamo di aggiungere, a quello della traduzione strehleriana per la quale ulteriori indagini archivistiche sarebbero necessarie, tanto al fine di ricostruire la genesi del progetto, quanto e soprattutto per giustificare la presenza, alquanto sorprendente, dei disegni che accompagnano la pièce. Una ragione di tale scelta sembra forse da ricercarsi nella necessità di proporre Jean Cocteau al pubblico italiano sottolineandone la poliedricità di autore noto per essersi misurato in ogni ambito artistico: gli Eugènes, che nell'album che li ospita si animano grazie alla compresenza dei mezzi d'espressione grafico, espressivo e musicale, mostrano empiricamente il talento proteiforme del loro creatore, già annunciato da Strehler critico sulle pagine di "Spettacolo – Via Consolare" laddove, citando lo stesso Cocteau, sintetizzava la poetica cocteliana in "poesia di romanzo, di teatro, poesia grafica, cinematografica, critica e polemica"<sup>31</sup>.

Al di là della portata ideologica di quelle creature mostruose che incarnano diversamente lo spirito borghese – altro eventuale elemento di sicuro interesse per il giovane Strehler –, sembra altresì possibile che proprio l'aura di mistero che avvolge la genesi degli Eugènes e che permea l'intera raccolta *Le Potomak* abbia sollecitato la curiosità del traduttore. *Le Potomak* si apre infatti con alcune riflessioni che paiono preludere ai successivi sviluppi della poetica cocteliana e, in particolare, all'*Orfeo*, per l'uso di alcune figure ricorrenti: la metafora del giocoliere<sup>32</sup>, la presenza

---

<sup>28</sup> "Comment les femmes Eugènes apparaissent? Un soir, et d'elles-mêmes, sur une page où vagabondait ma main morte". J. Cocteau, *Le Potomak*, in *Œuvres romanesques complètes*, préface d'H. Godard, édition établie par S. Linares, Parigi, Gallimard, 2006, p. 36.

<sup>29</sup> Scriveva a questo proposito Jean Cocteau: "J'écrivais, je dessinais le *Potomak*. Je croyais naïvement distraire le neveu de Blanche avec les Eugènes qui sortaient en réalité de ma plume comme des messages prophétiques. Ces larves nous annonçaient le monde nouveau vers lequel un choc terrible devait nous précipiter pour toujours" (*ibidem*, p. 888).

<sup>30</sup> "A simiglianza degli Eugènes alla ricerca di un varco per penetrare nei sogni dei Mortimer, davanti a Jean Cocteau restiamo, noi pure, ad una posizione esterna e disorientata". Cocteau, *Orfeo*, cit., p. 10.

<sup>31</sup> Cocteau, *uomo nel mistero*, "Spettacolo – Via Consolare", cit., p. 21.

<sup>32</sup> "Demain, je ne peux plus pouvoir écrire ce livre. [...] Alors, je pourrais l'écrire, mais ce ne serait plus un livre, car ce qui le compose, le dirige et le bloque c'est l'état dans lequel, momentanément, je me trouve. Plus loin, je te parle

costante del mistero, che ne *Le Potomak* è esplicitamente trattata attraverso la descrizione della nascita degli Eugènes, e il mitema dello sguardo: “Je ne sauverai rien de mon passé qui flambe. Ne deviendrais-je pas une colonne de sucre si je me retourne?”<sup>33</sup>. Tratto dalla Genesi e, in particolare, dal racconto relativo alla moglie di Loth mutata in colonna di sale per essersi girata verso Sodoma, il motivo dello sguardo sarà evidentemente ripreso e rivisitato attraverso la riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice, che manterrà la trasformazione del sale in zucchero per evidenti ragioni di sviluppo del nucleo drammatico della pièce.

L’attenta prefazione che illustra l’opera è strettamente legata alla figura dell’autore, quasi ad annunciare quanto Strehler ormai maturo ripeterà in diverse occasioni circa il rapporto tra il testo teatrale e il suo autore: “Nel teatro esiste un solo artista: l’autore del testo drammatico. Esiste una sola vocazione: quella del poeta. Esiste una sola realtà drammatica: il testo.”<sup>34</sup>. Il rapporto tra autore, poeta e testo si sviluppa lungo un gioco di riflessi che, similmente alle molteplici sfaccettature mobili delle tele picassiane, mette in rilievo la “facoltà conversativa e flessibile”<sup>35</sup> di Cocteau. Strehler sembra apprezzare il poeta per quella sua capacità di recuperare la naturalezza dell’infanzia e di coniugarla ad un’esigenza creativa critica e intrisa di senso poetico, sempre muovendosi, come l’*Orfeo* suggerisce, su una corda sottilissima pronta a spezzarsi da un momento all’altro. A questo proposito, il traduttore sottolinea a più riprese l’effetto di disorientamento e di sorpresa che l’opera di Cocteau riesce a creare; ne sia un esempio il passo che qui riportiamo:

“Vivere, insomma, l’avventura di un’epoca, moltiplicandosi, come egli ha fatto, è già esserne senza scampo prigionieri. A un panorama inquieto e frenetico, Cocteau risponde con l’inquietudine. Che altro sarebbe questo suo chiedere e rifiutare, questo suo bisogno di esattezza nel disordine e d’imprecisione nell’ordine, l’eterno tono di meraviglia e di scoperta, il basso pedale d’impenetrabile che lo accompagna ad un unico filo di rivelazione? Proprio a questo sentimento del mistero che lega i motivi più lontani nella poesia di Cocteau, portandoli ad una sfera universale, s’investe il suo teatro.”<sup>36</sup>

Circa la scelta di rivisitare un mito antico, tendenza alquanto ricorrente nella Francia tra le due guerre, e di modernizzarlo, banalizzarlo, demistificarlo, Strehler esprime il seguente giudizio: “Non desidero insoddisfatto di classicismo, avvicinarsi agli antichi miti tragici sarà tentativo di violentare un mondo pauroso ed incommensurabile che essi custodiscono gelosamente per

---

d’un acrobate: ‘Chaque pas trompe la chute’. Il ignore où cesse la corde et, même le pied sur la terre ferme, il marche avec précaution”. J. Cocteau, *Le Potomak*, in *Œuvres romanesques complètes*, cit. p. 26.

<sup>33</sup> Ivi, p. 27.

<sup>34</sup> Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 162.

<sup>35</sup> Prefazione a Cocteau, *Orfeo*, cit., p. 10.

<sup>36</sup> Ivi, p. 17.



l'eternità. Antigone, Edipo, Orfeo sono i momenti di questa ricerca<sup>37</sup>. Nel panorama di una cultura fascista che cerca il consenso dei più a fini propagandistici, che fa largo uso dei miti – dell'Impero, della giovinezza, del sacrificio umano, ecc. –, e che invita alla diffusione di una cultura edificante su basi mitiche o storiche, Strehler applica un'efficace strategia antifascista, largamente praticata dai giovani che collaboravano alla riviste dei Guf: quella del “doppio binario” o del “cavallo di Troia”<sup>38</sup>, ovvero l'apparente condivisione dei richiami del regime, come pretesto per diffondere messaggi del tutto estranei, quando non avversi, allo stesso. Cocteau, per Strehler, sembra esser tutto fuorché il modello dell'azione che predomina sul pensiero: “tutto sospeso sull'abisso”<sup>39</sup>, “sospeso ai fermenti di una adolescenza turbata e violentata dai precisi segni del tempo”<sup>40</sup>, il poeta è il prototipo di una spontaneità e di uno stupore acerbo che rifugge il luogo comune del mito della giovinezza e che valorizza, per la capacità di incantare e incantarsi, il potere conoscitivo e genuino della parola.

La traduzione, tendenzialmente letterale, rispetta nei toni e nello stile l'originale francese. Non stupiscono alcune scelte traduttive legate al contesto storico-culturale che prevede la messa al bando degli esotismi e dell'uso servile della lingua straniera: innanzi tutto la traduzione di tutti i nomi di persona, compreso quello dell'angelo Heurtebise, trasformato in Artemisio.

Il progetto di Cocteau prevedeva dapprima che tale figura rivestisse il ruolo di angelo dell'Annunciazione, un *gant du ciel* – scriveva il poeta<sup>41</sup> – tra Orfeo e la Morte. L'angelo passerà dal progetto iniziale alla pièce orfica prendendo il nome di Heurtebise. A questo proposito, Cocteau racconta in *Opium* come avvenne l'attribuzione di quel nome: “Il m'arrivait, très intoxiqué, de dormir d'interminables sommeils d'une demi-seconde. Un jour que j'allais voir Picasso rue de la Boétie, je crus, dans l'ascenseur, que je grandissait côte à côte avec je ne sais quoi de terrible et qui serait éternel. Une voix me criait: “Mon nom se trouve sur la plaque!”. Une secousse me réveilla et je lus sur la plaque de cuivre des manettes ASCENSEUR HEURTEBISE [...] Peu après l'ange Heurtebise me hanta et je commençait le poème [...] Ensuite j'appelai Heurtebise l'ange d'Orphée”<sup>42</sup>. Non ci è dato sapere se Strehler, seppur fine conoscitore dell'opera

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 19.

<sup>38</sup> G. Langella, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, La Scuola, 1981, p. 154 (cfr. anche Id., *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal Baretto al Primato*, Milano, Vita e Pensiero, 1982).

<sup>39</sup> Prefazione a Cocteau, *Orfeo*, cit., p. 19.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.

<sup>41</sup> “J'ai perdu mes sept meilleurs amis. Autant dire que Dieu, sept fois, m'a fait des grâces sans que j'y prisse garde. Il m'envoyait une amitié, me l'ôtait, m'envoyait une autre et ainsi de suite [...] N'allez pas croire qu'il tuait la jeunesse; il costumait des anges. [...] Vous savez ce que je nomme ‘gants du ciel’. Le ciel pour nous toucher sans se salir met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au ciel comme un gant. Lorsque le ciel ôte sa main, c'est la mort. Prendre cette mort pour une mort véritable serait confondre un gant vide avec une main coupée”. J. Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain*, Parigi, Stock, 1983, pp. 24-25.

<sup>42</sup> J. Cocteau, *Opium*, Parigi, Stock, 1930, p. 55.

di Cocteau<sup>43</sup>, fosse a conoscenza dell'esperienza di *trance* occorsa al poeta e racchiusa in *Opium*, pubblicato nel 1930; né, nonostante il tentativo di verifica, se al nome Artemisio corrispondesse, a metà degli anni '40, una marca di ascensori italiani! Certo è che, dinanzi all'obbligo di italianizzazione di Heurtebise, la scelta appare soddisfacente sia per l'esatta corrispondenza sillabica della traduzione, sia per il quasi perfetto gioco assonantico che ne deriva.

Sempre nell'osservazione di convenzioni e norme dettate dal regime, Strehler rispetta l'abolizione del 'lei' in favore del 'voi' per tradurre tutti i dialoghi che non coinvolgano Orfeo e Euridice e trasforma il celeberrimo *MERCI* che il cavallo detta a colpi di zoccolo ad Orfeo in un gioco di vocali e consonanti che concorrono alla formazione di un italianissimo *GRAZIE*. E ancora, nella stretta osservanza delle regole del gioco fascista, si giustifica la scelta di tradurre la famosa frase pronunciata dal cavallo – *Madame Eurydice reviendra des enfers* – nella versione romanizzata *Ma Euridice Ritonerà Dall'Averno*, più opportunamente tradotta in *Madama Euridice ritornerà dall'Ade* nell'edizione Einaudi del 1963<sup>44</sup>, dove peraltro non viene fatto alcun cenno al lavoro di Strehler nonostante la sua traduzione si configuri, incontestabilmente, quale prima versione italiana della pièce. A compensare la scelta non proprio letterale dell'Averno della mitologia romana, restano il piacevole effetto di interferenza mitica virgiliana – a ricordare l'ingresso dal quale Enea discende con la Sibilla cumana negli inferi, che peraltro non stride affatto nell'economia di una pièce decisamente demistificatoria – e le lettere maiuscole che scandiscono la frase, non previste nel testo cocteliano, a sottolineare la forza corrosiva e derisoria del messaggio...

Indipendentemente dagli esempi sopra citati, che si annoverano ai numerosi modelli di censura di quegli anni e fotografano una realtà storica soffocata dal fanatismo patriottico, soffermarsi sulle scelte traduttive dell'*Orfeo* significherebbe dedicarsi ad un'esegesi di Giorgio Strehler traduttore di interesse scientifico relativamente rilevante, trattandosi di un'esperienza unica e soprattutto giovanile, dettata probabilmente più da esigenze di natura ideologica – la ricerca di maestri e di modelli, l'antifascismo, lo spirito frondista – che da reali esigenze di progettazione culturale, decisamente premature a quell'epoca<sup>45</sup>. Il fatto stesso che la pièce non rientri nel repertorio registico di Strehler, sembra inoltre confermare la natura sperimentale di quell'esperienza di formazione vissuta da Strehler in veste di critico e traduttore.

---

<sup>43</sup> Le numerose citazioni tratte dalle opere di Cocteau di cui Strehler si avvale per redigere la prefazione all'*Orfeo*, sembrano confermare la buona conoscenza dell'opera del poeta.

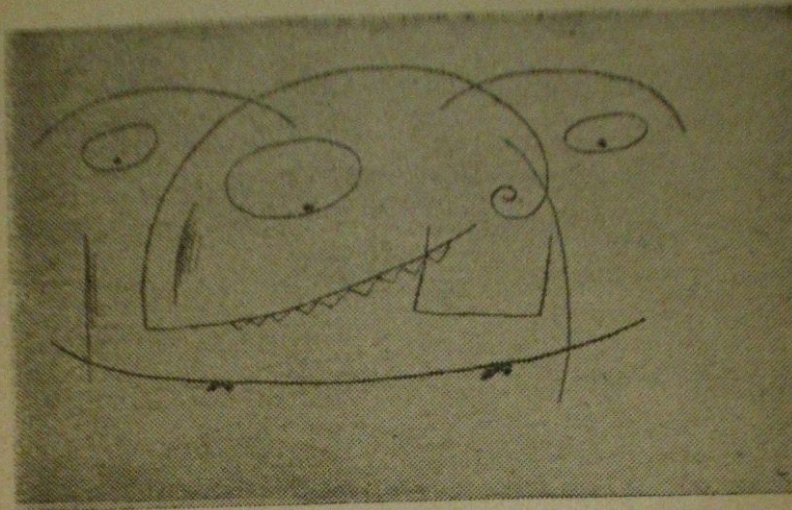
<sup>44</sup> J. Cocteau, *Orfeo*, introduzione di G. R. Morteo, traduzione di M. Zini, Torino, Einaudi, 1963.

<sup>45</sup> Stando alle testimonianze del regista e ai più rilevanti studi a lui dedicati, è a partire dal 1945 e dai primi approcci alla regia sperimentati in Svizzera che Strehler si avvia ad un'attività di costante ricerca che sfocerà nella fondazione del Piccolo Teatro di Milano nel 1947. Sull'argomento, rimandiamo, in particolare, a Strehler, *Per un teatro umano*, cit.; E. Gaipa, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1957; I. Moscati, *Strehler. Vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985; L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005.

Molto più interessante, invece, sembra essere l'attenzione che il giovane Strehler riserva all'intelligente operazione cocteliana di riscrittura del mito, che in Francia si colloca tra le prime rivisitazioni incentrate su uno spazio ancestrale e collettivo non più colto nell'automatismo e nella staticità della sua ricorrenza, bensì identificato quale nuovo orizzonte dinamico di riferimento, in funzione della ricerca di nuove soluzioni espressive.

Del resto, la scelta stessa di non tradurre né la dedica a Pitoëff, né le indicazioni relative ai costumi e di introdurre direttamente i dettagli dello scenario, suggerisce quanto poco rilevante sia agli occhi di Strehler l'aspetto più mondano e salottiero dell'*Orfeo*, per il quale erano previsti abiti e panama all'ultima moda, realizzati da Coco Chanel, il tutto perfettamente in linea con una certa idea di trasgressione forse più di natura snobistica che ideologica. Come acutamente sembra arguire Strehler, il cortocircuito che fa incendiare il mondo antico e lo dissacra non origina tanto dalla dimensione borghese in cui viene rivisitato, né dal significato simbolico del tutù indossato dalla Morte, o dai vestiti da campagna di Orfeo ed Euridice. Importante è invece la cura attenta che Cocteau presta allo scenario, dominato da forze misteriose e oggetti sospetti – dettaglio tutt'altro che irrilevante che non sfugge al traduttore – e al crescendo quasi empio e irriverente di storture tematiche e acrobazie verbali di cui la pièce si avvale.

Tanto dal punto di vista critico, quanto dal punto di vista traduttivo, Strehler dà risalto alla dimensione di sospensione e di impenetrabile coesistenza di naturale e soprannaturale che innerva la pièce, identificando in essa la chiave di lettura della rivisitazione del mito. Non è tanto la banalizzazione del mito trasportato nella quotidianità che Strehler sembra mettere in rilievo, quanto piuttosto la capacità di Cocteau di stratificare di nuovi significati fantastici e soprannaturali gli oggetti del reale, obbligando il mito ad instaurare un dialogo critico con la propria tradizione e con il presente in cui viene rivisitato. E dinanzi all'originalità di un Orfeo collerico, dispotico, ostinato, stanco della situazione poetica che si trova a vivere e perciò dedito all'assoluto e al mistero, Strehler risponde con l'entusiasmo giovanile che lo contraddistingue, traducendo non solo un'opera, ma un più profondo, personale e collettivo bisogno dello spirito, dell'intelligenza e della sua forma più sottile e medianica, la poesia.



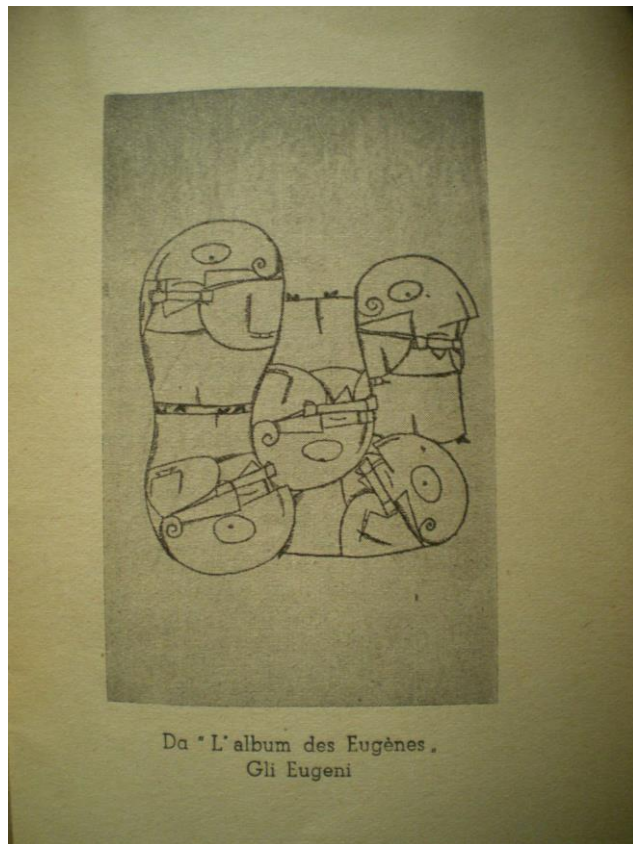
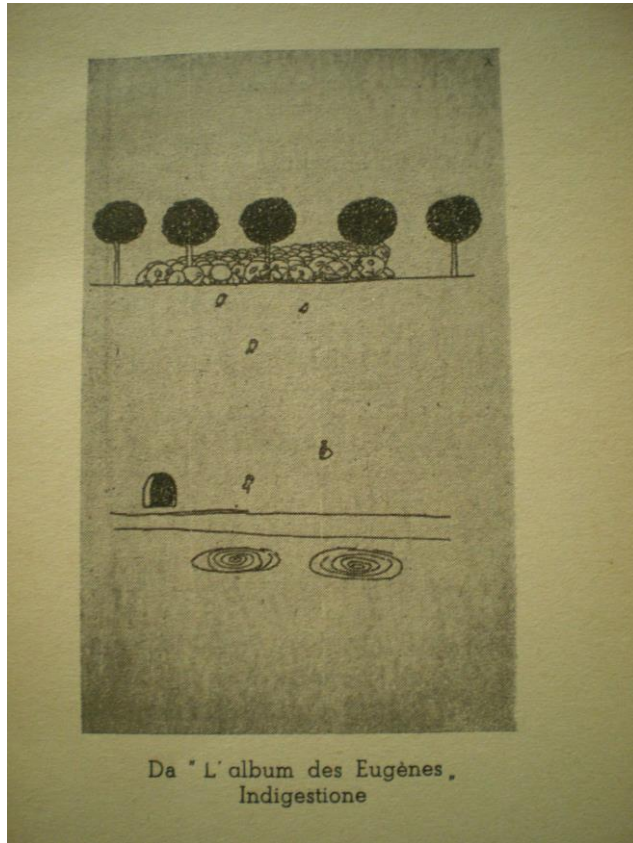
Da "L'album des Eugènes",  
Espressione di ferocia

mia testa, dov'è la mia testa?... Euridice!  
Artemisio! Aiuto! Dove siete? Accendete  
le luci. Euridice! Non vedo più il mio  
corpo. Non sento più niente. E ho vuoto,  
vuoto, ho vuoto intorno. Spiegate mi. Ri-  
svegliatemi. Aiuto! Aiuto! Euridice! (*come  
piangendo*) Euridice... Euridice... Euri-  
dice... Euridice... Euridice... (*entra Euri-  
dice uscendo dallo specchio. Resta ferma  
sul posto*).

EUR. - Amore?



Da "L'album des Eugènes",  
...Invano gli Eugènes cercano un varco  
per penetrare nel sogno dei Mortimer



Illustrazioni tratte da Jean Cocteau, *Orfeo, tragedia in un atto e un intervallo*, traduzione di Giorgio Strehler, Forlì, Edizioni di Pattuglia, 1943. (Si ringrazia la Biblioteca del Centro Studi Piero Gobetti di Torino)

