

che questo avesse un significato da cogliere. Per cui, se per Picasso e per il Cubismo si è parlato di una quarta dimensione, ciò va inteso in senso teorico e intellettualistico; in Schwitters invece la dimensione temporale esiste in termini concreti, per la totale rispondenza dell'opera all'immediata sperimentazione della vita. In questo senso

Schwitters parla continuamente di sé come di un artista (non come pittore o scultore o poeta o saggista) poiché per lui l'artista è colui che è capace di mantenersi in relazione con le forze vive e autentiche della vita prescindendo da qualsiasi categoria che le garantisca di un significato specificamente spirituale e formulabile.

CARLA LONZI

TEATRO

Vita di Galileo

La straordinaria forza drammatica che scaturisce da un testo come il *Galileo* di Brecht deriva dalla impostazione serena del protagonista, da questo coglierne gli interessi umani, vivi, reali di uomo visto in una dimensione esatta, non agiografica, sempre critica e presente.

I due momenti diversi della elaborazione della opera e il conseguente mutamento dei punti di vista si avvertono nella sua strutturazione ma, si può dire, in maniera positiva. Nella prima stesura — terminata nel 1939 durante l'esilio di Brecht in Danimarca — l'impegno era teso a rendere il senso della resistenza passiva come mezzo per continuare nella ricerca, nel più alto interesse della Scienza; nella seconda — terminata negli USA nel 1945 — l'impegno, nell'orrore della responsabilità che una scienza disumanizzata nell'idolatria si era assunta dopo la bomba di Hiroshima, era invece la condanna dell'abiuria: «se gli uomini di scienza non reagiscono alla intimidazione dei potenti egoisti e si limitano ad accumulare sapere per sapere, la scienza può rimanere fiaccata per sempre ed ogni nuova macchina non sarà che fonte di nuovi triboli per l'uomo. E quando con l'andar del tempo avrete scoperto tutto lo scopribile, il vostro progresso non sarà che un progressivo allontanamento dall'umanità».

Questi due momenti si realizzano nell'ampio ritratto dell'uomo, attuano quel senso autonomo

della rappresentazione che è al tempo stesso ricerca di una ragione soggettiva e di una ragione oggettiva per cui le azioni e i pensieri del Galilei sono sempre accompagnati da un giudizio, sicché l'immedesimazione non avviene mai e sempre restano disgiunti azione e riflessione. Si evidenzia in tal modo l'estraneazione necessaria a collegare e a capire, a conoscere e trasformare la realtà.

La grande immagine del secolo è resa da Brecht in maniera chiarissima: e di fronte c'è la consapevolezza di una vita serena, la certa struttura di un uomo che vuol vivere per conoscere. Sono rappresentati i giorni della sua vita a Padova, i suoi espedienti geniali, come la consegna della sua nuova invenzione, il cannocchiale, ai potenti della Repubblica Veneta, le sue deluse speranze per la Corte Medicea, la sua vittoria al Collegio Romano, la condanna dell'Inquisizione; l'abiuria. Gli avvenimenti si succedono in sequenze conclusive, in capitoli densi di situazioni sempre legati al protagonista. E al tempo stesso legati ad un giudizio critico che non permette mai al racconto di diventare soggettivo. La storia corre lungo il crinale dell'epica, si affolla di personaggi, figure tipiche che colgono sempre il senso del tempo: il procuratore Priuli, il teologo, il matematico e il filosofo della Corte Medicea, il vecchissimo cardinale del Collegio Romano, il cardinale Belarmino, Papa Urbano. Trent'anni dura questa corsa attraverso i giorni della vita di Galileo. L'uomo è sempre presente: è visto in tutta la sua dimensione di non-eroe, di non resistente: « Sven-

turata la terra che ha bisogno di eroi». Si sente in ogni piega del discorso di Brecht l'ansia della ragione, il limpido squarcio di una analisi materialistica, volta a chiarire, a comprendere, a spiegare gli atteggiamenti. Forse per questo motivo restano in ombra, nel suo Galileo gli aspetti della sua fede religiosa, i suoi tormenti per l'accusa di agire contro la Chiesa e si evidenziano gli aspetti altrettanto decisi della sua natura sensuale e libera (« il pensiero stesso, in lui, — dice Papa Urbano VIII — è una manifestazione di sensualità »).

Il segno della rappresentazione di Brecht è teso a risarcire la storia dei suoi momenti razionali e l'uomo della sua fede nel sicuro progredire della ragione. « Finché l'umanità continuerà a brancolare nella sua nebbia millenaria di superstizione e di venerande sentenze, finché sarà troppo ignorante per sviluppare le sue proprie energie, non sarà nemmeno capace di sviluppare le energie della natura che le vengono svelate ».

Giorgio Strehler nell'allestire *Vita di Galileo* ha sempre tenuto presente questo spirito laico, questo segno di una età che vuole ritrovare il suo umanesimo ed ha scandito i capitoli con chiarezza didascalica, con semplicità di impianto, con rigore di scena. La sua regia si è qui essenzializzata, spoglia da ogni ricerca formalistica; ciascun elemento è visto in funzione dei personaggi: pochi oggetti caricano la scenografia di Luciano Damiani, prevalente nei toni chiari come già ammirammo ne *L'anima buona di Sezuan*. L'assenza di ombra consegue la piena luce su ogni elemento espressivo a meglio rendere ogni personaggio totalmente, per restituirci di ognuno la sua immagine più verosimile. Strehler ha voluto costruire il *Galileo* come un ragionamento, intessuto su scarni elementi di base. Se ne è allontanato solo nella scena del Carnevale, volutamente, crediamo, quasi a sottolineare il tono popolare delle manifestazioni di chi si appresta a smantellare una credenza religiosa, contrapponendole un nuovo mito: « Ecco Galileo Galilei, l'ammazza-Bibbia ».

La recitazione di Tino Buazzelli (che ci sembra richiami più quella di Charles Laughton che quella di Ernst Büsch) risponde pienamente a queste ragioni di impostazione; ha un ritmo preciso, si dipana moderna, persuasiva, aggressiva: è la sua più matura prova di attore, di grande attore, interprete sufficientemente distaccato e critico e, al tempo stesso, collegato con una tradizione italiana, corposa e violenta.

Le mani sporche

Dopo il lungo periodo di silenzio che ha tenuto lontano dalle scene drammatiche il lavoro di Sartre (rappresentato la prima volta a Parigi nel 1948), la *prova di appello* costituita da questa edizione italiana de *Le mani sporche* diretta da Gianfranco De Bosio e interpretata dalla Compagnia del Teatro Stabile di Torino, se giustifica un interesse dialettico per l'opera teatrale di Sartre non sembra fornisca elementi tali da variare il giudizio, sostanzialmente negativo che, proprio strutturalmente, l'opera costringe a dare come impalco teatrale e come esempio di un teatro ideologico.

È chiaro che le ragioni di conflitto tra gli antagonisti del dramma, Hugo e Hoedrer se prese a simbolo di una diversa concezione del mondo, rispecchiano una configurazione quanto meno romantica che il teatro ideologico-epico ha superato e rientrano con tutto il loro bagaglio di psicologismo in un teatro anacronisticamente ottocentesco. Anche se la sottile percezione dialettica della situazione ha permesso a Sartre di individuare una serie di proposizioni esatte, di trasferire la propria esperienza dentro ciascuno dei due personaggi si da giungere ad impastare entrambi di verità e ragione al limite dei torti e degli errori compiuti.

Ha scritto Simone de Beauvoir nel terzo volume delle sue memorie *La force des choses*, a ricordo dei giorni della rappresentazione parigina de *Les mains sales*: « Come in *Morts sans sépulture* l'ego-