

quale la tremenda distorsione dei *non-senses* ha rischiato più volte di disperdersi.

In questa chiave esagitata e caricaturale gli attori hanno trovato una giusta dimensione, hanno sorpreso felicemente Paola Pitagora e Eros Pagni; ha rivelato doti istrioniche, più che acutezza interpretativa, Giancarlo Zanetti mentre gli altri (Malaspina, Milli, Carli) hanno sottolineato i caratteri proposti.

Io, Bertolt Brecht

« *Prima di essere occasione di una identificazione, lo spettacolo è fondamentalmente l'occasione di un riconoscimento di sé culturale e ideologico* » scrive Louis Althusser nelle sue « Note per un teatro materialista » trattando di uno spettacolo di Giorgio Strehler *El nost Milan* da lui ritenuto di « straordinaria importanza ». Ed è esatta osservazione, dato che questo « riconoscimento » presuppone una identità essenziale, quella che rende possibile l'unione attori-spettatori, la partecipazione collettiva alla stessa tensione ideologica.

Non sembra che nello spettacolo antologico *Io, Bertolt Brecht* Strehler abbia raggiunto questa possibilità conclusiva di un riconoscimento che risolve, per tutte, la questione dell'identificazione, senza corrompere il principio epico di una drammaturgia estraniata — attore non personaggio. Il discorso, piuttosto, non risolve i problemi pratici di una estetica « a distanza » ma cerca di involgere, in primo luogo, lo spettatore in una sorta di complicità con il versificatore (il brillante, il simpatico) e non con il poeta, questo aspro ideologo bruciante e preciso nel corrodere e colpire una realtà in atto, per denunciarla e modificarla dall'interno. È affiorata, in tutto lo spettacolo, proprio la volontà di piacere, rendendo epidermici quegli strati emotivi di un discorso, puntando sulla melodia dei *songs* più conosciuti, corrompendo lo stesso significato, procedendo alla astrazione di una struttura da un'altra struttura, e fissando tali moduli in una dimensione priva di prospettiva critica. Strehler dicatore e attore e Milva concertista sono lontani dal rigore iconico e recitativo imposto dallo stesso Strehler

regista, esatto interprete del teatro brechtiano. Non entrano qui raffronti con personalità diverse — Gisela May, ad esempio — o con composizioni antologiche di analogo respiro. Entrano piuttosto raffronti critici con sistemi espressivi diversi, con la ricerca lucida e tersa già perseguita da Strehler ne *L'anima buona di Se-Zuan*, con la rarefazione del tempo e dello spazio nello *Schweyk nella seconda guerra mondiale*.

Basterebbe riflettere all'adesione sempre meno qualificante di un pubblico acritico entusiasta dai gesti cortesi, dal fluire dei suoni, dalla gradevolezza di un « poeta sgradevole ». La ragione è proprio in questo spostamento di interesse, perseguito da Strehler, in questo voler indulgere a presentare un poeta inserito nella cronaca contemporanea, spegnendone la violenza e l'orrore, la ricerca di una denuncia che ancora qualche anno fa faceva scrivere al teologo Karl Thieme « Bertolt Brecht, poeta del diavolo ». Certo ogni parola di Brecht, ogni suo canto, ha una significazione ambigua, ama, odia, costruisce, distrugge, si rivolta, si adatta. « Nella città d'asfalto mi sento a casa mia / munito dall'inizio di ogni sacramento / di morte: di giornali, di tabacco e d'acquavite son pigro e diffidente ma contento ». Ma in questo suo itinerario sta la forza della sua polemica, il violento tarlo delle istituzioni, l'apparente adattamento alle regole del gioco. « Mangiai in mezzo alle battaglie. / A dormire mi coricai fra gli assassini. / Feci all'amore con indifferenza / E guardai la natura spazientito ».

Arduo ripercorrere il mondo di Brecht con brevi indicazioni; la complessità dei suoi temi, le operazioni compiute, i miti rivisitati, i suoi stessi atti di incoerenza, soffrono a venir riproposti in una silloge che non sia anche ricerca critica e individuazione di uno — tra i tanti — dei complessi fermenti del poeta. « *La saggezza brechtiana* — scrive Bernard Dort — *se per saggezza non si intende né la rassegnazione né la passività dell'uomo davanti al mondo e al destino, è saggezza attiva. In essa e per essa il Vecchio e il Nuovo si riconciliano, si modificano e si rigenerano* ». Il concetto ideologico spezza la sua univocità, frantuma il dogma e si propone come dialettica verso le cose, modificate

e modificabili, in un continuo cammino. E la ragione sottintende una presa di posizione, che è materia di rappresentazione, scelta rigorosa dei mezzi espressivi, non ammiccamento del pubblico ma presa di distacco tra il dire e il detto, tra la frase scritta e la frase recitata.

Se da un suo *Versuche* si estrae una formula scenica: — « *Ma soprattutto, vi prego non chiudetemi il palcoscenico fino in alto. Lo spettatore, tra un quadro e l'altro, appoggiato alla spalliera della sua poltrona, se vuole, potrà notare i laboriosi accorgimenti che con arte noi prendiamo per lui... Però non mostrarglieli troppo, qualcosa sì. Perché sappia sempre che noi non siamo lì per fare incantamenti. Ma che lavoriamo, amici* » — non è bene che ciò si faccia recitando, visualizzando, anzi, il concetto e giocandolo con voce impostata. Si rischia di strappare l'applauso, non la riflessione.

E quando Milva canta dallo *Schweyk* « E quale dono venne alla donna del soldato? » e « La canzone della Moldava », troppe mossette vanitose, troppa grazia, disperdono il fermo e tenace discorso di Brecht, ineluttabile come la ragione contro le pieghe della rassegnazione.

Uno spettacolo divulgativo, dunque, disperso e non rigoroso, nel più benevolo dei casi, e non l'occasione di un *riconoscimento culturale* che da Strehler ci si attendeva.

Lutero

Lutero di John Osborne precede di due anni *Inadmissible evidence* (Prova inammissibile) e si situa nella tradizione del *chronicle play* rifacendosi ai modelli del teatro elisabettiano, a quegli eroi che sulle scene del Globe Theatre, del Blackfriars, del Red Bull affermavano i loro diritti sulla « morale teorica ». *Lutero* acquista così una dimensione precisa, si ricollega ad un genere che precedendo l'epica, ha fornito allo stesso Brecht i modelli per una scansione didascalica dell'opera. Il personaggio è tutto; il testo è la commedia delle sue angosce, la tragedia dei suoi principi, la violenza della sua ineluttabile irrevocabilità. Il personaggio è l'asse della scelta ideologica, tutto è visto in funzione della sua ragione, della sua

stretta logica, della disperata ricerca intesa a concludere un momento, ad anticipare secoli di guerre e di ribellioni.

Martin Lutero entra nell'ordine nel 1507; alterna crisi nervose a stati inquieti, dovuti anche a disturbi viscerali che Osborne sottolinea, come parte integrante del carattere. È ruvido, impaziente; maltratta il genitore decisamente contrario al suo sacerdozio; discute e si ribella contro i messi di Roma che vendono indulgenze. Urla contro questo mercato e contro le ideologie che lo sostengono, convincendosi che l'uomo si salva indipendentemente dai suoi meriti per la sola Fede.

Osborne scandisce lucidamente gli avvenimenti, alterna i momenti di furia del giovane teologo con i lunghi ragionamenti teorici, con i conseguenti teoremi con i quali allarga l'arca del consenso. La Chiesa di Roma si preoccupa per i possibili sviluppi. Tenta di conciliare i suoi impeti con la prudenza politica. Nella Germania, dopo la morte di Massimiliano, Federico è il protetto di Leone X, e il protettore, a sua volta, di Lutero. La posizione è difficile. L'affissione da parte di Lutero delle Tesi a Wittenberg nelle quali sono ribadite le posizioni contro le indulgenze non può essere tollerata. Colpito dalla Bolla papale, Lutero vi si oppone bruciandola, e rendendo pubbliche le tesi contenute nel trattato « Sulla libertà cristiana ».

Il dramma storico è sempre coerentemente visto a ridosso del personaggio; la cronaca si alterna ai giudizi, le connessioni sembrano precise, anche se tutto quel che è mostrato si sussegue rapidamente, non dà tempo alla riflessione. La ribellione alla Chiesa di Roma si estende, diviene moto popolare cui finiscono con l'affluire altri moventi; si rianimano le rivolte dei poveri contro i ricchi, dei contadini contro i principi. Lutero si pone dalla parte dei principi, è spietato nei giudizi, approva i massacri contadini, definisce « diavoli incarnati » i rivoltosi. Molte speranze restano deluse. Il suo rispetto verso l'autorità e la forza sembra conseguire dall'atteggiamento verso il genitore, lo teme, gli si ribella ma sostanzialmente gli ubbidisce. Ogni tanto risuona nel dramma l'eco