

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

delle sue continue paure: « Ho perduto il mio corpo di bambino » oppure « Sono un bambino, ho paura aiutami Signore ». Ha bisogno di giustificare la sua ribellione contro il padre con le parole del Vangelo: « Sono venuto a mettere il figlio contro il padre »: tutta la sua vita non è che una obbedienza a ciò che gli par giusto obbedire: il germanesimo, più importante della stessa cattolicità, il severo distinguo tra potere civile e Fede, più importante delle rivolte sociali.

Il dramma di Osborne ricorda nella sua struttura per più versi, il *Galileo* di Brecht: nel taglio, nel modo stesso di condurre l'azione, nel far riaffiorare — nelle pieghe dei più alti ragionamenti — l'uomo quotidiano, con l'ira e con il dolore dei suoi disturbi di salute. Anche nel finale l'ombra di Brecht appanna il disegno tracciato da Osborne: Martino sposato con Caterina Von Bora ha un figlio e su di lui riversa le sue speranze e le sue delusioni. Pur tuttavia il *Lutero* ha un suo rilievo coerente, anche in relazione all'opera di Osborne. In fondo come il Jimmy di *Ricorda con rabbia*, anche Lutero è un insieme di isteria e di nevrosi, i suoi scatti, i suoi pensieri i suoi pronunciamenti, appartengono ad un modo istintivo di prendere

coscienza di sé e di impiegare, in una direzione stabilita, i propri impulsi, le proprie conoscenze, le proprie ragioni. Laddove Jimmy falliva, Lutero, solo apparentemente, riesce: il suo fallimento è l'anello iniziale di una presunzione di sé sconfitta che non sa ancorarsi. La sua spietata condanna della rivolta contadina del 1523 è una riprova del suo fallire di fronte alla storia. Beppe Menegatti nel mettere in scena il testo di Osborne ha voluto sottolineare questa particolare « responsabilità » nelle stragi e nei massacri, cui Lutero volle sottrarsi; ha voluto, dilatando il simbolo, troppo insistere nel bagno di sangue che la Germania ha continuato ad imporre al mondo, insistendo nella propria presunzione. Lo spettacolo ha certamente scompensi: nel primo tempo ha un andamento più rigoroso; gli avvenimenti si susseguono con una prospettiva certa, sono sempre in relazione al personaggio dominati da una scarsa essenzialità. Le scene, i costumi e le musiche (rispettivamente di Falleni e Bussotti) hanno un loro sapore ferrigno, che ben si addicono allo stile « elisabettiano » duro e crudele.

EDOARDO BRUNO

CINEMA

Saldi di stagione

Ogni anno, fra il gennaio e il febbraio — alle soglie di una quaresima cinematografica che durerà sino all'autunno — compaiono di solito sui nostri schermi films giudicati di incerto gradimento per il loro carattere problematico. Così, anche quest'anno soltanto oggi le platee dei pubblici locali hanno potuto documentarsi circa « Trans Europ Express » (recentemente colpito dalla censura) di Robbe Grillet, « La cinese » di Godard e « Marat-Sade » di Brook.

Robbe Grillet come regista, lo conosciamo al suo meglio — e libero dalla collaborazione con Resnais — in un film di scarso successo,

« L'Immortelle »: dove l'ambiente esotico, per tradizione caro alla letteratura francese, favoriva inaspettatamente il realizzarsi di quella oggettività folgorata che è una caratteristica del nouveau roman. Il sole orientale isolando astoricamente le mura e le case fatiscanti dell'antica Bisanzio, le fissava in una eternità ricordata che coinvolgeva anche volti, parole, natura. Lo spettatore ne era così conquistato da dimenticare persino il fantomatico gioco dell'ambigua protagonista — spia, vittima ricattata, messaggio indecifrabile — nonché le parvenze di intrigo poliziesco giacenti alla radice della narrazione.

Molto tempo è passato e Robbe Grillet riprende oggi — per scherzo o sul serio, non si sa — il