

A mia moglie Silvana



Bruno Portesan

Lettera
a un Maestro
e per conoscenza
a uno scrittore di drammi

Ledizioni

© 2021 Ledizioni LediPublishing

Via Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

*Lettera a un Maestro e per conoscenza a uno scrittore di
drammi*

Bruno Portesan

Seconda edizione: maggio 2021

Prima edizione: marzo 2016

ISBN 978-88-5526-468-6

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Foto: Mario Mulas / Piccolo Teatro di Milano – Teatro
d'Europa.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore:
www.ledizioni.it

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Indice

Prefazione <i>di Ferruccio Soleri</i>	7
I.	11
II. Comico e popolare	61
III. Totò attore epico	73
IV. Commedia dell'Arte e teatro epico	91
V. Dialetto e lingua	117
VI. La "voce alta"	125
VII. Diderot e il Paradoxe	129
VIII. Le piccole parti	139
IX. Consapevolezza politica dell'attore	149
X. Brecht e la DDR	173
XI. Di nuovo al Piccolo	199
Bibliografia	217
Indice dei nomi	221



Prefazione di Ferruccio Soleri

Bruno Portesan con la sua *Lettera a un Maestro e per conoscenza a uno scrittore di drammi* invita il lettore in una sala-prove dove in un dialogo serrato, e attingendo dai suoi ricordi, prova a ricordare e a raccontarci il genio di Giorgio Strehler. Impresa ardua e complessa che, però, riesce a svolgere con onestà e riconoscenza.

A 100 anni dalla nascita di Giorgio ho letto con questa “lettera al Maestro” dove si ritrovano alcuni dei suoi insegnamenti più illuminati, i valori fondanti e le idee brillanti con cui ha trasformato il teatro, quello dei grandi attori e delle compagnie di giro, in TEATRO DI REGIA. Questa è la più grande eredità che ha lasciato a noi attori, registi, maestri e pubblico: come portare un testo sul palcoscenico, come comunicare.

Idealmente chiunque potrebbe mettere in scena un testo. Basterebbe il minimo, un palco, degli attori e degli spettatori. Ma quanti a distanza possono dire di aver trasmesso quel testo?!

Quella del Teatro è una realtà dotta e rivoluzionaria al tempo stesso, introspettiva e comunicativa, straniante e travolgente insieme. Il tutto in uno scambio a più voci, quasi a voler sondare i meandri dei pensieri più intimi del Maestro.

Aiutano molto a capire il modo di fare teatro di Strehler i tanti richiami a “mostri sacri”, uno per tutti: Brecht. In particolare, ritengo utili i riferimenti a quest’ultimo che, forse, possiamo definire il Mae-

stro del Maestro, o “il Vecchio” come piaceva chiamarlo Giorgio. Sicuramente, quando Brecht arrivò al Piccolo nel 1956 mentre si provava *L'opera da tre soldi*, la vita artistica e personale di Strehler cambiò per sempre.

Brecht, immenso drammaturgo, ha rivoluzionato la recitazione con la sua *verfremdungseffekt*, la tecnica dello straniamento, e in questa *Lettera* ben si recepisce il suo metodo epico.

Ma attenzione: non ci si accosta al teatro impreparati. Per B.B. si devono utilizzare i temi e i sentimenti, osservarli con grande distacco, portarli in scena con l'ingenuità di chi possiede però un certificato di laurea. B.B. non amava gli improvvisati.

Così con una frase o una domanda, Portesan riesce a catapultarci in uno di quegli attimi che cambiano un attore nel profondo: una sala-prova di via Rovello, il Maestro che spiega a noi attori “animali bisbetici da domare” (*L'improvvisazione di Versailles*, Moliere) come ricercare nelle nostre capacità ciò che noi stessi non sapevamo di avere senza mai perderci nel personaggio.

Noi dovevamo solo far credere al pubblico di esserlo.

Del resto, anche il grande Peter Brook, altro regista geniale, sostiene sia proprio il regista a mettere l'attore in grado di rivelare la propria interpretazione che altrimenti terrebbe, forse, per sé.

A questo proposito, desidero ricordare l'impegno, lo studio e la dedizione che Giorgio riponeva in ogni lavoro, in ogni spettacolo. Senza i suoi studi e i conseguenti allestimenti, non credo che alcuni dei grandi classici come Goldoni o Bertolazzi (indimenticabile *El Nost Milan*) avrebbero visto le luci della ribalta.

Potrei dilungarmi su tutti gli altri aspetti della messa in scena che affiorano in questa *Lettera*, come l'importanza della voce e del timbro vocale, ma preferirei farlo in un dialogo aperto con tutti voi lettori. Quindi preferisco chiudere con le parole di Giorgio sul teatro, quello che è stato ed è anche il mio:

“Il Teatro brucia in un lampo, ma questo lampo talvolta è folgorante, è incommensurabile. E questo lampo del Teatro può scuotere, in un attimo solo anche, le coscienze e i cuori degli uomini.”



Ferruccio Soleri in scena

Si ringrazia l'attore per la foto dall'archivio personale.



I.

Voglio scriverLe, Maestro, e mi permetta di rivolgermi a Lei in questo modo, anche se lo so, come ben testimonia il libro *Non chiamatemi maestro*¹, che Lei non amava sentirsi interpellare così. E però, in una lettera al critico Roberto De Monticelli, quell'appellativo ("Ma non sanno che maestro nel senso di "mestiere", io lo sono. Costa, Luchino, lo sono. Che siamo proprio "maestri" nel senso della bottega, sappiamo di più il mestiere, trucchi compresi,..."²) l'ha rivendicato, a ragione, Lei stesso. Sì, il titolo Lei se lo era guadagnato sul campo, e non poteva (e non può) temere, quindi, tutte le facili ironie, le prese in giro, che questo termine si porta appresso da tempo.

Maestro, dunque! Dal momento che Lei era come il maestro di bottega nella Firenze del Quattrocento.

Voglio scriverLe, Maestro, e non la si trovi così strana questa mia idea, perché: "Chi è che non parla mai con qualcuno mentalmente? Chi è che non parla con Dio [...], o magari semplicemente con se stesso?"³

1 G. Strehler, *Non chiamatemi maestro. Selezione di alcune pagine di Giorgio Strehler*, a cura di S. Casiraghi, Skira, Milano 2007

2 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, a cura di S. Casiraghi, Archinto, Milano 2000, pag. 81

3 N. Hornby, *Tutto per una ragazza*, Guanda, Parma 2007, pag. 13

Voglio scriverLe, insomma, per scacciare dalla mia mente i dolorosissimi versi di García Lorca – “perché tu sei morto per sempre,/ come tutti i morti della terra,/ come tutti i morti che si scordano/ in un mucchio di cani spenti.”⁴

Soltanto nell’ormai lontano agosto del 2011 sull’«Unità» è apparso un articolo in cui una giornalista molto nota nell’ambiente del Piccolo⁵, dopo averci richiamato alla memoria che Lei, Maestro, avrebbe compiuto 90 anni, essendo giusto nato il 14 agosto del 1921, si domandava che cosa fosse rimasto del suo teatro. E la risposta, così sbrigativa da lasciare in me delusione e stupore, è stata: “Ci resta un certo modo di fare teatro che ritroviamo in alcuni spettacoli di Patrice Chéreau e di Peter Stein (?), nelle magnifiche luci di Bob Wilson...”. Punto e a capo. Ma come Chéreau e Peter Stein? Quando ancora nel 2014 il professor Asor Rosa ha potuto scrivere:

Basti pensare all’enorme successo, – o, per meglio dire, alla travolgente esperienza, – che produsse la messa in scena, per le cure, egregie oltre ogni limite, del Piccolo Teatro di Milano e di Giorgio Strehler, di due testi come *L’opera da tre soldi* (1956), con uno spettacolare Tino Carraro, e *Vita di Galileo* (1963), dove un efficacissimo Tino Buazzelli teneva testa a distanza a un attore del calibro (anche dal punto di vista fisico) di Charles Laughton, interprete della prima rappresentazione del testo... [...] Era

4 F. García Lorca, *Poesie*, Guanda, Parma 1962, vol. II

5 M.G. Gregori, articolo apparso su l’«Unità» il 21 agosto 2011

come se, nello spazio di due-tre ore, uno avesse ingoiato e digerito un'intera biblioteca...⁶.

Le luci! Non solo non sono, e non erano, una cosa di poco conto, se è vero quanto annotava sul suo diario, il 10 giugno 1948, lo scrittore di drammi: "Difficoltà maggiori di quelle con gli attori me le procura l'antiquato impianto di illuminazione col quale è impossibile illuminare in modo uniforme la scena..."⁸. Le luci! Ma lo sapevano anche i sassi che erano una delle specialità della casa. Lei stesso ci ha raccontato: "Ricordo che entrai in una platea vuota per fare le luci del lavoro di Eliot senza, praticamente, averne mai fatte, e mi comportai con una sicurezza e una "conoscenza" del "mestiere" che non potevano venire dalla pratica"⁹.

E, sempre a proposito di luci, infine, non sarò io a doverLe ricordare, Maestro, come ancora lo scrittore di drammi avesse manifestato tutta la sua ammirazione al regista Reinhardt dicendo: "Nella storia del teatro certi effetti di luce poterono denominarsi "reinhardtiani."¹⁰ Per la verità la storia degli effetti l'aveva detta prima, molto prima, di venire a Mila-

6 B. Brecht, *Poesie politiche*, introduzione di A. Asor Rosa, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2014, pag. VII

7 B. Brecht, *Scritti teatrali II. "L'acquisto dell'ottone", "Breviario di estetica teatrale" e altre riflessioni: 1937-1956*, Einaudi, Torino 1975, pag. 83. (In tedesco: *Stückeschreiber*. È il termine con cui Brecht si autodesigna nell'*Acquisto dell'ottone* parlando di sé in terza persona.)

8 B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, a cura di W. Hecht, Einaudi, Torino 1976, vol. II: 1942-1955, pag. 910

9 G. Strehler, *Per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano 1974

10 B. Brecht, *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo*, introduzione di E. Castellani, Einaudi, Torino 1975 pag. 156

no (febbraio 1956) e, quindi, prima di vedere come Lei era in grado di servirsi delle luci. Dimodoché nella dichiarazione di Werner Mittenzwei, assistente “ombra” del Berliner (“Gli spettacoli di Strehler lo affascinarono tanto anche perché la vostra tradizione teatrale fu per lui una vera sorpresa, una scoperta.”¹¹), io credo si possa cogliere la sensazione che parte di quel fascino fosse proprio da attribuire all’uso sapiente che delle luci sapeva fare Lei, Maestro.

Voglio scriverLe, però, perché la cosa che più Le stava a cuore, ne sono sicuro, Maestro, la cosa che più l’ha assorbita, come regista, come uomo di teatro, è stato il cercare di portare a compimento o, comunque, di arrivare a dei risultati con il nuovo stile di recitazione, detto molto comunemente e brevemente “l’epico”.¹² Spero mi perdonerà, Maestro, se

11 Intervista a W. Mittenzwei della ricercatrice L. Olivi in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Il Mulino, Bologna 1989, pag. 263

12 Il cosiddetto stile *epico* ha bisogno dell’effetto di *straniamento* nella recitazione e non solo. Ma per ottenere detto effetto o *Verfremdungseffekt* bisogna che l’attore non si immedesimi nel personaggio ma ne prenda in qualche modo le distanze, utilizzi cioè la *Verfremdung*. F. Ewen ci ricorda che: “Il termine *Verfremdung* fu coniato solo nel 1936... [...] [Prima] Brecht parla ancora di un *Entfremdungsprozess* [processo di alienazione]... [...] È stato suggerito che fu la visita di Brecht nell’Unione Sovietica nel 1935 a fissare finalmente sia il concetto sia il termine, e che Brecht derivò entrambi dal critico formalista russo Viktor Šklovskij. Šklovskij, nel 1917, aveva scritto un saggio dal titolo *Arte e artificio*, in cui affermava che “il procedimento dell’arte è il procedimento del distacco... Nell’opera di Tolstoj il processo del distacco consiste nel non definire una cosa col suo nome ma di descriverla come se la si vedesse per la prima volta” (F. Ewen, Bertolt Brecht. *La vita, l’opera, i tempi*, prefazione di P.

continuerò a parlare sempre e solo di teatro epico e di recitazione epica, nonostante sappia benissimo in qual modo, viceversa, a Berlino si pensasse, a un'evoluzione di detto teatro: "Ora si sta facendo il tentativo di passare dal teatro *epico* al teatro *dialettico*."¹³

Voglio scriverLe per cercare, con le mie deboli forze, di ritornare su quel Suo progetto. E lo voglio fare ripercorrendo, anche un po' in controluce, quasi tutti i lavori che, a partire da *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, Lei ha messo in scena.

Voglio scriverLe perché tutta la barbarie, tutti i guasti e tutti i tagli inflitti alla cultura e allo spettacolo italiani da lei denunciati nella Sua vibrante protesta al «Corriere della Sera» ormai vent'anni fa, sono ancora tutti lì e di conseguenza possono solo essersi aggravati.

Lei, Maestro, già allora si domandava: "Dobbiamo sentirci dire dagli economisti americani che una delle leve dello sviluppo economico del futuro sarà la creatività e il lavoro intellettuale?"¹⁴

Per tutta risposta, ancora ieri, nel bel mezzo di una "crisi" economica di dimensioni planetarie, un nostro ineffabile ministro dell'Economia ha avuto la faccia tosta di proclamare, per giustificare proprio quei tagli, che con "la cultura non si mangia". O, più precisamente, pare abbia detto che "con la cultura non si imbottiscono i panini", come ha ricordato

Grassi, Feltrinelli, Milano 1970, pag. 191) .

13 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 280

14 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 153, lettera pubblicata il 7 novembre 1995

un'autorevole firma su «La Repubblica».¹⁵ In breve il solito vecchio *Carmina non dant panem*.

Voglio scriverLe, Maestro, perché sicuramente affrontare con Lei certi temi, tempererà in me lo sconforto di non operare più in teatro. La mia delusione, cioè, di non potere, in concreto, sperimentare la recitazione epica. Non ha forse detto lo scrittore di drammi: “Quando penso ai progressi che credo di aver compiuto, provo un senso di soddisfazione immaginando di averli conseguiti battendo in ritirata”¹⁶?

Sono stato, Maestro, uno degli attori della *Santa Giovanna dei Macelli*. Uno degli ottanta attori di quello spettacolo (1970/71). Numero giudicato in maniera poco favorevole soprattutto dal Suo successore. E pensare che per far parte di quella schiera, giudicata oggi quanto meno eccessiva, ho dovuto dare il meglio di me stesso.

Ho dovuto superare, si dice sempre così in questi casi, una “severissima prova”: ho recitato il monologo, mi correggo, tirata di Aston da *Il guardiano* di Pinter. Eravamo in quell’“hangar”, come Lei amava chiamare, tra lo sprezzante e l’affettuoso, il teatro Lirico. In quel teatro, cioè, in cui ad onta dell’acustica, dell’ampiezza del palcoscenico, ad onta di tutto Lei aveva fatto nascere spettacoli importanti: dalle *Baruffe Chiozzotte*, a *I giganti della montagna*, al *Gioco dei potenti*. Lo sa, Maestro, che ancora adesso quell’“hangar” o, meglio, “il fratello minore della Scala” come, pare, lo chiamino i milanesi, dopo essere stato per anni un cantiere aperto, a tutt’oggi

15 F. Merlo, «la Repubblica», 21 novembre 2012

16 B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino 1973

non è dato sapere se potrà riaprire i battenti? Anche se il sindaco, a onor del vero, ha dichiarato: “Farò di tutto perché il teatro, che è chiuso da moltissimi anni, torni alla città entro la fine del mio mandato.”¹⁷

Bene, questa è stata la circostanza in cui l’ho conosciuta. Così, da quel momento e per tutto il periodo delle prove dello spettacolo, appena mi si presentava l’opportunità per rivolgerLe il saluto, me ne uscivo, anch’io, con quel mio “Maestro” che era un misto di timidezza, stima e improntitudine per la confidenza e la libertà che in qualche modo con quel mio saluto mi sentivo autorizzato a prendermi.

Anni dopo, Lei stava preparando *Il campiello*. Lottava delle Sue regie goldoniane. E il Goldoni era uno degli autori (“Brecht e Goldoni rappresentano due punti fermi nell’ambito della mia ricerca teatrale.”¹⁸) che Lei, Maestro, sentiva particolarmente “vicino”. Quindi, mi sono ripresentato per il solito “provino”. E ancorché non avessi imparato a memoria il “pezzo”, spinto dalla necessità di trovare lavoro, mi sono comunque “buttato”. Con scarse speranze, purtroppo, perché già circolava la voce nell’ambiente che i ruoli fossero ormai tutti “coperti”. Oltretutto *Il campiello* è una commedia che necessita di, relativamente, pochi attori. Ho scelto, dunque, per la mia lettura interpretativa un monologo di Iago. Precisamente l’ultimo del secondo atto dell’*Otello* (monologo e non tirata, questo di Iago, non è vero, Maestro?). Come “sentenza” il professore Guido Davico Bonino:

¹⁷ Articolo apparso sulle pagine della cronaca di «la Repubblica» il 16 gennaio 2013

¹⁸ G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 94

Infatti, solo se un personaggio parla a lungo in scena in assenza di chiunque altro, possiamo correttamente definire quella sua “prestazione” non “tirata”, ma monologo o soliloquio. Il primo e il secondo termine dal punto di vista etimologico si equivalgono: l’uno viene dal greco (mónos, “solo” e logos “discorso”), l’altro dal latino (solus e loqui “parlare”).¹⁹

Perfetto! Ma sempre a proposito di *Otello* nell’atto quinto, seconda scena la didascalia recita: “Desdemona in letto, addormentata. La lucerna è accesa. Entra Otello. E Otello attacca: Questa è la cagione ; questa è,” ecc. Monologo o tirata? La mia “performance”, naturalmente, è risultata, a voler essere generosi, poco brillante. Nonostante tutto Lei, Maestro, è salito lo stesso sul palco, del Suo “Piccolo” stavolta, e mi ha congedato dicendomi che avevo fatto solo una lettura, anche intelligente, ma solo una lettura. A ripensare, a distanza di così tanto tempo, a quell’audizione, Maestro, ancora mi sorprende piacevolmente che Lei sia venuto a spiegarmi perché la cosa non avesse “funzionato”. Quando avrebbe potuto, per esempio, restarsene comodamente seduto in platea e, mi scusi, “sistemandosi compiaciuto le circonvoluzioni del maglione sul collo”²⁰ (come, riferendosi a questo Suo innocente “vezzo”, scriverà più tardi, ironicamente, nel suo romanzo comico *il Lunari*), cavarsela con un impaziente “grazie, avanti un altro”. Perché di solito è così che si usa fare. Invece no, Lei ha vo-

19 W- Shakespeare, *Essere o non essere. Cento e più monologhi*, a cura di G. Davico Bovino, Einaudi, Torino 2005, pag. VI

20 L. Lunari, *Il Maestro e gli altri*, Costa & Nolan, Genova 1991, pag. 10

luto mostrare nei miei confronti, questo almeno è quello che ancora mi piace pensare, una certa considerazione. Per farla breve, tempo dopo, aggrappato, appunto, a quell'esile filo ho cercato in tutti i modi di farmi ricevere da Lei. Sì, forse Lei, Maestro non ricorderà più niente, ma è stato nel suo ufficio di via Rovello, là in quell'ufficio dalla "candida scrivania dal piano ordinatissimo"²¹ che Le ho potuto esprimere il mio desiderio di far parte del gruppo dei Suoi assistenti. Malauguratamente per me, Lei ne aveva già un numero più che sufficiente. Però, accontentandomi, avrei potuto assistere alle prove de *L'anima buona del Sezuan*.

Così, ho finito col sedermi in platea (ancora al Lirico) due file dietro la sua postazione. Di lato, però, perché anche a Lei, come allo scrittore di drammi, "non piaceva lavorare con qualcuno seduto alle spalle"²². Da lì ho potuto nuovamente e comodamente seguire tutte le indicazioni, i suggerimenti, relativamente alla recitazione epica o dialettica, che dava agli attori. Gisela May, a suo tempo, quando cioè assisteva ancora da semplice spettatrice alle prove del gruppo storico berlinese, aveva sottolineato all'incirca la stessa cosa: "...osservando il comportamento del regista e degli attori sul palcoscenico, si può imparare quasi come se si agisse in

²¹ Ivi, pag. 1

²² C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 239. Intervista a E. Schumacher, scrittore e collaboratore del Berliner che alla domanda "È vero che non impediva [Brecht] a nessuno di assistere alle prove?" ha risposto: "Entro certi limiti sì, è vero. Ma non gli piaceva lavorare con qualcuno seduto alle spalle e non voleva che gli attori si distraessero".

prima persona come attori, non è vero? [...]”²³
Non solo per gli attori, mi viene da aggiungere, ma a maggior ragione gli aspiranti registi possono provare la medesima sensazione. Tanto che alla fine non ho potuto fare a meno, Maestro, di considerarmi una sorta di quasi Suo assistente. Uno di quegli assistenti, in definitiva, senza esserlo che al Berliner, l’ho detto prima, venivano chiamati: “... le ombre perché avevano gli stessi occhiali e la stessa pettinatura di Brecht, ma non rientravano nel team della regia.”²⁴ Sarò stato anche “un’ombra”, ma il pensiero che lo stesso scrittore di drammi avesse annotato sul suo diario: “Morto a New York Max Reinhardt. A Berlino, all’inizio degli anni Venti, ho assistito a quasi tutte le prove del *Dramma del sogno* al Deutsches Theater.”²⁵, mi faceva sentire, chissà perché, in buona compagnia.

Ad ogni modo, la cosa importante è che l’ho sentita, Maestro, parlare, di nuovo, di terza persona! Di pronunciare, cioè, prima di ogni battuta, mentalmente o a voce bassa o alta il famoso “egli disse”! Di portare il verbo al passato, di cercare di usare (sempre prima di ogni battuta) l’avverbio effettivamente, o, ancora, di pronunciare ad alta voce didascalie e commenti! Questi sono piccoli accorgimenti, ormai lo dovrebbero sapere tutti, per cercare di riprodurre uno degli elementi specifici del teatro epico: l’*“effetto di straniamento”* o *Verfremdungseffekt*²⁶. “Chiamiamo

23 Intervista a Gisela May, attrice e cantante, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 258

24 Intervista a B. Besson, assistente e regista del Berliner, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 236

25 B. Brecht, *Diario di lavoro*, cit., pag. 717

26 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 179. “Per realizzare, in una recitazione con immedesimazione non completa, lo

così la raffigurazione che lascia bensì riconoscere l'oggetto, ma al tempo stesso lo fa apparire inconsueto.²⁷ Meglio, alla domanda che cos'è lo *straniamento*, sempre negli *Scritti teatrali* si dice: "Straniare una vicenda o il carattere di un personaggio significa in primo luogo togliere semplicemente al personaggio o alla vicenda qualsiasi elemento sottinteso, noto, lampante e farne oggetto di stupore e di curiosità."²⁸

A suo tempo, come peraltro Lei, Maestro, sapeva benissimo, un collaboratore del Berliner aveva dichiarato: "È vero che Brecht talvolta faceva dire le battute in terza persona durante le prove, ma devo dire che questi esercizi non portarono a molto e resero gli attori doppiamente insicuri."²⁹

Questo, però, dimostrerebbe semplicemente almeno due cose: lo scrittore di drammi era in anticipo sui tempi e il livello degli attori non era, forse, eccezionale. Ma su tali temi, se Lei, Maestro, avrà la bontà di seguirmi, ragionerò più avanti. Per il momento posso convenire che il mettere davanti ad ogni frase pronunciata dall'attore il famoso "egli disse", per parlare in terza persona, dia l'impressione di sembrare soltanto un giochino. Tuttavia, è evidente che un appiglio, per quanto piccolo, per

straniamento degli enunciati e delle vicende del personaggio da rappresentare, possono servire tre accorgimenti: I) la trasposizione alla terza persona – II) la trasposizione al tempo passato - III) il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti".

27 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 170

28 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 166

29 Intervista a H.-J. Bunge, scrittore e regista del Berliner, raccolta da L. Olivi in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 244

dare vita all'effetto di straniamento, lo può sempre offrire. Non è forse vero che nella realtà quando riportiamo le parole di un altro siamo noi, ma siamo anche un po' l'altro?

Lei, Maestro, ha detto, a ragione, che: “Siamo di fronte al formalismo epico, al formalismo del teatro dialettico, non siamo di fronte alla sostanza del teatro brechtiano.”³⁰; ma, fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, tutto questo Suo manifestare la complessità e la profondità di detto teatro, in una parola tutta questa Sua, Maestro, professione di “umiltà” (“Noi siamo, io per primo, alla preistoria del teatro di Brecht...”³¹), non è stata sufficiente a mettere Lei, Maestro, al riparo da critiche, a dir poco, ingenerose. In particolare non L'hanno messa al “sicuro” dagli strali di un giovane regista che così categoricamente si esprimeva:

il guasto perpetrato dagli epigoni chiosatori e traduttori scenici [di Brecht], i quali nella maggior parte dei casi hanno non solo limitato la loro lettura e assunzione di Brecht soltanto alla fase dell'epicità, ma da una parte [alcuni] hanno ridotto la stessa epicità ad un realismo raggelato e statico o stilizzato (nel migliore dei casi), un realismo afasico e privo di calore e di colori; dall'altra [altri] hanno sviluppato dell'epicità solo certi aspetti predicatori marginali o transitori [...] giungendo a quel tremendo stile medio-brechtiano tipico di tanti spettacoli “politici”: l'epicità fasulla dell'atonia e del dito puntato”.³²

30 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. III

31 *Ibidem*

32 Nell'*Introduzione* di Emilio Castellani in B. Brecht, *Scritti*

Tuttavia, Maestro, adesso, rileggendo il tutto, non sono più così sicuro se quel giovane regista, parlando di “realismo raggelato” e “dito puntato” volesse riferirsi proprio a Lei. Sia come sia, oltre a dire che non andava bene niente, che era tutto sbagliato, tutto da rifare, quel giovane regista non dava nessunissima altra indicazione al riguardo.

Mentre a me, ad esempio, una qualsiasi cosa, un qualsiasi suggerimento, avrebbe potuto servirmi, eccome! Sì, perché quanto aveva detto Lei, Maestro, parlando di se stesso (“... non vengo da un “altro pianeta”. Sono soltanto uno dei miei compagni di teatro che si è distaccato, a un certo punto, da loro sulla scena per aiutarli a fare meglio teatro.”³³), rispecchiava, alla fine, anche la mia situazione.

Insomma, nel mio piccolo, due regie su lavori dell’“autore rivoluzionario” le ho pur fatte.

Ma cosa mi salta in mente di venire a dire a Lei che ha fatto *Vita di Galileo* e tutto il mondo Le ha tributato i più grandi onori, delle mie piccolissime e irrilevanti esperienze?

In ogni caso, l’ultimo spettacolo, in ordine di tempo, di cui mi sono occupato è stato *Dialoghi di profughi*. E lo nomino non solo nell’affannoso tentativo di riuscire ad accreditarmi quale attendibile interlocutore, ma perché, soprattutto, ha voluto essere un mio modestissimo omaggio allo scrittore di drammi in occasione del cinquantenario della sua scomparsa. Una delle rarissime occasioni in cui, in questa città, e anche non in questa città, si è cercato

teatrali I, cit.

33 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 28

di “celebrare” tale ricorrenza. “L’armi, qua l’armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io.”³⁴

E l’ho fatto pur trovandomi nelle stesse condizioni di cui si dice ne *L’acquisto dell’ottone*: “Non si può più nascondere, e non posso più tacervelo; io non ho i mezzi, non ho un locale, non ho un teatro, non un solo costume, non un barattolino di cerone. Dietro di me non c’è niente e nessuno o c’è soltanto chi mi grida “Vattene.””³⁵

Sì, Maestro, d’accordo! Ho perlomeno peccato di presunzione: non avrei dovuto nemmeno pensarle queste parole riferite alla mia persona. Giacché, al di là di ogni altra considerazione, so bene in che modo i nazisti abbiano inseguito lo scrittore di drammi per mezza Europa (sul suo diario troviamo: “La guerra ci seguiva come la nostra ombra”³⁶), tanto da costringerlo a emigrare negli Stati Uniti. Dove a perseguitarlo ci penserà poi, alla fine della Seconda guerra mondiale, il “maccartismo”!

Lo so così bene che parecchi anni fa, per dire, andai fino in Danimarca, più precisamente nell’isola di Fünen, per trovare la casa o, meglio, il “malsicuro rifugio”³⁷ di cui il “vecchio” aveva detto: “Per cinque anni abitammo su un’isola in una casa di pescatori. Sul tetto di paglia c’era un remo per impedire che la paglia volasse via durante le tempeste di primavera.”³⁸

34 G. Leopardi, *All’Italia* in *Canti*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1953, pag. 9

35 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 128

36 B. Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, a cura di H. Ramthun, introduzione di L. Zagari, Einaudi, Torino 1983, pag. 227

37 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 263

38 B. Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, cit., pag. 227

Questo non impedì, per fortuna, la sua attività di drammaturgo e di poeta: “Passano giù per il Sund, i traghetti/ La casa ha quattro porte, per fuggire.”³⁹. La ricerca di quel rifugio non diede, malauguratamente per me, esito alcuno. Credo che non esistesse, già allora, più niente. Purtroppo, Maestro, di nuovo sono stato immodesto: mi sono permesso di chiamare anch’io lo scrittore di drammi, affettuosamente come faceva Lei, “il vecchio”. È vero che tutti lo chiamavano così: “il vecchio”. Negli *Appunti autobiografici*, infatti, lo scrittore di drammi, parlando di sé in terza persona e chiamandosi curiosamente Bidi, annotava: “Bidi veniva chiamato “il vecchio”, sebbene non avesse ancora quarant’anni e neanche un capello grigio”.⁴⁰ Però, a me piace pensare, Maestro, che Lei lo chiamasse “il vecchio” quasi in risposta (ma sì, un po’ piccata), al “giovanotto” (o “caro ragazzo”)⁴¹ con cui era stato, oh, molto bonariamente, redarguito in occasione del vostro primo incontro berlinese.⁴²

Al contrario, per parte mia, mi sono solo stupidamente arrogato il diritto di chiamarlo “il vecchio” per cercare, in sostanza, chiamandolo con quell’appellativo così familiare, di creare in me sempre di

39 B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino 1961, pag. 136

40 B. Brecht, *Diari 1920-1922. Appunti autobiografici 1920-1954*, cit., pag. 222

41 G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni editore, Roma 1992, pag. 26

42 “Mi ricordo che vidi Brecht col volume del *Coriolano* e dissi: “Come mai si fa Coriolano? È orrendo, fascista, non si può, mai. Coriolano è l’orrendo individuo dell’orgoglio.” E Lui mi disse: “Eh, giovanotto, ci pensi su un momento (ci davamo ancora del lei), riveda un po’ la questione!” in G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 122

più l'illusione di averlo, anche se non so dire bene perché, potuto conoscere. Dal momento che, purtroppo, ma era nell'ordine naturale delle cose, non ho avuto la stessa Sua, per dir così, fortuna Maestro: "Brecht cammina silenzioso e "sicuro" nel buio, tra le file delle poltrone. La sua è la sicurezza dell'uomo di teatro che sa. Gli "altri" in questi casi sono ciechi come talpe, restano immobili in un angolo o inciampano volgarmente negli ostacoli... Lievemente la mano di B.B. mi tocca una spalla da dietro, alla mia destra, e mi dice piano..."⁴³

Però, se non l'ho conosciuto di persona, almeno (prima di andare fino in Danimarca) ho visitato la casa natale di Augusta (non però, purtroppo, la sua casa di campagna a Buckow) e la casa di Berlino, nella Chausseestrasse 125, dove il "vecchio" ha trascorso i suoi ultimi anni. E con grandissima emozione ho toccato (forse addirittura l'ho preso tra le mani) il berretto di lana grigio che stava appeso alla parete nella sua camera da letto. Sì, credo fosse proprio quel berretto di cui ci aveva parlato Lei, Maestro: "C'è un'immagine che tutti coloro che erano rimasti sul marciapiede mi hanno descritto con commozione, anche prima della sua scomparsa. La mano di B.B. che dal finestrino agitava il suo famoso berretto e la dolcezza del suo sorriso mentre si allontanava nella notte."⁴⁴ Inoltre, penso di aver letto sullo scrittore di drammi tutto quanto, o quasi, è stato pubblicato in Italia (non so, ahimè, il tedesco). Dai drammi agli atti unici (sia quelli del 1919 che del 1939) compresa l'incompiuta *Turandot*. Dagli *Scritti teatrali* (*Schriften zum Theater*) contenenti sia il famoso *Breviario*

43 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 103

44 Ivi, pag. 108

di estetica teatrale (*Kleines Organon für das Theater*) che il celebre *L'acquisto dell'ottone* o, meglio, *Dialoghi dall' "Acquisto dell'ottone"* (*Dialoge aus dem Messingkauf*), alla "naturale" appendice agli stessi che sono gli *Scritti sulla letteratura e sull'arte* (*Schriften zur Literatur und Kunst*). Ancora, dai *Diari* (*Arbeitsjournal* 1938-1942 e 1942-1955), inclusi i *Diari* 1920-1922 con *Appunti autobiografici* 1920-1954, alle altre opere: *Le storie del signor Keuner* (*Geschichten vom Herrn Keuner*), *Il libro di devozioni domestiche* (*Bertolt Brecht Hauspostille*), *Gli affari del signor Giulio Cesare* (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*), *Storie da calendario* (*Kalendergeschichten*), *Me-Ti. Libro delle svolte* (*Me-ti. Buch der Wendunge*). E, per finire, tutti i libri di poesie su, su, fino agli ultimi editi: *Bertolt Brecht – poesie inedite sull'amore – poesie politiche e varie* e *Bertolt Brecht – Poesie politiche*. Senza dimenticare, naturalmente, il già citato *Dialoghi di profughi* (*Flüchtlingsgespräche*), e il più che noto *Fare teatro* (*Theaterarbeit*) sei allestimenti del Berliner Ensemble. Lei, Maestro, nel Suo libro ha dichiarato: "Gli scritti teatrali furono poco seguiti, nessuno praticamente li comprò, se ne vendettero mille copie [...] o quattromila quando facevo *Galileo*."⁴⁵

Ecco, devo confessare, di avere non solo fatto parte di quella sparuta schiera che si precipitò a comperare una di quelle quattromila copie. E la cosa mi aveva anche stoltamente inorgogliato. Sempre, naturalmente, per via di quella stupida idea che mi portava a credere che tante più cose dell'autore dei 37 o 38 lavori teatrali (all'incirca quanti ne ha scritto Shakespeare) fossi riuscito a sapere, più l'illusione di averlo davvero conosciuto personalmente sareb-

45 Ivi, pag. 112

be potuta trasformarsi in certezza. Maestro, non è neanche il caso che lo dica, parlo di quella conoscenza che porta ad avere rapporti più o meno intensi di consuetudine con una data persona. Perché so già la Sua obiezione: “Non si conosce Brecht attraverso le pagine del *Nuovo Organon*⁴⁶, non si riuscirà mai a “mettere in pratica” la “teoria” di un teatro epico-dialettico, leggendo pazientemente gli scritti di Brecht “sul teatro”, né a compiere un solo effetto di straniamento attraverso la descrizione teorica che egli ne fa”.⁴⁷

Sarà anche vero, ma io solo attraverso la lettura di quelle pagine ho saputo della recitazione epica e di conseguenza dell’“effetto di straniamento” o *Verfremdungseffekt*. E quando negli *Scritti teatrali II*, e più precisamente nella parte denominata *L'Acquisto dell'ottone*, si parla della “scena di strada” o di uomini che interpretano parti femminili e viceversa. O, ancora, di bambini che fanno gli adulti e l'attore, uno dei personaggi del lavoro, dice: “Effettivamente, non credo di aver mai visto donne così femminili come nei teatri di guerra, al fronte, dove le parti femminili venivano recitate da uomini.”⁴⁸, un po' l'idea di cosa debba intendersi per effetto di straniamento e in che modo si possa ottenere, anche se in maniera alquanto primitiva, ce la formiamo. Infatti, alla fine anche Lei, Maestro, aveva finito coll'ammettere: “E forse solo gli “esempi”, le piccole storie teorico-pra-

⁴⁶ Il titolo completo, come visto, è *Kleines Organon für das Theater* e fa riferimento all'*Organon* di Aristotele (*Organon* è il titolo dato a posteriori alle opere dell'autore greco), in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 300

⁴⁷ Ivi, pag. 13

⁴⁸ Ivi, pagg. 95-96

tiche, “le scene di strada” che Brecht ci dà così spesso, ci aiutano a “capire” meglio qualcosa che “sul palcoscenico” invece, durante una prova, con la sua presenza viva, ci apparirà una realtà estremamente chiara, semplice e convincente.”⁴⁹

Col mio spettacolino, devo purtroppo riconoscerlo, Maestro, data la pochezza di mezzi e non solo, non sono stato in grado di ricordare, perlomeno di ricordare nella maniera adeguata, il cinquantenario della morte del più grande autore teatrale del Novecento. Addirittura, se ripenso il tutto con il senno del poi mi vengono, ancora oggi, i sudori freddi. Un po’ come aveva svelato Lei, Maestro, in una delle tante lettere al Suo amico e critico De Monticelli, a proposito della Sua prima regia italiana *Il lutto si addice a Elettra*: “... perché mi “vergognavo”, perché ero pieno di infelicità per quello che non avevo fatto”⁵⁰. Per fortuna, non Le pare Maestro, esiste *Elogio della dimenticanza*⁵¹ in cui ci viene ricordato che è la fragilità della memoria a dare forza agli uomini:

Buona cosa è la dimenticanza!
Altrimenti come farebbe

.....

Ma cosa dire allora del di Lei successore che proprio nella ricorrenza di tale data “Non mutò suo aspetto, né mosse collo, né piegò sua costa”⁵²? Il “vecchio”, perdio (mi permetta, Maestro, di usare

49 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pagg. 13-14

50 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pagg. 77-78

51 B. Brecht, *Poesie politiche*, cit., pag. 113

52 D. Alighieri, *La Divina Commedia: Inferno*, canto X, vv. 74-75

una Sua esclamazione e, per la verità, anche di Paolo Grassi), un po' ha contribuito al conferimento di quell'aura di leggenda che il Piccolo Teatro si portava, e si porta, appresso.

Solo anni più tardi il Suo successore, Maestro, deciderà di allestire uno dei lavori più impegnativi, appunto, del "vecchio": *Santa Giovanna dei Macelli*. Accettando così, faceva notare con malizia il cronista che riportava la notizia, in qualche modo una sfida postuma con lei.

Perché, ancora il Suo successore avrebbe dichiarato di aver sempre preso le distanze da questo autore per via, testuale, di "quella sua idea così prescrittiva di teatro. Ma siccome Brecht sosteneva che i classici vanno traditi e lui è ormai un classico, spero mi perdonerà".

Per prima cosa mi sembra lampante che chi ha avuto in eredità il Suo "Piccolo", Maestro, abbia voluto dare qui alla parola "classico" il significato di "inefficace". Quell'inefficace, in sostanza, già affibbiato allo scrittore di drammi proprio da uno dei suoi più giovani amici. Ovvero da quel Max Frisch le cui opere, guarda caso, a detta dell'Ewen: "mostre-ranno quale profonda influenza Brecht abbia avuto su di lui."⁵³ Tale attribuzione, peraltro, era stata a suo tempo stigmatizzata come "davvero infelice" dallo stesso Paolo Grassi nella prefazione proprio al libro di Frederic Ewen.⁵⁴ Inoltre, questa definizione "classico" mi sembra faccia perfettamente il paio con l'altra, sempre riferita allo scrittore di drammi, e cioè "vecchio". Titolava, infatti, l'«Unità» (l'«Unità» Maestro!) in occasione della prima della *Santa*

53 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 376

54 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 7

Giovanna del Suo successore: “*La voce del vecchio Brecht sui poveri d’oggi.*”⁵⁵ Anche qui mi pare chiaro: la parola non ha più il medesimo significato pregno di simpatia, di stima e di amicizia assegnatogli, fin dall’inizio, da Lei, Maestro, e poi a “discender per li rami” da me. Qui il termine “vecchio” ha soltanto il valore di “fuori tempo”, sorpassato. Che sarebbe potuto andare bene prima, molto prima. Ma ormai le cose sono cambiate e non serve più. Quindi inane, inefficace, appunto, e patetico. Come, patetici e illusi, sembrano sottintendere le intenzioni di chi usa detta voce (vecchio), sono coloro che attribuiscono, oggi, una qualche importanza ad un teatro che preveda la recitazione epica.

E poi questa storia che i “classici” andrebbero traditi! Ma sì, l’autore delle “teorie” sul teatro epico nel corso del tempo ha avuto diverse posizioni riguardo a questo aspetto. In un primo momento, sul finire degli anni Venti, in una “conversazione sui classici” con il critico Alfred Jhering, pensava che gli stessi fossero già “morti e sepolti”.⁵⁶

55 «L’Unità» del 1 marzo 2012, articolo di M. G. Gregori

56 “Immaginiamo semplicemente che una qualsiasi opera classica – il *Faust*, poniamo, o il *Tell* – venga recitata da una classe di scolaretti... Quei ragazzi diventerebbero più idonei alla vita, o tale diventerebbe la società da essi costituita? Mi risponda sul serio: dato che si tentasse un simile esperimento, che cos’altro farebbero quei ragazzi se non pronunziare un paio di belle parole, eseguire un paio di nobili gesti?” in B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 85

Oppure dichiarava, sempre in quegli anni: “Diciamolo chiaro e tondo: siamo d’avviso che non vi sia il minimo senso nel rappresentare un lavoro di Shakespeare prima che il teatro sia in grado di portare sulle scene con successo la produzione contemporanea. Su questo punto è inutile cercare scappatoie.”

Poi però nel *Messingkauf* (*L'acquisto dell'ottone*), negli anni che vanno dal 1937 al 1951, la musica cambia.⁵⁷

E ancora di più cambia in *Effetto intimidatorio dei classici*⁵⁸. Tanto che neppure con l'*Antigone*, il testo da lui stesso messo in scena al suo rientro in Europa, è stata fatta, sempre parlando di classici e di tradimenti, un'operazione di "lesa maestà", per dir così, se è vero quanto ha scritto Ewen: "... è dubbio che Brecht sia riuscito nel suo intento di ottenere un nuovo dramma dallo smembramento della tragedia di Sofocle."⁵⁹ Vogliamo dire che il nostro autore ha "tradito" i classici? Va bene, diciamo pure così. A patto di non dimenticare mai, però, che terreno di coltura per l'epico sono proprio i classici. Shakespeare *in primis*. Per la semplice ragione, ce l'ha spiegato W. Benjamin, che al teatro epico "spesso una vecchia trama gli servirà più di una nuova."⁶⁰

in B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 48

57 "L'essenziale è recitarle storicamente (parlando del teatro di Shakespeare) queste antiche opere, porle, cioè, fortemente in contrasto col nostro tempo; perché soltanto sullo sfondo del nostro tempo la loro forma appare come una forma antica..." in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 79

58 "Molte difficoltà si frappongono a una messinscena viva dei nostri testi classici: la più grave di esse è la pigrizia di cervello e di sentimento dei routiniers." Per concludere con: "Il vero rispetto che queste opere giustamente esigono richiede che ogni bigotta, adulatoria e falsa venerazione venga messa alla gogna." in B. Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Einaudi, Torino 1975, pgg. 259-261

59 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit, pag. 380

60 W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?* in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1969, pag. 128

E anche il fatto, diventato un po' un luogo comune, che ci si trovi di fronte ad un autore prescrittivo non sta proprio in piedi. Non ha alcun fondamento. Lo aveva già dichiarato Ewen:

Brecht non considerò mai i suoi drammi e le sue dichiarazioni teoriche come qualcosa di definitivo. Egli credeva nella trasformazione. Considerava tutte le sue fatiche come dei *Versuche*, degli esperimenti.⁶¹

E lo aveva ribadito pure Lei, Maestro, proprio in occasione della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili a Firenze nel 1971: "Questo non vuol dire che ogni argomento trattato da Brecht sia vangelo: se mai ci fu un uomo meno tendente al vangelo, meno dogmatico, meno rinchiuso in una trattatistica dogmatica, questo fu indubbiamente Brecht."⁶²

Di più, vanno in questo senso pure le interviste dei collaboratori dello scrittore di drammi, raccolte da Laura Olivi,⁶³ tra cui quella di Manfred Wekwerth⁶⁴: "Se lei a quel tempo fosse venuta qui a studiare, sarebbe rimasta molto delusa, avrebbe avuto l'impressione che tutto venisse lasciato al caso. Durante le prove Brecht non teorizzava, rideva molto, sembrava molto naïf: quello era il suo metodo."⁶⁵ E

61 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 136

62 Dal convegno "Brecht perché?" in G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 110.

63 Laura Olivi ricercatrice e autrice con Claudio Meldolesi di *Brecht regista*, cit.

64 Manfred Wekwerth, regista e, dopo la morte di Brecht, direttore del Berliner Ensemble

65 Intervista allo stesso Wekwerth di L. Olivi in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pagg. 248

dello stesso Benno Besson⁶⁶, che alla richiesta, sempre da parte della Olivi, di illustrare e le teorie dello scrittore di drammi e se lo stesso ne parlava mai agli attori, rispondeva così: “No. E in ogni caso non le definirei vere e proprie teorie. Brecht era in primo luogo un poeta. Scrisse anche il *Breviario* come una poesia, non come un’opera scientifica. I suoi scritti teorici sono in realtà una specie di poesia didattica, che molti travisarono. Brecht rimase sconvolto dall’effetto che le sue teorie provocarono in Francia e in tutta Europa.”⁶⁷

Inoltre, sempre su questa “leggenda” di un teatro prescrittivo, riporto la risposta che alla domanda della Olivi – Chiedeva [Brecht] agli attori e agli assistenti di leggere i suoi scritti teorici? – diede a suo tempo, lo scrittore e regista Hans-Joachim Bunge: “No, non pretese mai che si leggessero le sue teorie. Ricordo che una volta, mentre aspettava un gruppo di studenti di Lipsia, era un po’ preoccupato: “Ora mi chiedono – confidò ad un suo assistente – cosa ho scritto nel *Breviario* e io non mi ricordo più. Ciò che scrissi a quel tempo andava bene, ma ora tutto è diverso.”⁶⁸ Dove si dimostra, una volta di più, come l’autore, del famoso *Breviario* non avesse imbarazzo alcuno a “ripudiare” le sue “teorie”.

In fondo anche Lei, Maestro, pur se ci troviamo di fronte nella Sua testimonianza a uno scrittore di drammi, se posso dire, un po’ più agguerrito, ha avuto modo di sottolineare la medesima cosa. Infat-

66 Benno Besson, regista storico del Berliner

67 Intervista allo stesso Besson di L. Olivi in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 234

68 Intervista a H.J. Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 244

ti Lei ha scritto: "...intanto entrava un gruppo di giovanetti con baschi, truccati e vestiti da intellettuali progressisti, dogmatici brechtiani con frangia, che stringevano il buon *Organon* tra le mani, meglio: nella mano sinistra. E ricordo come Brecht distrusse in pochi attimi tutto il loro placido mondo.

GIOVANETTI: Qui, nel *Nuovo Organon*, lei dice che il teatro epico...

BRECHT: Quello che dico nel *Nuovo Organon* conta fino a un certo punto; sono appunti per gli altri. Non fateci troppo affidamento. Il teatro si fa sul palcoscenico. E poi tutto è ancora da chiarire. Conta l'esperienza, l'esperimento, la realtà da capire...

GIOVANETTI: Ma l'effetto di straniamento... e la linea politica!

BRECHT: Sì, sì, d'accordo. Ma sono le parole che fanno teatro e storia. Fatelo il teatro, vivete la politica, potete anche leggere meno."⁶⁹

Adesso, Maestro, mi permetta, di ringraziare la ricercatrice Laura Olivi per il suo prezioso lavoro di storica: tutte le interviste raccolte con i collaboratori del Berliner dell'epoca costituiscono, e lo si può facilmente constatare, un patrimonio di incalcolabile valore. O, meglio, giusta la precisazione della stessa Olivi:

... le memorie degli attori, dei collaboratori e dei visitatori qui raccolte possono essere considerate un corpus documentario "qualitativo"

69 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 107

dell'esperienza dell'Ensemble, rappresentativo di essa entro i limiti delle condizioni date.”⁷⁰

Poi, se proprio si vuole dare retta a questa immagine di uno scrittore di drammi prescrittivo, beh, alcune cose, in effetti, le imponeva: “Brecht ci aiutò molto, ci mandò all'università a seguire corsi di economia politica e lezioni sul Capitale: questo prima delle prove, dalle otto alle nove e quarantacinque.”⁷¹ Ecco il genere di prescrizioni a cui erano tenuti i suoi collaboratori. Parola di Manfred Wekwerth! Perfino se si pensasse di prendere tutte queste dichiarazioni *cum grano salis*, perché:

... a proposito delle questioni più controverse in queste interviste, non dovremo chiederci anzitutto: chi ha ragione? Bensì: su quale base comune sono fiorite le iperboli? La base non era la fede o meno nella politica, la fiducia o meno nello straniamento; essa consisteva, piuttosto, nel rapporto stabilito da Brecht con ciascun attore e collaboratore.”⁷²

Anche se si volesse prendere, insisto, tutte queste dichiarazioni con le molle, resta per me, tuttavia, un mistero donde abbia ricavato la certezza il suo successore, Maestro, che lo scrittore di drammi fosse un autore e un regista prescrittivo.

Tant'è! Dopo di Lei, Maestro, per quasi diciassette anni sul “seggio di Pietro” si è assiso uno che su *Verfremdung* (distanziamento) e teatro epico pareva avere idee molto diverse.

⁷⁰ C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 183

⁷¹ Ivi, pag. 254

⁷² Ivi, pag. 17

Tuttavia, Maestro, anche se la scelta di rappresentare Santa Giovanna dei Macelli sia stata, per tutto quanto ha rappresentato lo scrittore di drammi per il Piccolo Teatro, una scelta obbligata, però allestire un testo del genere in un momento di “crisi globale”, di bufere “finanziarie” in cui non solo le grandi aziende ma, addirittura, interi Stati rischiano, rischiavano di finire gambe all’aria, mi è sembrata un’opzione di incomparabile attualità. È di questi tempi la notizia, riportata dai più grandi giornali ⁷³, che uno degli uomini più ricchi degli Stati Uniti si sia lamentato, non trovando giusto di dover, lui, pagare solo il 17% di tasse, mentre i suoi dipendenti hanno una tassazione intorno al 41%. Il miliardario in questione accusava l’amministrazione del suo Paese, che pure è a guida democratica e il presidente, per la prima volta nella storia, è un uomo di colore, di non saper fare il loro mestiere. In sostanza il Capitale, sembra di capire, non vuole che il suo antagonista, il Lavoro, non sia nelle condizioni di riprendere con più decisione la lotta. Ce lo ha insegnato Marx che il Capitale non può fare a meno del Lavoro, pena la sua distruzione. Lo dice bene Paulus Snyder, uno dei personaggi del lavoro, alla Giovanna del titolo:

Povera ignorante!
Quel che non vedi: stretti
in enormi quadrati si fronteggiano
chi dà lavoro e chi lavoro esegue,
schiere in battaglia, irreconciliabili.⁷⁴

73 Da «La Repubblica» del 17 agosto 2011

74 B. Brecht, *Teatro*, a cura di E. Castellani, Einaudi, Torino 1965, pag. 670

Si ricorda, Maestro, l'attore che nella *Santa Giovanna* interpretava Paulus Snyder, il personaggio, cioè, di cui già ho avuto modo di dire? Era un buon attore, ma non riusciva ad essere "epico". Non riusciva a trovare il "tono giusto". Per "tono giusto", dunque, non si deve intendere "tono di voce naturale". Bisogna, sempre e solamente, avere presente che si sta riportando le parole di un altro (personaggio) e di conseguenza la voce, il tono è leggermente diverso anche perché vi inseriamo la nostra critica. Questo succede tutti i giorni a tutti. Quante volte può capitare di dover raccontare una storia cercando di riportare le parole del protagonista della storia stessa, che è, naturalmente, diverso da noi, "proiettando" o "portando" la voce anche ricorrendo ad una sorta di "falsetto"? La famosa "scena di strada" in sostanza. Il nostro attore, dunque, non riusciva a trovare la *Verfremdung* o distanziamento dal personaggio e di conseguenza non era in grado di ottenere l'effetto di straniamento o *Verfremdungseffekt* perché non intendeva, oltretutto, che cosa significasse mai la strana parola, da Lei, Maestro, più e più volte menzionata, e cioè *Gestus*. Non capiva, quindi: "... come il *Gestus* non sia una categoria estetica, ma una categoria sociale."⁷⁵ o, ancora : "... una categoria di connotazioni di tipo ideologico."⁷⁶ Al capitolo *Una nuova tecnica della recitazione*, a proposito di *Gestus*, si dice: "Per "gesto sociale" deve intendersi l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca."⁷⁷ Bene, nel dialogo fra Slift, il solito galoppino del potere e,

75 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 118

76 Ibidem

77 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 181

appunto, Snyder, “maggiore” di quell’associazione religiosa di assistenza, denominata Cappelli Neri, la battuta di cui quest’ultimo non riusciva a trovare il “tono giusto” era questa:

SLIFT L’essenziale è questo: da che parte è lei, caro signore? Al di qua o al di là della barricata?

SNYDER I Cappelli Neri sono al di sopra della mischia, signor Slift. E dunque, al di Qua.⁷⁸

È questa una battuta chiave del testo. L’aveva sottolineato pure Lei, Maestro, quando, cercando di spiegare *Perché “Santa Giovanna” oggi?*, scriveva a proposito dei Cappelli Neri: “... che sono una categoria, più che una classe, in quanto si tengono “al di sopra della mischia, quindi al di qua”.⁷⁹

Se si vuole cogliere meglio tutta l’improntitudine, la sfrontatezza del personaggio, che traspare da questa battuta, non si può non far uso, con tutta evidenza, della recitazione epica o dialettica. È giocoforza che ci voglia una recitazione di tipo “convesso”, se mi si concede l’espressione, cioè una recitazione tutta proiettata all’esterno. Niente “psicologismi”, “introversioni”, “intimismi” e “concavità”, se così posso dire. Ce l’ha, tra l’altro, ricordato pure Manfred Wekwerth che: “Brecht non voleva un teatro dell’interiorità [*Innerlichkeit*], sebbene fosse convinto che questa era importante per l’attore: anche l’interiorità doveva essere mostrata nell’azione.”⁸⁰. Lei, Maestro, si era

78 B. Brecht, *Teatro*, Einaudi, 1963 pag. 666

79 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 308

80 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 248

posto lo stesso quesito: “Una interpretazione psicologica o psicologizzante, che è possibile secondo il metodo Stanislavskij, è plausibile per un’opera di Brecht?”⁸¹ Però poi nel mettere a confronto il *Coriolano* del Piccolo, cioè il Suo, con quello del Berliner (“... sono convinto che l’edizione del Piccolo del *Coriolano* sia andata più in profondità di quella del Berliner. Brecht aveva ad esempio tralasciato la componente psicoanalitica di *Coriolano*, aveva messo in ombra il rapporto madre-figlio.”⁸²), Lei avesse finito col dare, viceversa, importanza proprio a quell’aspetto interiore, intimistico che mal si adatta ad una recitazione epica. D’altronde, devo dire che lo stesso Peter Brook sembrava sintonizzato sulla medesima lunghezza d’onda, Maestro:

Poi apparve un minuscolo difetto che per me divenne una pecca grave e interessante. L’importante scena dell’incontro tra Coriolano e Volumnia alle porte di Roma era stata riscritta. [...]. Brecht e i suoi colleghi non desideravano che il perno di tutta l’azione fosse il rapporto tra Coriolano e la madre.⁸³

Ritornando alla *Santa Giovanna*, non si può rappresentarla rifiutando a priori lo stile epico. L’aveva dichiarato Lei, Maestro, “che questo è uno dei testi di Brecht che si recita epicamente, o non si recita.”⁸⁴

Paolo Chiarini, a proposito della *Santa Giovanna* ha detto:

81 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 119

82 G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, cit., 1992 pag. 30

83 P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 101

84 U. Cremona, Introduzione al programma di sala per il XXXIII Maggio musicale fiorentino 1970

... Brecht non ha avuto di mira una raffigurazione realistica dell'ambiente in cui egli colloca la propria storia e dei personaggi che vi fa di volta in volta agire, ma – appunto – una raffigurazione “grottesca”, che proprio in virtù dello jato fra l'alto stile patetico e l'immediata “banalità” della materia, fra “contenuto” e “forma” del mondo capitalistico, riesce a scoprire con profonda evidenza un aspetto di questa.⁸⁵

Tutto ciò, nondimeno, è un concetto un po' controverso dal momento che nel lavoro si è voluto, invece, dare del capitalismo in genere, e di quello americano in particolare, un tratto concreto, realistico, affidandosi, certo, alla forma del grottesco: da Lei, Maestro, peraltro magnificamente seguita. Perché il “grottesco”, di cui pure parlava il Chiarini, è da annoverare fra lo stile realistico. Lo si legge, tra l'altro, nello stesso *Breviario*: “Quando l'arte rispecchia la vita, lo fa con specchi speciali. L'arte non diventa irrealista quando altera le proporzioni, ma quando le altera così che il pubblico, servendosi delle sue immagini per trarne intuizioni e impulsi pratici, fallirebbe nella vita.”⁸⁶ E che si sia voluto dare dei lineamenti realistici, ce lo conferma Ewen quando riporta: “Studiò [lo scrittore di drammi] con particolare impegno il problema del mercato del grano. [...] Lesse *Un povero bianco* di Sherwood Anderson e i romanzi di Frank Norris, soffermandosi su certi passaggi, l'*Autobiografia* di Lincoln Steffens e la *Storia dell'America e dei suoi*

85 P. Chiarini, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Laterza, Bari 1967, pagg. 223-224

86 B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 129

destini di Gustav Myers.”⁸⁷ Insomma, forse il bel libro di R.O. Boyer e H.M. Morais *Storia del movimento operaio negli Stati Uniti*⁸⁸ non era ancora stato pubblicato in Italia, sennò sarebbe bastato avergli dato una scorsa per capire in modo del tutto evidente che certi protagonisti dell’opera (si pensi ai vari Mauler e compagnia) sono stati tolti di peso dalla realtà.

È significativo, comunque, che Lei, Maestro, abbia voluto incontrare un testo così complesso in un momento, allora, non particolarmente felice per la comprensione di certi fenomeni socioeconomici. Com’è tutto più chiaro quarant’anni dopo! Non bisogna certo aver vinto il Nobel per l’economia per percepire certi fenomeni visibili, oggi, a occhio nudo. E non a caso il Suo successore ha pensato di realizzare questo testo proprio in simili anni quando, appunto, è “più facile” riconoscere i meccanismi che muo-

87 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 224

88 R. O. Boyer, H.M. Morais, *Storia del movimento operaio negli Stati Uniti*, De Donato, Bari 1974, pagg. 9,42. “Quasi nello stesso periodo in cui Sylvis [l’operaio metallurgico che fondò la prima reale organizzazione di lavoratori] pronunciava queste parole ([“Il capitale fa appassire ed inaridire tutto quel che tocca. Dà vita ad una nuova aristocrazia, orgogliosa, imperiosa, disonesta che cerca solo il profitto e lo sfruttamento dei lavoratori”], il vecchio Drew [Daniel Drew], il milionario che manipolava le azioni della Erie Railroad, guadagnava altri milioni a Wall Street vendendo a prezzi sostenuti e comprando per poco in una ripetizione senza fine, facendo muovere il mercato al rialzo o al ribasso a sua volontà, semplicemente restringendo o allargando la serie infinita delle azioni della Erie. Quando la giornata gli era andata bene, era tanto munifico da donare a qualche chiesa, ma se gli era andata male si chiudeva nella sua camera da letto con una bottiglia di whisky e volta a volta, gettandosi sulle ginocchia, implorava Dio e tracannava whisky.”

vono l'economia mondiale. Ma tutta questa conoscenza "indotta dalla globalizzazione", per così dire, non gli è bastata, ahilui, per darci una rappresentazione "realistica" del mondo. E come sarebbe stato possibile farlo senza l'uso della recitazione epica? Si può in realtà "straniare" (ripetiamolo: raffigurare un oggetto che si possa riconoscere e al tempo stesso farlo apparire inconsueto) l'alto stile del linguaggio in contrapposizione alle turpi azioni di Pierpont Mauler e soci (i capitalisti), senza dover far ricorso ad uno stile dialettico? Mayer, infatti, ha scritto: "La lingua classica viene esplicitamente adoperata come linguaggio degli sfruttatori: Mauler s'esprime nel metro schilleriano, Giovanna in quello brechtiano."⁸⁹ Illuminante, e Lei, Maestro, l'ha rappresentata al meglio, la scena con cui si apre il lavoro. Mauler, è appena stato avvisato dai suoi amici di New York che il mercato della carne sta per attraversare una crisi. Il suo socio gli chiede perché sia così depresso e lui gli risponde che non potendo più sopportare la vista del sangue è deciso a vendergli tutte le sue azioni e per di più sottocosto. E lo fa così:

MAULER Ricordi, Cridle? Giorni fa andavamo,
noi due, traverso i Macelli – era sera.
Presso alle macchine nuove eravamo.
O Cridle, ti ricordi di quel bue Biondo,
grande, ingenuo, gli occhi al cielo, che
s'ebbe il colpo? Fu per me quel colpo, Sui
nostri affari, Cridle, quanto sangue!

CRIDLE La vecchia debolezza, allora, Pierpont?
Tu, che sei il colosso delle scatole, tu, il

89 H. Mayer, *Brecht e la traduzione*, Einaudi, Torino 1972, pag. 60

re dei Macelli – è incredibile come tremi davanti ai mattatoi, sciolto in lacrime per un biondo bue! Non andare, ti prego, a dirlo ad altri!

MAULER O fido Cridle! Dentro i Macelli, io non dovevo andarci! Da quando fo questo mestiere, e dunque da sette anni, l'ho evitato Cridle; ma non resisto più, lascio oggi stesso questa cosa sanguinolenta. Prendila, ti cedo a poco prezzo la mia parte. Te la do a poco, perché come te nessuno è addentro in quest'azienda.

CRIDLE A quanto?

MAULER Fra vecchissimi amici come me e te non si discute a lungo: scrivi dieci milioni!

CRIDLE Neppure caro, se non fosse Lennox che combatte con noi per ogni scatola di carne e allaga il mercato a buon prezzo e, se non crepa prima, ci vuol morti. Finché non cade – e tu solo puoi farlo – Non accetto l'offerta. Intanto esercita, Piena d'astuzie la tua ricca mente.⁹⁰

Si può tentare di mettere in contrapposizione l'aulicità di questo dialogo con la brutalità di comportamento di tali personaggi, cioè lo jato di cui, l'abbiamo visto, parlava il Chiarini, se non si fa uso di quel tipo di recitazione? Lei, correttamente, Maestro, aveva cercato di fare in modo che gli attori, recitando quei versi, dovessero provocare nello spettatore insieme ad un moto di istintiva comicità, anche una sensazione di ripulsa. Gli attori, insomma, attraverso la recitazione epica, una recitazione che, in sostanza, preclude allo spettatore (e quindi

90 B. Brecht, *Teatro*, cit., pagg. 615-616

all'attore) l'immedesimazione totale, avrebbero dovuto farci capire che il linguaggio è in sommo grado inautentico, ma non lo sono, certamente, le finalità che detti personaggi si prefiggono. E però, proprio perché si fa uso della tecnica dello "straniamento", i brutali comportamenti dei capitalisti devono apparire, se possibile, ancora più crudeli. Discorso analogo, vero, Maestro?, può essere fatto pure a proposito degli operai, che nel dramma si esprimono spesso in una parlata niente affatto reale. Ci vuole, infatti, grande ironia per poter parlare con il linguaggio che lo scrittore di drammi mette in bocca agli operai dei macelli di Chicago: "È finita la minestrina. Senza grasso e poca, ma meglio che nulla."⁹¹

Infatti il Chiarini ha scritto: "Brecht non ha idealizzato gli operai; ne ha dato, anzi, un quadro assai crudo..."⁹²

Si capiscono meglio, adesso, tutte le Sue preoccupazioni, Maestro, esternate all'amico Roberto De Monticelli ("Un testo difficile, profondamente inquietante che mi preoccupa molto")⁹³, prima di affrontare *La Santa Giovanna*. Si capisce meno però l'imbarazzo dello stesso De Monticelli, il quale solo nell'articolo del debutto al Lirico di Milano dello spettacolo ha tentato, timidamente, di accennare alla recitazione epica quando ha scritto:

Un'altra cosa vorrei dire, che non mi pare sia stata sottolineata abbastanza e a cui in alcune

⁹¹ Ivi, pag. 625

⁹² P. Chiarini, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 219

⁹³ Lettera a R. De Monticelli in G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 59

stroncature dello spettacolo si è quasi irriso: di come Strehler, cioè, abbia usato qui d'un modulo particolare di recitazione epica. La recitazione epica distanzia e narra, anziché interpretare direttamente, è una recitazione alla terza persona. Qui il modulo è stato spinto verso un'accentuazione astratto-grottesca che spezza i versi...⁹⁴

Ma il modulo, cui accennava il De Monticelli, riferito alla recitazione epica che è stato spinto verso il grottesco, e qui fatico a comprendere se per il critico ciò era da considerarsi un merito o meno, doveva per forza avvalersi di elementi realistici.

Infatti, ribadisco, il grottesco, in letteratura così come a teatro, deve avere i connotati dello stile realistico se intende rappresentare una situazione, meglio, demistificare una realtà in modo da svelare di "che lacrime grondi e di che sangue". Difatti, almeno per quanto riguardava la parte relativa ai "capitalisti" (la parte più "grottesca" per l'appunto), lo spettacolo certi risultati li aveva raggiunti, eccome. Se n'era ben accorto il Giorgio Bocca, Maestro, scrivendo:

Dico solo che come teatro, come cultura, come verità rappresentata, il perfido Mauler è mille volte meglio della Giovanna virtuosa e degli altri rivoluzionari. Ma sistematicamente, direi inevitabilmente, i quarantamila [sono gli spettatori che, secondo Bocca, hanno assistito, complessivamente, allo spettacolo] hanno applaudito a scena aperta le tirate massimalistiche, populistiche e pseudorivoluzionarie fra cui una, di un ateismo dozzinale, che

94 R. De Monticelli, «Il Giorno» del 6 dicembre 1971

fa parte delle scorie piuttosto abbondanti di questo Brecht, direi almeno metà del secondo tempo; e hanno sistematicamente seguito con freddezza e con ritegno le scene irresistibili di Mauler.⁹⁵

Giorgio Bocca, il partigiano Bocca, aveva rimbrotolato lo scrittore di drammi, lo stesso pubblico e Lei, Maestro, di non aver capito fino in fondo la realtà. Infatti, così proseguiva:

Che questa nuova borghesia democratica esista è un bene, e sa Dio quante fatiche, quanti sacrifici è costata al Paese la sua formazione: ma da questa piattaforma, anche per il teatro, direi, dovrebbe sorgere una nuova spinta critica, una nuova voglia di rappresentare un mondo com'è, e non come è stato.⁹⁶

Adesso, per me è facile obiettare, che, sfortunatamente, il partigiano Bocca, ora e sempre resistenza, almeno per quanto riguardava la borghesia, si sbagliava: non c'è mai stata nessuna borghesia democratica. Tanto che immediatamente dopo è venuta la cosiddetta "Milano da bere", con conseguente fenomeno di "Tangentopoli" sfociato alla fine nel ventennio "berlusconiano".

Su un punto, però, aveva ragione: sul fatto che riusciva più "accattivante" il personaggio di Mauler rispetto alla Giovanna Dark. Quindi, tenuto conto che il ruolo del "cattivo", Lei mi insegna, Maestro, risulta sempre teatralmente più efficace dell'eroe positivo; e considerando che:

95 G. Bocca, «Il Giorno» del 27 dicembre 1970, pag. 10

96 *Ibidem*

Dalla caduta di Adamo, Lucifero si è sempre dimostrato un soggetto drammatico più vitale degli angeli o di Dio, e l'*Inferno* di Dante è ancora la parte più grande e imponente della *Divina Commedia*⁹⁷

io farò mia l'allocuzione ("voglio sapere") di *Giovanna*, per cercare di conoscere, appunto, le cause per cui, nonostante tutto, in qualità di spettatori, siamo portati ad avere più "simpatia" verso il cattivo. Di constatare, insomma, perché mai "L'interesse che suscita l'eroe negativo, e che oggi piacerebbe tanto veder trasposto nell'eroe positivo, corrisponde all'istintivo interesse della società per le manifestazioni di potenza del tipo asociale."⁹⁸ E lo si potrebbe fare, ad esempio, col verificare da una parte che: "Quando avvengono grandi rivolgimenti sociali, non tutti gli uomini acquisiscono contemporaneamente e nella stessa misura, né subito e in ogni ceto, la nuova coscienza."⁹⁹ E, perciò, il "vecchio", nel senso di spirito antisociale che c'è, a quanto pare, in ognuno di noi, come ben ha testimoniato Hobbes con il suo *homo homini lupus*, continua, purtroppo, ancora ad agire. E dall'altra, scoprendo, magari, che l'interesse per l'eroe negativo potrebbe essere dato dal muoverci di noi spettatori tra una sorta di teoria delle avanguardie di leniniana memoria e la filosofia del *Leviatano*. Questo per quanto attiene all'aspetto filosofico, per così dire, sociale e, in definitiva, politico della questione. Per l'altro aspetto, più tecnico e relativo alla gente di teatro, si deve avere invece ben presente che: "In

97 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 233

98 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 286

99 Ivi, pag. 285

infinite occasioni constatiamo che a costoro non fa difetto la capacità di raffigurare tipi umani: i manigoldi e i personaggi secondari, particolarmente, testimoniano un'autentica conoscenza della natura umana e riescono ben a differenziarsi; mentre i personaggi principali debbono rimanere generici, affinché lo spettatore possa più facilmente identificarsi in essi;...¹⁰⁰ Dunque se la "visione d'assieme" dell'eroe è insufficiente, sempre per via dell'immedesimazione, va da sé, in buona sostanza, che si conoscono meglio e di conseguenza vengono, naturalmente, meglio rappresentati i personaggi dei "cattivi", che i personaggi di rilievo. Infatti per rendere quest'ultimi più comprensibili, come visto, bisogna dare loro uno sviluppo, ma a quel punto, allora, diventano, giocoforza, un po' meno eroici. Concetto ribadito, tra l'altro, nella *Piccola conversazione sulla drammaturgia*: "... perché il protagonista negativo è tanto più interessante dell'eroe positivo? Perché è rappresentato criticamente."¹⁰¹ Tuttavia, se si facesse uso di una (relativamente) nuova tecnica di recitazione, le cose potrebbero anche stare diversamente. Nel caso in questione, con tutta evidenza, non si è, o non sempre, fatto ricorso allo stile epico. Forse, Lei, Maestro, si era ricordato di quanto si trovava annotato sul diario di lavoro relativo al periodo 1938-1942: "Rappresentando oggi la SANTA GIOVANNA DEI MACELLI, può essere vantaggioso provocare [permettere, dal punto di vista odierno] in certi momenti l'immedesimazione in Giovanna, dato che questo personaggio attraversa senza dubbio un processo conoscitivo, cosicché lo spettatore

100 Ivi, pagg. 165-166

101 Ivi, pag. 274

che si immedesima in essa può abbracciare molto bene con lo sguardo le parti principali degli avvenimenti proprio da questo angolo visuale.”¹⁰²

Quindi, relativamente alla recitazione del personaggio di Giovanna, c'è stata incertezza sulla strada da prendere. Con buona probabilità è stata questa indecisione che ha reso possibile il verificarsi dell'errore in cui è caduto anche Giorgio Bocca. Le tirate incriminate non sarebbero apparse così “massimalistiche”, “populistiche” e “pseudorivoluzionarie” e non si sarebbe addossata la colpa di tutto allo scrittore di drammi se lo stesso personaggio di Giovanna avesse avuto contorni più precisi. E le tirate cui ha fatto riferimento il Bocca, Maestro, sono due: la prima, quando Slift, l'intermediario del magnate Mauler, vuole dimostrare a Giovanna la malvagità dei poveri facendole vedere come la signora Luckerniddle (il cui marito è caduto durante il lavoro in una caldaia) rinunci ad intentare un'azione legale contro la ditta in cambio di un pasto gratis alla mensa per tre settimane. Provocando questa reazione:

GIOVANNA

Ma come tu la domini

Quella malvagità! Come ne approfittate!

Non vedi come piove a dirotto su loro, i malvagi!

Certo ben volentieri

Sarebbe rimasta fedele, come un'altra qualsiasi, al
marito.

Ancora l'avrebbe cercato, lui che le dava da
vivere,

per qualche tempo, come bisogna fare.

Ma troppo alto era il prezzo, valeva venti pranzi.

102 B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, a cura di W. Hecht, Einaudi, Torino 1976, vol. I: 1938-1942, pag. 223

E quel giovanotto, di cui ogni cialtrone
si può fidare, avrebbe mai mostrato
a quella donna la giubba del morto
se avesse agito di sua volontà?
Ma il prezzo gli è parso troppo alto.
E perché mai quell'uomo senza un braccio
non mi avrebbe avvertita? Ma per quella
minima carità, troppo alto il prezzo!
E invece la loro collera mettono in vendita;
giusta, ma costosa!
Non ha confini la loro malvagità, ma neppure
la miseria. Non la malvagità
dei poveri m'hai tu mostrato, ma
la povertà dei poveri.
Voi mi avete mostrato abietti i poveri,
io degli abietti mostrerò il dolore.
Bruti li chiama una facile ingiuria:
vengano i loro visi di miseria.¹⁰³

Per quanto riguarda questa tirata, però, non è ben chiaro cosa il giornalista rimproverasse allo scrittore di drammi. Forse che alla classe operaia non era (o non è?) concesso, neanche per disperazione, neanche per fame vendere la propria dignità? Oppure voleva soltanto sottolineare l'altra faccia della classe operaia (già bene esplicitata, peraltro, nell'opera stessa) e cioè, come ha sintetizzato il Fo, che: "... l'operaio che è costretto a battersi contro il padrone, spesso non è affatto solidale con la classe cui appartiene."¹⁰⁴

103 B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, Scena IV, in B. Brecht, *Teatro*, cit., pag. 642

104 D. Fo, *Totò. Manuale dell'attor comico*, a cura di L. Termine, Aleph, Enna 1991, pag. 21

La seconda tirata “incriminata” è quella che pronuncia, sempre Giovanna, in punto di morte:

GIOVANNA

E dunque, se uno sta in basso e dice che c'è
un Dio

che nessuno vede

e che può essere invisibile e che pure ci
aiuta,

bisogna sbattergli il capo sulle pietre
finché crepi.

[...]

E anche quelli che vi dicono di potersi
innalzare nello

spirito

e restano piantati nel fango, anche a quelli

bisogna sbattere il capo

sulle pietre. Perché

solo la violenza può servire dove regna la
violenza, e

solo uomini, dove ci sono uomini, possono
dare aiuto.¹⁰⁵

Per quest'ultima, sulla quale si sono incentrati in particolar modo gli strali del Bocca, lo stesso avrebbe dovuto, almeno, tenere presente quanto, nel libro dedicato alle note e osservazioni dei vari lavori, si precisa in proposito, e cioè che: “Per comprendere questo disperato monito di Giovanna Dark, ripetutamente citato con indignazione dai cattolici [quello di cui sopra]: bisogna prenderlo per il verso giusto. Allora si vedrà che Giovanna non parla affatto di Dio ma del ragionare di Dio, o meglio, di un certo

105 B. Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, scena XII, in B. Brecht, *Teatro*, cit., pag. 725

modo di ragionare e di fare affermazioni su Dio in determinate situazioni. Parla più precisamente di quei ragionamenti secondo i quali Dio non ha alcuna necessità di interferire nelle faccende sociali, per cui, credendo in un simile Dio, gli uomini non hanno il dovere di realizzare nulla di preciso. Gli basta provare certe sensazioni interiori. Una simile fede rimane priva d'effetto sul mondo circostante; e predicarla in questi termini, secondo Giovanna, è un delitto sociale.”¹⁰⁶ Credo che Ewen, mi pare, avesse ragione a definire lo scrittore di drammi “un sottile dialettico”.

Bene. Colui il quale era stato designato a prendere il Suo posto, Maestro, ha fatto esattamente il contrario. Ha cercato di fare “l'epico” soltanto con il personaggio di Giovanna. Per di più in modo molto convenzionale (l'attrice aveva un atteggiamento tra lo sciocco e il “bamboleggiante”, atteggiamento e di conseguenza tono che Lei, Maestro, avrebbe definito da “tatina”); mentre ha lasciato gli attori che interpretavano i capitalisti liberi di usare una tecnica identificativa. La critica, tuttavia, non ha dato molto peso alla cosa.

Del cosiddetto “terzo polo”, o come meglio ha detto Lei, Maestro, “terzo termine dialettico di classe presente nella Santa Giovanna, i Cappelli Neri, che sono una categoria più che una classe politica.”¹⁰⁷ non se n'è parlato proprio dal momento che sono risultati inesistenti. E inesistente è risultato, soprattutto, il loro capitano Paulus Snyder. Quello stesso

106 B. Brecht, *Note e osservazioni (Anmerkungen)* in B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pagg. 69-70

107 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 308

Paulus Snyder dal quale, in qualche misura, ho preso le mosse.

Ciononostante, dopo simili risultati, si seguita a sostenere che il teatro in Italia è vivo e vitale avendo, ad esempio, nell'annata x e y venduto più biglietti dei botteghini degli stadi del pallone. E che Milano e Torino continuano a "tenere alta la bandiera degli stabili"¹⁰⁸.

Per dirla tutta, commisurare il numero degli spettatori che vanno a teatro con quelli del pallone non è un bel segnale. Infatti, un sondaggio sul quotidiano «la Repubblica» spiegava:

... da anni ormai il calcio registra un calo costante di spettatori, dovuto principalmente al fattore sicurezza. La gente teme per la propria incolumità personale essendo gli stadi divenuti terreno di scontro fra bande organizzate. I tifosi, gli appassionati hanno una sola alternativa: starsene nel salotto a vedersi tutte le partite grazie alla TV a pagamento. In altri termini, il calcio è divenuto arena – e teatro – per un tifo sempre più acceso. Mentre si è ristretto lo spazio per un atteggiamento "tiepido" o, "peggio" [meglio?], distaccato.¹⁰⁹

Lei pure, Maestro, ha parlato, in un paio di occasioni, di pubblico a teatro. Una prima volta nel 1945 scrivendo che: "Per noi, ogni sera, le platee sono de-

108 C. Maltese su «Il Venerdì», settimanale de «La Repubblica»

109 Sondaggio di Ilvo Diamanti, «La Repubblica» dell'8 settembre 2011

serte. Il pubblico, il vero pubblico è assente.”¹¹⁰ Ci è ritornato sopra una seconda volta nel 1973, constatando che sì, la situazione si era modificata, ma: “È un pubblico di élite, naturalmente, non l’élite della pelliccia, ma l’élite popolare, estremamente diversificata...”¹¹¹ Ecco, e in questo Suo imbarazzo, Maestro, mi pare di capire che, sostanzialmente, ahinoi, è “buona la prima”, come si dice, e cioè: “per noi, ogni sera, le platee sono deserte”.

Tanto è vero che anche per oggi io credo valga ancora, purtroppo, quanto scritto da Peter Brook nei lontani anni Sessanta:

A Broadway il prezzo d’ingresso continua a aumentare vertiginosamente e, paradossalmente, mentre ogni stagione è sempre più disastrosa della precedente, il gran successo di quella stagione fa incassare sempre più dollari. Quanto più diminuisce il numero delle persone che varcano la soglia dei teatri, tanto più aumentano le somme di denaro che i botteghini incassano, finché arriverà il giorno in cui un ultimo miliardario ostinato sarà pronto a pagare una fortuna per godersi una rappresentazione tutta per lui.¹¹²

Se al posto dell’ipotetico miliardario ci mettiamo il “bagarino 2.0” che, almeno stando ad un articolo su «Il Venerdì» del quotidiano «la Repubblica»¹¹³, “scip-

¹¹⁰ G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 31

¹¹¹ Ivi, pag. 81

¹¹² P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano 1972, pag. 23

¹¹³ Articolo a cura di L. Grosso su «Il Venerdì» del quotidiano «La Repubblica» del 12 giugno 2015

pa i biglietti”, capiamo subito che lo scenario presagito dal Brook non fosse poi così paradossale. E poi perché, qui da noi, le sale teatrali dovrebbero essere piene di pubblico? Tanto per cominciare, c'è da chiedersi se le due punte di eccellenza, che “tengono bene alta la bandiera degli stabili”, siano in grado di rappresentare la fine di un ciclo politico con una tragedia di alcuni secoli fa. Non sarà un caso se, per esempio, quasi nello stesso tempo rispetto alle dichiarazioni dei critici di complemento sulla situazione teatrale nel nostro paese, pure il fondatore e già direttore del quotidiano «la Repubblica», forse ricordandosi di cosa si dice ne *L'acquisto dell'ottone* (“Ma cosa c'è di più vario, di più importante, di più interessante del declino delle grandi classi dominanti?”¹¹⁴), voleva augurarsi che il teatro fosse attraverso, appunto, la rappresentazione delle grandi tragedie shakespeariane (e indicava espressamente il *Lear* e il *Macbeth*) in grado di descrivere plasticamente proprio il declino delle classi dominanti dei giorni nostri.¹¹⁵ Il declino al quale intendeva riferirsi l'ex direttore, era la fine del “berlusconismo”. Vale a dire di quel “regime” a cui, tra l'altro, ho già fatto cenno e che al pari del fascismo ha governato, sì, quasi per intero gli ultimi vent'anni l'Italia, però in modo tale da far ricordare a tutti, Maestro, la profezia di Marx a proposito della Storia che si ripeterebbe due volte.¹¹⁶

114 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 76

115 E. Scalfari, «La Repubblica»

116 K. Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, in *Opere scelte*, a cura di L. Gruppi, Editori Riuniti, Roma 1966, pag. 487. “Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa.”

Giusto prendendo lo spunto dall'articolo in questione, è sorta la domanda sull'adeguatezza di rappresentare, da parte delle eccellenze di cui si è detto, simili tragedie. Per prima cosa, bisognerebbe assolutamente far uso della recitazione epica e/o dialettica. Perché come si può leggere, e oggi più che mai ne cogliamo appieno tutta la provocazione, in questa nota sul *Teatro nelle grandi città* ripresa pure da Ewen: "... Un solo individuo che fumasse il sigaro durante una rappresentazione di Shakespeare farebbe crollare tutta l'arte occidentale. Sarei lieto di vedere il pubblico fumare durante una rappresentazione, soprattutto per il bene degli attori. Sarebbe difficile, credo, per un attore recitare in modo innaturale, convulso e antiquato alla presenza di un uomo che fuma in platea."¹¹⁷ Soprattutto sarebbe più difficile per l'attore compiere: "un atto di autosuggestione e di suggestione: mediante la [auto] suggestione fa credere a se stesso di essere un altro e mediante la suggestione fa credere allo spettatore che lui è quell'altro."¹¹⁸ Qualche difficoltà i nostri "stabili", continuando a far uso della tecnica identificativa, potrebbero pure incontrarla se, per caso, volessero dar seguito all'indicazione di quell'ex direttore.

Voglio, dunque, scriverLe, Maestro, sperando di avere sufficiente faccia tosta (di un tipo diverso però rispetto a quella di quel tal ex ministro) per, ripeto, portare fino in fondo alcune considerazioni sui mezzi per riuscire a ottenere un "nuovo" modo di recitazione. Non ci ha, Lei, Maestro, raccontato: "Una frase di B.B. mi ritorna alla memoria [...], una frase

¹¹⁷ F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 136

¹¹⁸ B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, cit., vol. I, pag. 226

rivolta, credo, alla Weigel o ad Elisabeth Hauptmann, mentre io gli sto parlando della sua *Opera da tre soldi* di Berlino e di certi suoi “problemi di teatro”: “Ma questo sa tutto! Ne sa più di me! E mi ascolta e si lascia “ammaestrare” da me sul suo teatro! In fondo in fondo allo sguardo però sorride, e, mi pare, con tenerezza. Come se riconoscesse qualcosa.”¹¹⁹?

A dispetto di tutte le difficoltà cui si va incontro quando si vuol parlare o, peggio, scrivere di teatro e di recitazione, io vorrò lo stesso essere talmente ostinato, talmente caparbio e dire talmente tante e tali cose da suscitare in Lei, Maestro, quasi l'impressione che effettivamente io non stia solamente scrivendo una lettera, ma, al contrario, mi trovi, ancora una volta, sul glorioso palcoscenico di via Rovello impegnato a dimostrare, con esempi pratici se possibile, cosa si debba intendere e attraverso quali “artifici” si debba eseguire la recitazione epica. Una sorta di terza (o quarta) “audizione”, di terzo (o quarto) “esame” insomma.

La mia ostinazione dovrà essere almeno pari a quella di Paolo Grassi e alla Sua, Maestro, quando, a proposito della nascita del Piccolo Teatro, ha scritto: “E noi allora non pensavamo che fosse impossibile. E invece era impossibile e divenne possibile soltanto perché noi due non sapevamo che era impossibile.”¹²⁰

In un passo, Maestro, della Sua lettera agli attori del *Galileo* si dice così: “Ricordatevi *sempre* che se l'agguato del teatro realistico è quello della limitazione, della contrazione, dell'eccesso di partecipa-

119 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag.102

120 Ivi, pag. 26

zione psicofisica, della nevrasenia, del troppo “carico”: l’agguato del *Teatro epico* è quello del grigio, del lento per il lento, del semplicemente pronunziato sintatticamente (ed è già qualcosa, amici miei, dire le cose con il loro giusto peso sintattico lessicale, grammaticale!), del senza peso, del senza spessore. [...]. Ricordatevi che il teatro narrativo è innanzitutto un modo di pensare, un modo di impegnarsi.”¹²¹

Certo, “è già qualcosa” dire le battute in modo che abbiano un senso preciso. Ma se a quel “semplicemente pronunziato sintatticamente” l’attore ci aggiunge il suo pizzico di sale, in altre parole la sua ironia, utilizzando la voce “proiettata” o “portata” è lampante che il tutto non potrà che lievitare, evitando proprio quell’agguato a cui Lei, Maestro, faceva riferimento. Solo così si metterà in evidenza il significato delle battute. Non più, quindi, una sorta di cantilena pretesca, che ci mena dritto dritto al “tremendo stile-medio brechtiano”, ma al contrario una cosa viva, comica! E il comico nasce proprio dall’ironia, dall’ambiguità, perché: “... l’uomo ha un che di ambiguo, di incompiuto. Egli appare in più d’un personaggio.”¹²²

121 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 178

122 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 205



II. Comico e popolare

Adesso devo confidare in una grande benevolenza da parte Sua, Maestro, se voglio sperare di essere esattamente compreso.

Al momento credo di poter dire che gli elementi sui quali far leva per dar vita a un teatro che contenga l'effetto di straniamento, per cercare cioè di ottenere un "nuovo" o, meglio, diverso tipo di recitazione epica appunto, sono due: *il comico* a cui segue, quasi per simbiosi, *il popolare*.

"Nel caso del comico – aveva detto Hegel parlando della commedia – occorre distinguere se i personaggi sono comici per se stessi oppure solo per noi."¹ Il Mayer riporta:

Brecht invece non provava alcun interesse per una figura comica in sé e per sé [...]. A Brecht interessava l'effetto della comicità sullo spettatore.²

È stato Aristotele, nel definire la commedia, ad introdurre per la prima volta il concetto di comico, proprio parlando di ridicolo quasi fosse qualcosa di sbagliato.³

¹ G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Editori Laterza, Roma 2000, pag. 300

² H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., pagg. 136-137

³ : "... imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza o fisica o morale,

E il ridicolo come carattere dello “sbagliato”, quindi del comico, significa secondo il dizionario filosofico di Nicola Abbagnano: “... il carattere imprevisto, perché non ragionevole, della soluzione, che il C. [comico] presenta, di un contrasto o di una situazione di tensione.”

Ho fatto riferimento al filosofo greco in quanto, come Lei, Maestro, ricorderà, uno dei personaggi de *L'acquisto dell'ottone* parafrasando la celeberrima definizione di tragedia della *Poetica*⁴, finisce poi coll'affermare: “Da quando Aristotele scrisse queste cose il teatro ha subito molti mutamenti, ma mai su questo punto.”⁵ E, difatti, nonostante abbia voluto chiamare il suo un teatro *non aristotelico*, proprio in opposizione al teatro *aristotelico*, lo scrittore di drammi è comunque rimasto legato alla tradizione. Perché pensava che: “La tradizione deve subire ad un tempo un triplice processo: deve essere conservata, negata e trasfigurata.”⁶ Ritornando all'elemento comico che Aristotele

bensì di quella sola specie che è il ridicolo, perché il ridicolo è una partizione speciale del brutto. Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di [35] danno. Così, per esempio, tanto per non uscire dall'argomento che trattiamo, la maschera comica: la quale è qualcosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore.” in Aristotele, *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1968, pagg. 40-41

4 Aristotele, *Poetica*, cit., pag. 43: “Tragedia dunque è mimesi di un'azione seria e compiuta in se stessa con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni.”

5 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 11

6 H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., pag. 10

avrebbe individuato solo nella commedia (“Della commedia pare si disputasse nel secondo libro, oggi perduto”)⁷, è tuttavia ipotizzabile, che lo stesso si potrebbe individuare anche nella tragedia. Secondo Aristotele la tragedia si deve distinguere dalla commedia: “in quanto – ha sottolineato Manara Valgimigli – l’una imita personaggi superiori al livello comune e l’altra inferiori.”⁸ – E se anche, come rilevato dal professor Knox: “l’eroe deve essere”, secondo Aristotele “un uomo come noi”⁹ – nondimeno, continua sempre il professor Knox:

L’eroe offriva agli antichi greci la certezza che in alcuni individui eletti l’umanità è capace di grandezza sovrumana, che esistono degli esseri umani che possono sovranamente respingere gli imperativi cui gli altri obbediscono per vivere.¹⁰

“Tuttavia Euripide – come ci ha ricordato il prof. Graf – spinge anche il mito degli eroi fino a un punto in cui inizia a cedere, in quanto dipinge gli eroi sempre più come uomini della sua epoca.”¹¹ Sugli eroi conosciamo, vero Maestro?, il punto di vista dell’inventore del teatro *non aristotelico* in cui c’è un prima – (“Andrea (forte) – Sventurata la terra che non ha eroi. Galileo – No. Sventurata la terra che ha bisogno di eroi”)¹² – e un dopo (“Se vogliamo

7 Aristotele, *Poetica*, cit., pag. 7

8 Ivi, pag. 23

9 B.M. Knox, *L’eroe sofocleo* in *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di C.R. Beye, Laterza, Roma-Bari 1988, pag. 91

10 Ivi, pag. 89

11 F. Graf, *Il mito in Grecia*, cit., pag. 132

12 Dal *Galileo* di B. Brecht, in B. Brecht, *Teatro*, cit., pag.

inventare degli eroi – e dobbiamo farlo – dobbiamo prima di tutto scoprire gli eroi del giorno d'oggi [...]. Dobbiamo gettare una grossa zavorra di sentimenti elevati, che erano soltanto i sentimenti degli individui elevati, e volgerci ai motivi bassi che sono i motivi degli individui bassi. Gli antichi ideali non bastano assolutamente più, vale a dire, dobbiamo farla finita col piccolo borghese che è in noi.”¹³). Perché al piccolo borghese, conclude lo scrittore di drammi, piace spogliare l'uomo dei suoi contrassegni di classe per scoprire “l'uomo”, l'uomo in sé, l'uomo nudo. Al di là dell'eroe, la cosa rilevante, per lo scrittore di drammi, era il fine della tragedia, più che l'eroe, e cioè la *katharsis* (“A noi sembra di maggiore interesse sociale ciò che Aristotele pone a finalità della tragedia, e cioè la *katharsis*, la purificazione dello spettatore dalla paura e dalla compassione, mediante l'imitazione di atti suscitatori di compassione e di paura.”¹⁴).

Sulla catarsi, il professor A. Lesky ha spiegato:

La scienza [...] ha accertato che il controverso concetto di catarsi ebbe origine nel campo della medicina, e ha dimostrato, confrontando altri passi aristotelici, che il senso del termine è quello di un sollievo dalle suddette emozioni, congiunto col piacere.¹⁵

E, in ogni caso: “... quella catarsi di cui parla Aristotele, la purificazione attraverso il terrore e la pietà, o dal terrore e dalla pietà, è un lavacro che non

1507

13 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pagg. 294-295

14 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 127

15 A. Lesky, *Che cos'è la tragedia*, in *La tragedia greca*, cit., 1988 pag. 17

solo avveniva in modo divertente, ma che avveniva propriamente allo scopo di divertire.”¹⁶ E che avvenisse in modo divertente (comico?), ce lo assicura il Baldry quando scrive:

Dato il fatto che gli spettatori sono a conoscenza della vera situazione, ogni verso può avere per loro un significato ignorato da uno o più personaggi. Essi sono in possesso del segreto e quindi aspettano con crescente attesa che i personaggi scoprano la verità.¹⁷

In più, se aggiungiamo che allora, per gli attori del tempo, era difficile immedesimarsi in simili eroi:

L'attore che interpretava la parte di Clitennestra nell'Agamennone aveva il ruolo di Oreste nelle Coefore. Si pensi allo sforzo psichico di un attore che cercasse di “entrare in parte” come fanno gli attori moderni. Ciò implica che gli attori antichi non erano la manifestazione né la personificazione del carattere dei personaggi che rappresentavano.¹⁸

Capiamo meglio che non c'era, e non ci poteva essere, nella tragedia quel genere di immedesimazione (identificazione) da parte dell'attore a cui ci siamo abituati, diciamo da Stanislavskij in poi. Personaggi simili bisognava (bisogna) soltanto ci-

¹⁶ B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 157

¹⁷ H. C. Baldry, *I Greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Laterza, Bari 1972, pagg. 115-116

¹⁸ C.R. Beye, in *Introduzione a “La tragedia greca - Guida storica e critica”* Laterza, Bari, 1988, pagg. XII-XIII.

tarli, ricorrendo ad un tipo di recitazione “convessa” che prevedesse (preveda), quasi inevitabilmente, l’uso dell’ironia. Per di più: “Se pur travestito, l’attore” – ammonisce il Fo – “non doveva mai dimenticare il suo ruolo di raccontatore, anzi, era ritenuto scorretto, quasi volgare l’identificarsi con i personaggi che si rappresentavano.”¹⁹

Non pare a Lei, Maestro, che questo contribuisca a rafforzare la presenza dell’ironia e del comico nella tragedia?

Solo Nietzsche sembrerebbe rimpiangere il tempo in cui gli eroi erano proprio e solo eroi e quindi il tempo in cui non c’era posto per l’ironia sulla scena tragica: “Non so chi ha sostenuto che tutti gli individui in quanto individui sono comici e pertanto non tragici: da ciò si potrebbe dedurre che i Greci in genere non potevano tollerare individui sulla scena tragica.”²⁰

Viceversa a leggere William Arrowsmith, ad esempio:

... sappiamo pochissimo sull’ironia nella tragedia, così poco che è in dubbio il tono di interesse e perfino di drammi interi²¹

19 D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, Einaudi, Torino 1987, pag. 228

20 F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1992, pag. 71

21 W. Arrowsmith, *The Criticism of Greek Tragedy (La critica della tragedia greca)* in *La tragedia greca*, cit., pag. 138

si ha l'impressione, invece, che non solo l'individuo fosse ampiamente tollerato, ma che pure l'ironia, sulla scena tragica, avesse pieno diritto di cittadinanza.

L'ironia, dunque, il comico quale elemento costitutivo non solo dell'"epico" ma persino della tragedia. Però il comico nella sua totalità più alta (cioè quel comico a cui il Bergson "attribuisce un potere educativo"²²) e non solo in quell'accezione un po' angusta in cui viene, comunemente, collocato. Sulla prima scena del *Coriolano*, ad esempio, Lei, Maestro, si era espresso così: "L'interpretazione consuetudinaria di questa scena (interpretazione "borghese") è "sempre" stata soltanto comica. I popolani sono rappresentati come una banda di ignoranti, pronti a strisciare davanti al primo che passa, e sono "imbecilli" con il loro comico armamento."²³ Non è di questo tipo di comicità, o per lo meno non solo di questo tipo, che sto parlando.

Il comico, ripeto, fondamento sia del teatro epico o *non aristotelico*, sia della tragedia e quindi del teatro *aristotelico*. E anche se lo scrittore di drammi volle chiamare il suo un teatro *non aristotelico* proprio in opposizione al teatro *aristotelico* spiegando a un suo collaboratore: "Il principio della drammaturgia non aristotelica è che si può ridere anche delle cose tragiche, perché se ne sentono i limiti ed è possibile criticarli. La drammaturgia non aristotelica rappresenta le contraddizioni e il godimento di queste."²⁴

22 H. Bergson, *Le rire* 1900 in *Dizionario di filosofia*, a cura di N. Abbagnano, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1964, pag. 132

23 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pagg. 124-125

24 Dal diario di Hans-Joachim Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 280

Alla fine, parlando di teatro dialettico, non ha potuto non ammettere che il teatro epico, e cioè il teatro *non aristotelico*, aveva molto a che vedere con la tragedia descritta da Aristotele: “Sono molte le strade che portano ad Atene”²⁵. E una delle strade è, ad esempio, la *katharsis*. Se il teatro epico deve porre davanti allo spettatore “il mondo perché egli vi metta mano”²⁶, e lo deve fare in modo divertente, è chiaro che ha bisogno, a sua volta, di una sua moderna *katharsis*.

Dunque tale processo di immedesimazione “diverso” da parte del pubblico, viste le condizioni in cui operavano i tre (massimo) attori (ai quali si poteva aggiungere un certo numero di comparse)²⁷ e il coro, poteva, penso, Maestro, aver luogo perché proprio il pubblico, giusto il racconto del Baldry, conoscendo tutte le situazioni e tutti i personaggi (“Per i Greci Omero è stato la Bibbia, sulla base della quale hanno creato tutta la morale.”²⁸), era in grado di seguire con partecipazione quanto si veniva sviluppando sulla scena. E, rivolgendo la propria attenzione soprattutto sull’agire di ciascun personaggio, aspettava solo il momento che gli stessi scoprissero la verità per poter “liberare” tutta la tensione. Quindi, se tragedia antica e teatro epico, almeno per quanto attiene all’attore, l’abbiamo visto, possono (potevano) risultare abbastanza simili, anche per ciò che riguarda il pubblico, le cose, tutto sommato, non stanno (non stavano) poi in modo così diverso. Possiamo parlare di moderna catarsi se lo spettato-

25 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 424

26 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 167

27 H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., pagg. 76-79

28 G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, cit., pag. 282

re di oggi, pur non conoscendo la vicenda, riesce ad anticipare col pensiero le parole e le intenzioni dell'attore? E quando pensiero, parole e intenzioni non coincidono c'è il ridicolo, il comico e quindi la "critica"?

Del resto se nella tragedia c'era, da parte del pubblico, questa sorta di processo psichico, pure nel teatro epico, o non aristotelico, nonostante si sia detto che "invece che immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove"²⁹, non si vuole completamente rinunciare alla possibilità che lo spettatore si ponga nei panni dei personaggi rappresentati, si identifichi, quindi, in certo grado con essi. Infatti, ne *L'acquisto dell'ottone* il personaggio del filosofo (lo stesso scrittore di drammi) ci ricorda che: "Quando osserviamo il dolore sulla scena, e al tempo stesso vi partecipiamo, nella nostra osservazione c'è anche la coscienza di stare osservando."³⁰

Allora, se l'attore, oggi, non deve, in linea di massima, immedesimarsi nei personaggi anche se, peraltro "non è necessario che egli rinunci totalmente all'ausilio dell'immedesimazione"³¹, è evidente che i termini *Verfremdung* (distanziamento o distanza o distacco dalle parole, dagli atti del personaggio) e quindi *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento) pur se vengono usati spesso come slogan programmatici, sono ancora le uniche indicazioni utili per tentare un approccio diverso con il teatro. In sostanza sono ancora gli strumenti per ottenere la recitazione epica e,

29 W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico in L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pag. 130

30 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 64

31 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 178

va da sé, una forma diversa di esposizione. In vero, il cosiddetto fattore V ci permette, e all'attore e allo spettatore, di tenere un atteggiamento pienamente libero proprio nei confronti del testo, riconducendo, alle categorie del comico e del popolare.

E questo atteggiamento "libero" dell'attore, atteggiamento basato, ripeto, sullo uso dell'ironia e quindi della critica, e quindi del comico (ridicolo nella versione aristotelica), proprio nel dare così vita all'effetto di straniamento, può trasformare ogni testo, al limite, nel suo contrario: la tragedia, in certi punti, potrebbe diventare una farsa e viceversa. Naturalmente tutto questo vale sia per la tragedia greca che per i drammi di Shakespeare. Come puntualmente ci ricordano gli appunti sul *Teatro epico e teatro dialettico*: "Le scene serie possono assumere di per se stesse quest'aspetto comico (ad esempio la scena in cui re Lear fa dono del proprio regno). Per dirla più esattamente, in tali casi l'aspetto comico balza fuori dal tragico, o il tragico dal comico, con effetto di forte contrasto."³² Magari non si arriva al punto di affermare che è solo quell'atteggiamento "libero" dell'attore ad aiutarci a spazzar via tutta la polvere accumulatasi su tali testi, mostrando in che modo comico e tragico si muovano assieme, però su tale aspetto sembra convenire lo stesso filosofo Stanley Cavell. Difatti, a proposito del dubbio, ad esempio, che potrebbe sorgere in Otello sulla verginità di Desdemona, dichiara: "Dilemmi come questi mostrano bene come la farsa e la tragedia, a volte, siano separate da una sottilissima membrana."³³

32 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 280

33 S. Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nelle tragedie di Shakespeare*, Einaudi, Torino 2004, pag. 161

Se, per finire, ci domandiamo per quale ragione l'epos e l'arte dei greci continuino ancora a suscitare in noi un godimento estetico, non si può non ricordare quanto detto da Marx:

Un uomo non può tornare fanciullo o altrimenti diviene puerile. Ma non si compiace forse dell'ingenuità del fanciullo e non deve egli stesso aspirare a riprodurne, a un più alto livello, la verità? [...] E perché mai la fanciullezza storica dell'umanità, nel momento più bello del suo sviluppo, non dovrebbe esercitare un fascino eterno come stadio che più non ritorna?³⁴

Nel rappresentare quelle antiche opere non si può proprio fare a meno della recitazione epica. Giacché non si può fare a meno dell'ironia, quindi del comico e perciò dell'effetto di straniamento: quasi che degli adulti (gli attori di oggi) dovessero recitare il ruolo di "fanciulli" (i personaggi della tragedia antica), senza diventare per questo puerili.

Ma come dovranno fare gli attori per recitare in modo epico e quindi dar vita al *Verfremdungseffekt*? "La maniera di narrare questo fatto rappresentandolo consiste, fra l'altro, nel far parlare gli attori come se non credessero alle loro orecchie. [...] Questo modo di rappresentare i fatti è critico – ed è tale da render possibile la critica degli eventi umani. L'arte consiste però nel far sì che siano rappresentati tuttavia degli uomini pienamente vivi."³⁵

34 K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari 1967, pag. 56

35 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 190

Gli attori dovranno, ovviamente, fare uso di quella figura retorica che si chiama ironia, appunto. Ironia che si coglierà meglio se celata, per solito, dietro a un atteggiamento e ad un conseguente “tono” di voce diffidente e perentorio allo stesso tempo. Per il semplice motivo che: “La tecnica della diffidenza di fronte ai fatti consueti, “ovvi”, mai posti in dubbio, è una meditata conquista della scienza; e non v’è ragione perché l’arte non adotti questo atteggiamento utile quant’altri mai.”³⁶ E per ottenere detto atteggiamento e, di conseguenza, detto “tono”, gli attori dovranno fare uso dell’artificio della voce “proiettata” o “portata”.

36 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 182

III. Totò attore epico

Ho parlato di comico e di popolare poiché sono stato messo sull'avviso proprio dallo stesso scrittore di drammi, quando, riferendosi all'epico, ha chiamato direttamente in causa l'attor comico dicendo: "Quale attore occidentale della vecchia scuola (eccettuato, tutt'al più questo o quel comico) potrebbe, come l'attore cinese Mei Lan-fang, dare una dimostrazione degli elementi della sua arte scenica in una stanza priva di illuminazione speciale, vestito in smoking e circondato da un pubblico di intenditori?"¹

Lo stesso attore, con tutta evidenza, nella stessa circostanza, vero Maestro?, doveva aver colpito anche il Mejerchol'd. In una nota de *L'Ottobre teatrale* troviamo difatti: "M. durante una tournée di Mei Lan-Fan a Mosca, il 14 aprile 1935, rimase entusiasta della bravura di questo attore di cui ammirò soprattutto il gioco mimico delle mani."² Però, oltre alla grafia con cui viene trascritto il nome dell'attore, quello che maggiormente balza alla vista, tanto da farci chiaramente capire in quale modo lo scrittore di drammi avesse già maturato la sua idea di teatro epico, sta soprattutto nella differenza e diversità degli aspetti sottolineati. In ogni caso, a proposito di categorie e

¹ Ivi, pag. 105

² V.E. Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale 1918-1939*, Feltrinelli, Milano 1977, pag. 285

di comici, probabilmente lo scrittore di drammi non l'ha conosciuto, ma a me è sempre venuto in mente, Maestro, precisamente Totò quale grande attore epico. Che Totò sia stato un grande attore epico lo affermano in più d'uno: da Fo, ad esempio, a Francesco Casaretti. Quest'ultimo, però, nel suo libro ci dice soltanto che Totò doveva considerarsi attore epico in quanto era solito dire: "Totò non sono io, io non sono Totò".³ Chissà, forse il Casaretti ha preso lo spunto da una famosa intervista televisiva in cui il comico dichiarava ad un esterrefatto Lello Bersani, che lui, principe de Curtis, perché questo era il nome con cui gli piaceva presentarsi, non faceva assolutamente niente, viceversa era Totò che lavorava e provvedeva a tutto. Ma questa facezia o, meglio, quisquilia, come avrebbe potuto definirla giusto Totò, non era per niente una quisquilia. Difatti anche il professor Melolesi, pur non riconoscendo Totò quale attore epico, e citando la stessa intervista televisiva, ha sottolineato comunque che:

Questa antinomia di matrice aneddotica – il principe da una parte, l'attore dall'altra – non va sottovalutata per i suoi significati traslati. Essa attesta che ci fu un momento, nell'esperienza artistica di Totò, in cui egli arrivò a far coincidere la sua duplicità di uomo e attore con la sua duplicità originaria, che lo aveva fatto nascere – come ha osservato Fofi – "piccolo borghese al centro di un quartiere sottoproletario, secondo una caratteristica tradizionale della società napoletana", e che questo momento di coincidenza fu risolto dall'attore con una

³ F. Casaretti, *Totò, Tati e il Tao*, Sperling & Kupfer, Milano 1993, pag. 69

scelta a favore dell'arte bassa e della sua identità sociale popolare.⁴

Totò, o meglio il principe Antonio de Curtis, istintivamente, aveva capito che sdoppiandosi, pur rimanendo lo stesso, poteva permettere alla “maschera” Totò di liberamente rappresentare molti personaggi. Di utilizzare temi e sentimenti tragici e di osservarli con grande “distacco” (“che non è, [l’ha detto benissimo Lei, Maestro,] come si crede comunemente, quindi, la freddezza dell’essere estraneo alle cose.”⁵) Di essere, cioè, veramente un attore “epico”. E non mi riferisco tanto al film *Totò terzo uomo*, in cui sostiene tre ruoli diversi. Parlo in generale. Totò riusciva ad avere, istintivamente, l’atteggiamento culturale (distanziamento o *Verfremdung*) appropriato, giustamente “diffidente”. Giocava sul registro della perentorietà, della severità, dell’ironia e della diffidenza. Diceva le cose in modo “demenziale” proprio per rendercele più comprensibili: le parole, i concetti, ci giungevano logici, perché perfettamente “straniati”.

Infatti, solo:

Attraverso la comicità vediamo l’irrazionale in ciò che sembra razionale; il folle in ciò che sembra sensato; l’insignificante in ciò che sembra pieno d’importanza.⁶

4 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni editore, Roma 1987, pag. 32

5 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 114

6 Cfr. C. Chaplin, *Miseria, riso* in D. Fo, *Totò. Manuale dell’attore comico*, cit., pag. 71

Non sto dicendo che bisogna essere Totò o rifare Totò. Sto dicendo che l'attore dovrebbe avere il sarcasmo, l'irriverenza, la "cattiveria" di Totò, meglio, "la moralità della cattiveria", secondo la definizione di Fo:

Ma non è per questo un personaggio moralistico. È invece un personaggio morale, in quanto mostra e svela l'infamità, l'ingiustizia, la violenza, ecc. recitando la parte dell'ingiusto, del violento, dell'infame.⁷

Totò rappresentava, e non lo si trovi strano, il vero spirito scientifico e scettico che, ha scritto il Willett: "...era [è] reperibile, secondo Brecht, fra gli operai dell'industria."⁸

Spirito che lo scrittore di drammi, sempre secondo Willett, però non avrebbe trovato negli operai della Berlino del dopoguerra. Ma questo non vuol dire affatto che solo gli operai in genere e di Berlino in particolare dovessero, necessariamente, essere gli unici depositari di quello spirito. No, questo significa che tale atteggiamento ironico, disincantato, di cui devono essere portatori gli spettatori, deve appartenere soprattutto, ripeto, all'attore se vuole dar vita all'effetto di straniamento.

Occorre, però, chiarire bene un punto sul Fo che ritiene Totò un grande attore epico. Nel momento in cui scrive:

7 D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 21

8 J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Lerici, Milano 1966, pag. 258

Quando lo vediamo, con il camice e la barbetta gli occhiali e un'espressione sadica nel volto, che fa il chirurgo, sappiamo di non trovarci dinanzi a uno – a un attore – che per caso indossa i panni del chirurgo senza però saperlo fare, senza veramente esserlo. No, quando vediamo Totò in sala operatoria abbiamo la certezza d'essere di fronte a uno che è consapevole di fare il chirurgo e di essere tale sino in fondo.⁹

Il senso da attribuire a queste parole è, quanto meno, duplice. Da un lato, può essere vero che si abbia la certezza, in qualche momento, come dice Fo, di trovarci di fronte ad un vero chirurgo. Perché questo spingere la finzione fino al limite estremo, sopra tutte le righe, diventa, alla fine, anche critico e, in definitiva, epico. Tuttavia, Maestro, la cosa può essere interpretata in modo diverso. E cioè: Totò (e lo sa benissimo) sta recitando una parte e il pubblico a sua volta riconosce che l'attore gli sta "mostrando" un chirurgo o, meglio, ciò che l'immaginario collettivo (quindi lo stesso pubblico) pensa debba essere un chirurgo. Totò, insomma, non rappresenta un chirurgo, ma tutti i chirurghi ("Imita un'altra persona ma non al punto di diventare quella persona, e non col proposito di far dimenticare se stesso."¹⁰). E proprio per questo Totò deve essere preso a modello per una recitazione epica. Dacché la "cattiveria", di cui ci ha parlato il Fo, gli permetteva l'atteggiamento e, dunque, il tono "diffidente", "perentorio", al limite della prevaricazione, sempre pieno, però, di ironia tanto da scorgere sia Totò che il personaggio. Quel tono, insomma, adatto per l'interpretazione di quei

9 D. Fo, *Totò, manuale dell'attore comico*, cit., pag. 26

10 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 183

personaggi non “rifiniti”. Tono che la critica nostrana non gli ha mai perdonato o, nel migliore dei casi, non ha capito. Liborio Termine, che ha curato il libro di Fo su Totò, si domandava:

Ci viene perciò il sospetto che quanto si vorrebbe dire (e malamente si tace) è la certezza che non si possa attribuire a Totò né una qualità o misura di “autore”, facendogli difetto una “poetica” (è dalla poetica, sappiamo, che si riconosce un autore); né una qualità o misura di “grande attore”, per assenza di profondità (“è noto ed evidente a tutti che la sua recitazione si svolge per intero sulla superficie di modi e gesti che infinitamente si rinnovano, si prolungano”). E se le cose stanno così, come, dove rintracciare l’arte, la grandezza di Totò?¹¹

Senza accorgersi, il Termine, che è esattamente questo, ripeto, solo “accennare” il personaggio, quello che occorre all’attore per lo stile epico, in sostanza quello che lo fa diventare “grande attore”. E quando si è detto, ad esempio: “Totò non è mai logico, è illogico. Rompe la battuta. E non è mai personaggio”¹², si è finito, quale ne fosse l’intenzione, con lo affermare proprio quella cosa lì.

Giusto ne *L’acquisto dell’ottone* si osserva ancora una volta: “L’attore non ha bisogno di creare un personaggio perfettamente rifinito; non potrebbe farlo e non gli occorre farlo. Egli esprime non soltanto la critica della cosa ma anche e soprattutto la cosa.

11 L. Termine, *A prescindere*, in D. Fo, *Totò. Manuale dell’attor comico*, cit., pag. 97

12 Citazione di Comencini (datata 1949) in C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pag. 34

Non gli è necessario avere opinioni elaborate e documentate su tutto ciò che rappresenta. Egli attinge a un serbatoio di cose viste e vissute.”¹³

Tra l'altro, Totò aveva verso i suoi compagni di lavoro lo stesso atteggiamento di interesse dello scrittore di drammi con gli attori sul palcoscenico (“... quando due o tre attori erano sul palcoscenico, Brecht si interessava all'atteggiamento che l'uno aveva nei confronti dell'altro, più che a quel che dicevano.”)¹⁴ Ci testimonia bene questo momento ancora il Fo là dove scrive:

Né diventava avaro, o geloso, quando si trovava accanto attori di grande valore come i De Filippo, Peppino e Titina, o Fabrizi o Nino Taranto o Tina Pica o Fernandel... Allora sentiva che importante, necessario, era che gli altri avessero spazio, la possibilità di esercitarsi in autentiche “performances”; che elaborassero con libertà la tecnica del contrappunto, di cui egli sapeva comunque giovarsi.¹⁵

Nel *Messingkauf*, Maestro, a proposito di un certo film che riprendeva la Weigel mentre si truccava, film poi tagliato a pezzetti, si dice che “ogni singolo fotogramma mostrava un'espressione perfetta, conchiusa, con un suo preciso significato.”¹⁶ Ecco, se noi osserviamo le fotografie, o singoli fotogrammi, dei vari film di Totò, da, per esempio, *La legge è legge* a *Totò Diabolicus*, oppure, da *I tartassati* a *Gli*

13 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 120

14 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 248

15 D. Fo, Totò, *Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 44

16 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 91

onorevoli, o a da *L'uomo, la bestia e la virtù* ecc., tanto per citarne alcuni, si può notare lo stesso fenomeno: anche lì, infatti, si ritrova, quasi immancabilmente con parrucche o parrucchini vari (il suo modo di truccarsi, ovvero, la sua vera maschera)¹⁷, sempre un Totò con un'espressione perfetta, conchiusa. Di conseguenza si può tranquillamente sostenere che quanto valeva per la Weigel ("Ogni suo gesto può venire scomposto in quanti gesti si vuole, ognuno di per se stesso perfetto; ognuno esistente in funzione dell'altro e al tempo stesso autonomo"¹⁸) a maggior ragione si possa dire di Totò. Aveva sempre la piena padronanza di tutte le proprie espressioni. Tutte riconducibili, le espressioni, al suo atteggiamento di fondo fatto di ironia, di "burbanza" e di diffidenza.

Purtroppo la maggior parte della critica di allora non è mai riuscita, su Totò, a mettersi d'accordo. Nonostante questa avesse, ieri, e abbia, tutto sommato oggi, il compito di cui parlava negli anni Trenta lo scrittore di drammi: "In campo letterario e teatrale la celebrità è procurata dalla *critica* (e dagli editori di riviste illustrate). La funzione sociale dell'odierna critica borghese è quella di "indice di gradimento". I teatri vendono divertimenti serali e la critica vi fa affluire il pubblico. In tale consuetudine la critica non

17 "Non capivo perché Totò, che non era affatto calvo, portava sempre la parrucca, una volta mi decisi a chiedergli: "Perché porta la parrucca, principe?". Mi rispose: "Perché la parrucca è come un cappello, a seconda dell'espressione che devo fare, se devo fare un cretino, un furbo, un mascalzone, un mariuolo, la parrucca s'abbassa o si alza sulla mia fronte". Dichiarazione di Sergio Corbucci in D. Fo, *Totò. Manuale dell'attor comico*, cit., pag. 83

18 B.Brecht, *Scritti teatrali II*, cit. pag.91

rappresenta affatto il pubblico, come a tutta prima potrebbe sembrare, bensì i teatri (e quel “potrebbe sembrare” le torna di grande utilità). Essa, insomma, pesca il pubblico per i teatri.”¹⁹

Ad esempio Flaiano, recensendo il film *Napoli milionaria*, scriveva: “Quest’invenzione comica è anche la più gradevole interpretazione di Totò, qui finalmente attore calmo, rassegnato, mai farsesco e prepotente come invece lo vediamo nei suoi film.”²⁰ Lascia un po’ perplessi vedere che un fine intellettuale al pari di Flaiano non abbia colto che quel “prepotente” fosse da mettere in relazione se non proprio con lo “spirito scettico della classe operaia”, almeno, questo sì, con quella “moralità della cattiveria” illustrataci da Fo, e, soprattutto, con una certa voglia di irriverenza, di iconoclastia. A parziale scusante del Flaiano va però detto che, sì, Totò già allora mostrava (*Napoli milionaria* è del 1950) le sue enormi potenzialità, ma credo di poter affermare che queste si sarebbero dispiegate appieno negli ultimi dieci o quindici anni di vita dell’attore. Basta confrontare il Totò dei primi film, tipo *Fermo con le mani* che è del 1937, in cui appare ancora al “naturale” con una sorta di costume alla maniera delle maschere tradizionali, e confrontarlo, per esempio, con *Letto a tre piazze* (1960) piuttosto che con *I due Colonnelli* (1962), perché la differenza balzi immediatamente agli occhi, agli orecchi, a tutto. Cosa, in un certo senso, confermata pure dal Meldolesi: “L’attore cinematografico accrebbe di sfumature

19 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pagg. III-II2

20 E. Flaiano, *Il Mondo*, II, 41, Roma, 14 ottobre 1950 in O. Caldiron, *Totò*, Gremese Editore, Roma 1983, pag. 104

l'attore teatrale, facendone una marionetta umana, dai tempi recitativi impeccabili.”²¹

Non è possibile condividere, pertanto, Maestro, il giudizio che Federico Fellini ha dato su Totò. E cioè alla domanda se era vero che Totò al cinema è stato “usato” male, aveva così risposto: “Ma Totò non poteva fare che Totò, come Pulcinella, che non poteva essere che Pulcinella, cosa altro potevi fargli fare?”²²

Totò non è stato affatto un Pulcinella. E, a riprova di ciò, voglio ricordare ancora la testimonianza, tra le numerosissime altre, di Tino Buazzelli:

... non si può dire che fosse un Pulcinella perché gli mancava la frustrazione del Pulcinella: era invece un vincitore e un prepotente, qualcosa di mezzo tra Pulcinella, Sciosciammocca e il “Miles gloriosus”.²³

Quindi, non si può condividere che Totò fosse in grado di fare solo Totò. Pensiamo, ad esempio, al film *47 morto che parla* in cui l'attore alle prese, per una volta, con un personaggio classico (l'Arpagone de *L'avaro* di Molière) dà la misura delle sue capacità di attore epico. Tanto che perfino qualche critico ha dovuto ammettere: “È un film recitato, questa volta dal principio alla fine; sì che Totò non risulta soltanto una marionetta, ma un bravo attore [...]”.²⁴ Oltre che nel classico, pure nella onesta, casalinga com-

21 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Bulzoni editore 1987 pag. 51

22 F. Fellini in O. Caldiron, *Totò*, cit.

23 T. Buazzelli in O. Caldiron, *Totò*, cit.

24 A. Lanocita, *Il Nuovo Corriere della Sera*, Milano, 27 dicembre 1950 in O. Caldiron, *Totò*, cit., psg. 115

media borghese, però, Totò rivela, accanto ad una “signora” del teatro italiano (Andreina Pagnani), il suo eccezionale talento. Difatti de *Il comandante* si è scritto: “... è un film piacevolmente sceneggiato. Ma soprattutto Totò delinea un personaggio amabile e godibilissimo, e lo porta con estemporanea e misurata lepidezza, perfettamente dosata tra paradosso e verità [...]”.²⁵ Poi, ovviamente, lo stesso Nino Taranto, compagno di tante avventure, non poteva essere d’accordo con l’esternazione del “registone” (meglio “o registone”, così Totò chiamava lo stesso Fellini): “[Totò] è stato sfortunato con gli sceneggiatori, con gli autori. Se anche nel cinema avesse avuto la fortuna di trovare degli sceneggiatori, dei registi, come era successo in teatro con Galdieri che gli ha cucito i panni addosso avrebbe fatto molto di più di quello che ha fatto.”²⁶ A dirla tutta, però, questa asserzione del Taranto è condivisibile a metà, in quanto non completamente vera. Infatti, il Meldolesi riporta e una dichiarazione di Fofi in cui Totò rivelava: “Anche quando potevo servirmi di un Galdieri in piena forma, gli *sketches* più sostanziosi li elaboravo [io] pazientemente [...]: come facevano, del resto, Raffaele Viviani ed Ettore Petrolini”²⁷, e un giudizio di Zavattini secondo cui “Totò riuscì a restare se stesso anche recitando nelle riviste “piccolo borghesi” di Galdieri.”²⁸

25 F. Sacchi, *Epoca*, Milano, 12 luglio 1964 in O. Caldiron, *Totò*, cit., pag. 229

26 N. Taranto in D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 90

27 Dichiarazione del 1960 di Fofi in C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pag. 46

28 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pag. 22

Di certo è che sia nel cinema che a teatro non vi sono stati né sceneggiatori, né registi in grado di capire le enormi potenzialità di Totò. Registi, cioè, secondo quanto ha scritto Liborio Termine: “capaci di dare espressione al suo talento di attore (solo Pasolini, tardivamente)²⁹. No! Per la verità neanche Pasolini ha sfruttato le enormi potenzialità di Totò. Perché quando lo stesso Pasolini fa certe affermazioni (“Il mio Totò è quasi tenero e indifeso come un implume, è sempre pieno di dolcezza, di povertà fisica, direi.”³⁰), vuol dire che, anzi, in qualche misura si è tornati indietro: si è tornati al Totò degli esordi. Gli si è tolta la sua “grintosa” comicità, e quindi la sua “epicità”. E però nonostante molti dei suoi film fossero girati male, al limite della cialtroneria, e nonostante Totò fosse “usato” peggio, tuttavia, lui riusciva a dimostrare di essere comunque al di sopra di tutto questo; non solo per il suo stile recitativo, ma anche per la sensibilità con cui affrontava certi temi. Ad esempio, quando si misurava con argomenti quali le donne, il sesso e così via lo faceva sempre senza essere mai volgare o triviale. Tanto da far dire a Fo:

Totò spinge avanti, sino alle ultime conseguenze, il suo atteggiamento regressivo nei riguardi del sesso. [...] È la regressione, è la paura nei riguardi del sesso che fa nascere il desiderio, la vocazione dell’harem, dell’esser dentro il gineceo. È il sogno maschile che Fellini ha reso celebre, ma che Totò per primo ha portato sullo

29 L. Termine, *A prescindere* in D. Fo, *Totò. Manuale dell’attor comico*, cit.

30 P.P. Pasolini in D. Fo, *Totò. Manuale dell’attor comico*, cit., pag. 83

schermo, non limitandosi però a darne facile rappresentazione.³¹

Solo il dato che Totò non fosse mai volgare serve a designarlo attore epico. Difatti: "... quando l'attore ha da rappresentare la volgarità, la perfidia, la bruttezza – si tratti di pescivendole o di regine – non può assolutamente fare a meno di finezza, né del senso del giusto e del bello [...]. L'arte è capace di bellamente rappresentare il brutto della bruttezza e nobilmente il volgare della volgarità, giacché gli attori sono pure in grado di rappresentare con grazia ciò che è sgraziato e con vigore la debolezza."³²

Ecco, il non aver distinto tra la qualità eccelsa dell'attore e la trasandatezza di molte delle sue pellicole, non è stato così indolore. Non ha solo danneggiato l'artista Totò, ma tutto il movimento teatrale. Quanto sarebbe stato utile, già negli anni Cinquanta, richiamarsi alla comicità di Totò, o comunque alla comicità in senso lato di cui si diceva, per affrontare certi lavori dello scrittore di drammi e tutto il repertorio classico!

Allora, cioè agli inizi degli anni Cinquanta, forse, sarebbe stato anche più facile, se è vero che: "La recitazione italiana non era del tutto improntata, ancora, alla cesura fra comico e tragico cui oggi siamo abituati."³³

Ripeto la critica (a parte qualche meravigliosa eccezione, ad esempio il Palazzeschi, che ebbe a scrivere: "Totò è apparso all'orizzonte del cinema

31 D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 31

32 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pagg. 213-214

33 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., 1987 pag. 29

come arcobaleno dopo il temporale.”³⁴) se, da una parte, non ha capito Totò; dall'altra, purtroppo, ha volutamente cercato di ignorarlo. L'ha detto bene il Meldolesi: “Soprattutto la critica tacque, perché egli restasse al suo posto.”³⁵

Ed è rimasto talmente al suo posto, che a tutt'oggi, Totò è considerato un'altra cosa, una cosa a parte. Di conseguenza, anni fa (tanti anni fa) mi sono visto “costretto”, si fa per dire, a vedere due realizzazioni dell'*Otello*. Intanto è stato, ed è, un caso abbastanza inusuale, da un po' di tempo in qua, che due diverse compagnie teatrali mettano in scena, a distanza di una o due “stagioni”, lo stesso testo. Non c'è più, a sentire il Tofano, lo spirito di una volta:

Basti dire che allora una commedia, la stessa, la si andava a vedere, come consuetudine, da due o più compagnie diverse per il gusto dei raffronti: e che un grande attore si tornava a sentire ad ogni suo ritorno nella medesima interpretazione per apprezzarne il progressivo raffinamento.³⁶

Mi sono trovato “costretto” semplicemente perché in una era possibile “sentire” e “vedere” solo il personaggio di Iago, non riuscendo l'interprete di Otello ad “arrivare” agli spettatori che stavano oltre la quarta fila. (Succedeva, peraltro, la stessa cosa anche al Berliner). Nell'altra, viceversa, solo Otello aveva statura di personaggio. E, però, proprio quest'ul-

34 A. Palazzeschi, *Epoca*, Milano, 9 dicembre 1950, in O. Caldiron, *Totò*, cit., pag. 109

35 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pag. 48

36 S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965, pag. 63

timo, nonostante tutto, mi ha lasciato l'amaro in bocca. Eppure l'attore era considerato uno dei pesi massimi del teatro e del cinema italiano.

Malauguratamente però faceva "solo" uso della tecnica dell'immedesimazione!

Se quel "primattore", "mattatore" (secondo la simpatica, definizione di Sergio Tofano)³⁷, nell'affrontare *l'Otello*, non avesse, forse chissà, pensato a Tommaso Salvini ("Quando recito, vivo due vite, rido piango e insieme analizzo il mio riso e le mie lacrime, perché possano agire nel modo più forte su quelli che voglio commuovere")³⁸.

Se invece di cercare di magnetizzare il pubblico, come si dice facesse sempre Salvini, almeno a stare al racconto che ce ne ha fatto Stanislavskij:

Salvini si avvicinò alla tribuna dei dogi, stette un momento a pensare, si concentrò e, senza che ce ne accorgessimo, teneva già in pugno tutto il pubblico del Bol'soj. Sembrava che egli avesse fatto questo con un solo gesto, che senza guardarli avesse steso la mano sugli spettatori, ci avesse presi tutti e ci tenesse stretti come formiche, per tutta la durata dello spettacolo. Se stringeva il pugno, era la morte, se lo apriva, sentivi il calore, la beatitudine.³⁹

A leggere queste righe, tra l'altro, non si può non dare ragione al Suo amico assistente (di quelli veri), Maestro, quando Le avrebbe fatto notare: "Sai, Sta-

37 Ivi, pagg. 31-32

38 F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Roma 1988

39 K.S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, pagg. 198-99

nislavskij da dove ha pescato il metodo, chi gliel'ha suggerito? Salvin Tommaso.”⁴⁰

Se, viceversa, il nostro mattatore avesse cercato quel tono intriso di severità, al limite di burbanza. Se si fosse ricordato, così giusto per averne un'idea, dell'interpretazione del grande Totò in *47 morto che parla* dove propone, come visto, il personaggio di Arpagone de l'*Avaro*. Oppure, ancora, avesse ripensato alla rivista *A prescindere* in cui, sempre Totò, seppure in chiave farsesca, ma non caricaturale⁴¹ aveva riproposto proprio l'*Otello* (non si dice negli *Scritti teatrali*: “Gli gioverà inoltre vedere la propria parte recitata da altri: particolarmente istruttiva gli riuscirà l'interpretazione del comico.”⁴²?)

Se, dunque, il nostro mattatore avesse considerato tutto questo, probabilmente, sarebbe riuscito a restituirci meglio il personaggio. Tanto per dire, all'inizio del lavoro, davanti ai Senatori della Repubblica di Venezia, nel pronunciare la sua tirata (“Magnifici, potenti e riveriti signori ecc.”)⁴³ avrebbe trovato l'atteggiamento, quindi il “tono”, di conseguenza il “gesto sociale” o *Gestus*, per farci vedere in qual modo il personaggio Otello riesca a scagionare se stesso dall'accusa di avere sedotto, ricorrendo ad arti magiche, la figlia di uno di questi: Desdemona. L'impressione, ancora oggi, è che anche a quel “mattatore” sarebbe stato necessario spiegare che cosa dovesse intendersi per *Gestus*.

40 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 80

41 “La caricatura è la forma di critica praticata dal teatro che produce l'immedesimazione” in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 120

42 Ivi, pag. 184

43 W. Shakespeare, *Otello*, atto I, scena III, Einaudi, Torino 1973

Al nostro mattatore non era per niente venuto in mente Totò né, tantomeno, il tono della “diffidenza”. Forse sarà stato il sentirsi catalogato fra i “primattori” o “mattatori” o “promiscui”⁴⁴, secondo la definizione che, affettuosamente e simpaticamente dicevo, ce ne ha dato il Tofano nel suo *Il teatro all'antica italiana*, a portarlo a identificarsi nel tragico destino del suo eroe.

E pensare che in alcuni spettacoli cinematografici era pure riuscito a rappresentare con uno stile se non proprio epico, con uno stile comunque, taluni personaggi. È opportuno sottolineare ciò, questo dello stile voglio dire, perché quello che valeva per i teatri di Berlino del tempo (“i nostri teatri non sono disposti senz'altro a far uso di quella cosa eletta che è lo stile nel caso di opere che, per contenuto e per forma, rientrano nella categoria dell'arte popolare”),⁴⁵ vale a maggior ragione per i nostri e, si potrebbe aggiungere, anche per certo cinema. Alle prese, dunque, in teatro, con personaggi shakespeariani, il nostro mattatore rimaneva vittima, purtroppo, come la quasi totalità degli attori, di quello che si è voluto chiamare *effetto intimidatorio dei classici*.⁴⁶

44 “Si chiamavano promiscui appunto per quella loro gamma di possibilità del loro temperamento che gli consentiva di recitare i personaggi più disparati e i generi più opposti con lo stesso risultato di suggestione e di efficacia.” S. Tofano, *Il teatro all'antica*, cit., pag. 32

45 *Theaterarbeit. Fare teatro. Sei allestimenti del Berliner Ensemble*, a cura del Berliner Ensemble e Helene Weigel, Il Saggiatore, Milano 1969, pag. 19

46 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 260. “Questo effetto – diceva – è provocato da una concezione errata ed esteriore della classicità di un'opera.”

Dopo simili esperienze e soprattutto da quando Lei, Maestro, sventuratamente, non c'è più, anch'io, come ebbe a suo tempo a dichiarare lo scrittore di drammi, mi sento di dire: "Quantunque il teatro sia la mia particolare passione, mi rendo conto che in un paese, con una *simile* giustizia, una *simile* scuola e una *simile* politica non bisogna prendersela con il teatro se è così miserabile".⁴⁷

47 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 73

IV. Commedia dell'Arte e teatro epico

Certamente più portati per lo stile “epico” sono gli attori assimilabili alla categoria, sempre secondo la definizione di Sergio Tofano, del “generico primario” o del “secondo brillante”. Ruoli che nascono direttamente dalle maschere della Commedia dell'Arte.¹ Difatti, l'attore che bene interpretava il personaggio di Iago nel secondo allestimento apparteneva giusto alla fascia del “generico primario” o del “secondo brillante”. E questo nonostante il classificare, etichettare un attore, pur con tutte le cautele del caso, sia sempre cosa difficilissima, anzi un non senso. Tanto che l'attrice Regine Lutz, ad esempio, aveva dichiarato: “Brecht non avrebbe mai assegnato una parte ad un attore con caratteristiche somatiche simili a quelle del personaggio. [...] Avrebbe dato sicuramente la parte di Amleto ad un attore piccolo e grasso.”² Questa uscita dell'attrice del Berliner, per la verità, non rende grande merito allo scrittore di drammi: che il personaggio Amleto sia grasso e abbia il fiato corto lo si dice nel dramma medesimo.³ Per di più, e a maggior completezza,

1 “La mentalità un po' istintiva dei vecchi pubblici aveva fatto una distinzione piuttosto sommaria e semplicistica tra *personaggi simpatici* e *personaggi antipatici*. In testa ai primi c'era il primattore, in testa ai secondi il generico primario.” In S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pag. 30-31

2 Intervista a R. Lutz in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 220

3 “Regina – Ha il fiato corto; è grasso. Tieni il mio fazzoletto,

proprio ne *L'acquisto dell'ottone* troviamo scritto che: "L'astro maggiore del Globe Theatre di Shakespeare era un ometto obeso e asmatico, perciò, per un certo periodo, tutti i protagonisti furono obesi e asmatici – Macbeth come re Lear."⁴ A parte "l'imprecisione" dell'attrice, più che giustificata dall'ansia di voler parlare bene del Berliner e del suo fondatore, è però vero che lo stesso ci aveva avvertito: "Del tutto insensato è il criterio di distribuire le parti a seconda delle caratteristiche somatiche."⁵

Ad ogni modo il Buazzelli e lo Sportelli, del Suo *Schweyk* (1962), Maestro, non appartenevano, sempre secondo la classificazione usata dal Tofano, uno alla categoria dei Capitan Fracassa e l'altro ad una delle varie maschere: Arlecchino, Brighella o Pulcinella?

E quindi non sarà solo un caso se due attori provenienti dalle fila dei "generici primari" come Buazzelli e dalle maschere (Pulcinella) come Sportelli, abbiano dato, proprio loro, buonissima prova nello *Schweyk nella seconda guerra mondiale*!

In questo lavoro, secondo la mia personalissima opinione, Lei, Maestro, ha ottenuto uno dei suoi migliori risultati, se non il migliore in assoluto. Sì, certo, non si può dimenticare il Suo *Galileo*. Per non parlare degli altri. E a proposito degli altri e di Commedia dell'Arte, non posso tacere del suo Arlecchino, Maestro, e del virtuosismo dei suoi due prestigiosi interpreti, Moretti e Soleri, i quali sono

Amleto. Asciugati le tempie. La regina beve alla tua fortuna, Amleto!" - W. Shakespeare, *Amleto*, atto V, scena II, Einaudi, Torino 1963

4 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 76

5 Ivi, pag. 116

riusciti a incarnare per più di quaranta anni, sotto la sua amorevole guida registica, questa maschera irresistibile.

Ferruccio Soleri si è confermato l'erede ideale di Marcello Moretti e, nel corso di più di 1700 repliche, è riuscito, tra l'altro, ad accostare il personaggio di Arlecchino al bravo soldato Schweyk (come suggerisce Catherine Douël Dell'Agnola). Non avrebbe potuto essere altrimenti se, quasi contemporaneamente, mentre provava Brecht, lei, Maestro, già pensava a una riedizione del "Servitore di due padroni". E questa è una delle ragioni per cui tanti hanno potuto scrivere che in tutte le riprese la sua regia, Maestro, sembrava sempre ritrovare un nuovo afflato artistico riuscendo così a sfuggire alla sclerosi della *routine*.

Ritornando allo Schweyk, (non senza prima aggiungere che l'Arlecchino di Soleri avrebbe potuto, con uguale efficacia, interpretare il sempre affamato Baloun, altra faccia di Schweyk) c'erano due scene che dire strepitose è dire niente. Penso, che so?, alla scena del vagone merci o alla scena finale del carro armato che esce dal nevischio. Ma tutte le scene erano superlative!

Se assistere al Galileo era come ingoiare e digerire un'intera biblioteca (affermazione di Asor Rosa), con lo Schweyk Lei, Maestro, ha dato un meraviglioso saggio su cosa debba intendersi per teatro comico e popolare. In più c'erano due attori che "comunicavano".

Proprio quello che, abbiamo già visto, dovevano fare gli attori sul palcoscenico del Berliner. Del resto lo ha detto Lei, Maestro, che Buazzelli, pur riferendosi in particolar modo al *Galileo*, anche se non

sempre, era un attore “epico”. E a ciò non poteva essere così indifferente il fatto che Tino Buazzelli avesse girato due film giusto con Totò (*Le sei mogli di Barbablù* e *Totò Tarzan*) e che avesse dichiarato: “Per me Totò è stato – non dico un maestro, me l’impediva la mia presunzione personale – ma un grande fenomeno da osservare.”⁶ Analogo discorso si può fare per Franco Sportelli l’interprete di *Baloun*, dal momento che apparteneva al grande ramo del teatro napoletano e con Totò aveva recitato nel celeberrimo *Miseria e nobiltà* e in *Totò e Cleopatra*. Purtroppo dello *Schweyk* se n’è parlato poco. Si è parlato molto di più, ma non possono sfuggire certi legami geopolitici, ad esempio, de *El nost Milan*: non a caso è stato ripreso per ben due volte!

Ritornando alle maschere e ai “generici primari”, è sembrato che, in un primo momento, nell’elencare i diversi tipi di teatro che hanno conseguito risultati artistici con effetti di straniamento (“il teatro cinese, ad esempio, quello spagnolo classico, quello popolare dell’era bruegeliana e l’elisabettiano”⁷), a Berlino ci si fosse dimenticati della Commedia dell’Arte⁸.

6 T. Buazzelli in O. Caldiron, *Totò*, cit. pag. 43

7 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 169

8 “Commedia dell’Arte significa dunque, innanzitutto, commedia allestita da attori professionisti, associazione con un proprio statuto di leggi e regole, attraverso le quali i comici si impegnavano a proteggersi e rispettarsi reciprocamente. Così come le varie corporazioni si preoccupavano di tenere sgombro il mercato da ingerenze concorrenziali esterne, egualmente i comici dell’arte facevano guerra spietata a tutte quelle compagnie non associate che imperversavano “su piazza” riuscendo a far intervenire le autorità locali dalle quali avevano ottenuto il privilegio di unica compagnia del ducato o della contea.” (D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, cit., pag. 12)

L'assistente "ombra" del Berliner Werner Mittenzwei ha avuto modo di dichiarare addirittura: "Per quanto riguarda il teatro italiano, sicuramente (Brecht) non conosceva la Commedia dell'Arte."⁹ Alimentando così, da un lato, il dubbio che effettivamente lo scrittore di drammi non conoscesse la Commedia dell'arte. E dall'altro rivelando al contempo di non aver letto completamente, alla stregua dell'attrice Lutz, gli *Scritti Teatrali*, in tal modo manifestando palesemente la ragione del suo essere rimasto un semplice "quasi" assistente. Perché se li avesse letti fino in fondo si sarebbe accorto che, a proposito de *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, lo scrittore di drammi aveva detto: "Per intenderci: bisognerà tentare di conferire al *Puntila* uno stile in cui siano fusi elementi della commedia dell'arte insieme con elementi del dramma realistico di costume."¹⁰

Questa fusione di elementi tra teatro epico e commedia dell'arte, però, non è del tutto chiara. Si può, invece, avanzare che l'attore epico non ha bisogno di nessuna maschera. E, come dice il Fo:

Sappiamo che cos'è una Maschera. È in senso proprio, una dimensione, quella che il personaggio assume quando non sostiene più la carica che ha dentro.¹¹

Quindi l'attore epico non ha bisogno, in teoria, di nessuna maschera, fisica voglio dire, perché ha già la sua "maschera". È cioè, già due: l'attore e il per-

9 Intervista a cura di Laura Olivi in C. Meldolesi, L.Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 263

10 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 215

11 D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 15

sonaggio. E là dove diventa difficile per l'attore "non immedesimarsi" nel personaggio, ecco che subito gli viene fornito il suo "doppio", la sua cattiva coscienza. La sua "maschera", appunto! (Al riguardo Jung ci ha ricordato che il nome della maschera portata dagli attori dell'antichità era *Persona*¹².) Vale per il *Puntilla* (ubriaco-sobrio), per la *Shen Te* (Shen Te che si finge il cugino Shui Ta) e la *Simone Machard* (sveglia e dormiente). Fa eccezione la *Giovanna Dark* dell'omonimo dramma (anche se Mauler, il co-protagonista, parla già di "doppia voce"). Ma non bisogna dimenticare che il lavoro è stato scritto prima (1929-1930), molto prima, delle opere che ho citato e quindi prima che venisse messo a punto il nuovo sistema di recitazione. Si è vero che già in una nota del 23 marzo 1926 Elisabeth Hauptmann aveva scritto: "Brecht ha trovato la formula del teatro "epico"¹³. Tuttavia, si è fatto notare: "In realtà il suo cammino verso il teatro epico sarebbe stato lento e tortuoso, e il suo itinerario, anche dopo essere stato studiato e stabilito con cura, avrebbe subito molte importanti alterazioni."¹⁴ Sia come sia, solo in due casi sono state fatte indossare, al Berliner, delle maschere agli attori: nel primo caso, nell'adattamento dell'*Antigone*, per motivi artistici. Ma, alla fine, si era dovuto convenire che l'esito non era stato quello sperato¹⁵. E ai corazzieri, secondo

12 "Questa maschera, cioè questo atteggiamento assunto ad hoc, io l'ho chiamata *Persona*, dal nome della maschera che mettevano gli attori dell'antichità." C.G. Jung, *Tipi psicologici*, Boringhieri, Milano 1977, pag. 452

13 Dichiarazione della collaboratrice E. Hauptmann in F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 136

14 *Ibidem*

15 "Anche le maschere dovevano narrare qualcosa (e per questo erano state colorite assai più dell'usuale): negli anziani,

caso, nel *Cerchio di gesso del Caucaso*, perché, stando al diario del Bunge, lo scrittore di drammi non riteneva, per usare un eufemismo, gli attori all'altezza del compito. Però anche qui le maschere e i costumi, peraltro pesantissimi, che avrebbero dovuto in qualche modo sostenere la recitazione degli stessi corazzieri, non hanno dato, sempre a sentire il Bunge, risultati soddisfacenti.

L'attore epico non ha bisogno di nessuna maschera e nello stesso tempo, Lei, Maestro, lo ha ampiamente dimostrato, la Commedia dell'Arte contiene parecchi elementi che possono tranquillamente concorrere allo straniamento. Maschera o non maschera l'attore presenta il suo personaggio (mettiamo uno dei tanti capitani: Fracassa o Matamoro o Spaventa) senza alcun tipo di immedesimazione, anzi ricercando un rapporto il più diretto possibile con il pubblico. Assumendo l'atteggiamento e il tono di voce di chi (il personaggio) cerca di darla a intendere raccontando imprese iperboliche, simultaneamente (l'attore) introducendo l'ironia nel tono pieno di burbanza, di tracotanza del personaggio ci farà capire che non è vero niente dei fatti raccontati. Semmai è vero il contrario, e quindi lo scopo è solo il divertimento o lo "scompiscio", per dirla con il Fo.

Sì, forse, lo scrittore di drammi non pensava proprio a Totò, che, quasi certamente, non conosceva neppure. Possiamo, verosimilmente, credere che avesse in mente piuttosto Karl Valentin, il comico

ad esempio, dovevano suggerire le devastazioni apportate ai volti dall'abitudine del comando ecc. Come si rileva dalle fotografie, non si può dire che l'effetto fosse del tutto riuscito." in B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 243

con il quale aveva, diciamo così, debuttato nel cabaret. Al di là di tutto, però, quel “tono” o, meglio, quell’atteggiamento culturale (di Totò dico), che ci è servito per i vari capitani, è il solo in grado di dare anche il senso del gioco nella recitazione. Prima ho parlato di diffidenza mista a severità o addirittura a burbanza e cattiveria, ma deve essere chiaro che alla base di tutto questo ci sta, soprattutto, l’ironia e la voglia di sorprendersi e di sorprenderci.

Perché, come sapeva benissimo Lei, Maestro, altrettanto bene l’aveva intuito l’attore Ernst Kahler del Berliner: “Nella parola straniare [*verfremden*] vedo anche la parola sorprendere [*befremden*].”¹⁶

E proprio per sorprendere, a volte, gli attori dovranno adottare, paradossalmente, perfino il tono di voce della persona non istruita, non colta. Scrivo questo, del tono di voce “incolto” ripeto, cercando di tradurre così la scoperta, fatta a suo tempo al Berliner, di una nuova categoria estetica: quella dell’*ingenuità*. Nella conversazione (riportata per iscritto) tra lo scrittore di drammi e i membri del Berliner e intitolata, appunto, *Scoperta d’una categoria estetica*, il Mayer ha fatto notare:

Secondo Brecht, questa costituisce una componente naturale del teatro; egli afferma di averla trascurata nei suoi saggi solo perché aveva supposto che non fosse necessario parlarne data la sua evidenza. [...] E aggiungeva ch’essa era l’opposto del naturalismo. [...] La nuova inge-

16 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 203

nuità teatrale deriva da una conoscenza molto precisa e concreta della condizione umana¹⁷.

Sempre nella stessa conversazione, è stato riportato: “solo l’ingenuità indifferenziata è primitiva”¹⁸. Dunque, l’attore doveva, deve, avere quella stessa ingenuità che era alla base del metodo di lavoro dello scrittore regista, il quale metodo, secondo il Wekwerth, “nascondeva una grande capacità artistica”.¹⁹ Bisogna dare atto, stavolta, al “quasi” collaboratore Mittenzwei di essere riuscito a trovare, tra “ingenuità” e “grande capacità artistica” una felice sintesi dicendo: “Amava [Brecht] l’ingenuità a teatro, ma non sopportava la semplicità dei dilettanti: desiderava un attore ingenuo che, per così dire, possedesse al contempo un certificato di laurea.”²⁰

È fuor di dubbio che solo una persona altamente istruita, o, meglio, solo un attore veramente colto, nell’accezione più ampia del termine, è in grado di riprodurre, di rappresentare sulla scena detto tono. E nello scrivere questo il pensiero, ad esempio, a quel geniale artista che è stato Enzo Jannacci, scomparso, purtroppo, di recente. Senta, Maestro, come un famoso corsivista, nel suo articolo di saluto all’attore, al cantante e al dottore Jannacci, ha cercato di evocare il clima in cui tale artista si è formato:

17 H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., pag. 135

18 Dichiarazione riportata da M. Wekwerth in H. Mayer, *Brecht e la tradizione*, cit., pag. 136

19 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 249

20 Intervista a W. Mittenzwei, scrittore che negli anni Cinquanta ha assistito a molte prove del Berliner in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 261

Un'asciuttezza brechtiana [Milano in quegli anni, grazie al Piccolo di Grassi e Strehler, era la città più brechtiana del mondo] fece da scuola agli artisti milanesi della sua epoca, [...] La comicità disarticolata, implacabile, i suoi tempi comici geniali rischiano di far passare in second'ordine la profondità tragica del suo canto...²¹

Dopo tali parole è difficile non richiamare alla memoria il dialogo fra il “barbone” e il riccastro parvenu della famosissima *El portava i scarp del tennis*. Non trova, Maestro, che i due personaggi interpretati benissimo dallo stesso Jannacci diano, inequivocabilmente, l'idea di cosa debba intendersi per “tono di voce incolto” e, quindi, per recitazione epica?

La speranza che questo tipo di recitazione non sia più in una fase iniziale, non ci deve, tuttavia, far dimenticare, come aveva detto tanto tempo fa lo scrittore di drammi, che: “abbisogna tuttora della collaborazione di molti.”²²

L'aneddoto seguente ritengo si possa considerare un contributo a quella collaborazione così chiaramente sollecitata. Durante una fase delle prove dell'*Edipo re* di Sofocle al teatro Olimpico, in una situazione simile a quella descritta, ad esempio, ne *L'acquisto dell'ottone* (... si era all'ultima di moltissime prove, tutti erano stanchi, si voleva soltanto ripassare il testo e le posizioni sceniche, ci si muoveva meccanicamente, si parlava a mezza voce.”²³), l'attore protagonista dell'*Edipo*, probabilmente

21 M. Serra, articolo su «La Repubblica» del 31 marzo 2013

22 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, Einaudi 1962-1975 pag. 198

23 *L'acquisto dell'ottone* in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 72

contrariato perché si stava facendo tardi, consigliò all'interprete di Creonte, ancora alla ricerca del "tono" giusto e che per ciò stava intessendo con il regista una di quelle discussioni a sfondo psicologico tanto avversate e detestate dallo scrittore di drammi,²⁴ gli consigliò, dicevo, di "andare" tutto su una nota sola. Di dire cioè la battuta servendosi di un'unica nota. Ho trovato, e trovo tuttora, questa della "nota unica" una sintesi molto efficace. Perché sarà pur vero, relativamente alla situazione descritta prima, che: "l'immedesimazione, dato che ci fosse, non disturbava, probabilmente soltanto perché la recitazione non era animata."²⁵ Ma, quel tipo di recitazione va (andava) comunque animato e la nota unica a questo può (poteva) precisamente servire: eliminare l'immedesimazione introducendo, nella nota unica appunto, l'elemento diffidenza, ironia o severità ecc.

"Nota" che serviva benissimo, tra l'altro, per il prologo dello stesso Edipo:

O figli dell'antico Cadmo, o nuova discendenza,
perché state qui sulle soglie con i rami bendati
dei supplicanti? La nostra città è piena
di profumi d'incenso, di canti e di lamenti.
Non era giusto, o figli, ascoltare parole
Da voci straniere, e venni qui,
io, che tutti conoscono, Edipo.

24 "B. mostrava spesso come si doveva recitare [...] Ma detestava le lunghe discussioni. Durante le duecento e forse più ore di prova del *Precettore* si ebbero sì e no quindici minuti di discussione fra platea e palcoscenico. [...] "Non ne parli, lo faccia!" "Perché spiegare le ragioni? Ci mostri in pratica la sua proposta", diceva." In B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 212

25 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 72

Ma parla, o vecchio. È giusto che parli per loro.
Perché pregate? Per timore o desiderio?
Voglio aiutarvi; sarei sordo al dolore
se non volessi ascoltare le preghiere.²⁶

D'altra parte Maestro, quanto suggerito da quell'attore era in perfetta sintonia con la richiesta rivolta, tempo addietro, dallo scrittore di drammi al suo musicista. Citando, infatti, il libro di Eisler (*Con Brecht*), il Meldolesi riporta che, allo stesso Eisler, Brecht chiedeva sempre:

non si può scrivere una musica o indicare una intonazione con cui si possa recitare per due ore una poesia?²⁷

Il “tono” e la sua variante (persona incolta), l'atteggiamento (di Totò) la “nota sola” se artisticamente trattati, si riveleranno suscettibili di sfumature e potranno aiutarci nell'interpretare tutti i personaggi shakespeariani. Ad esempio, potranno aiutare l'attore nella tirata di Lear contro l'ingratitude delle figlie:

LEAR Non ragioniamo di bisogno. I nostri mendicanti, anche i più squallidi, hanno nella loro miseria qualcosa di superfluo. Non date alla natura più del minimo che alla natura occorre e la vita dell'uomo varrà tutt'al più quanto quella della bestia. Tu, che sei una dama: se le

26 Sofocle, *Edipo re*, trad. di S. Quasimodo, A. Mondadori, Milano 1972

27 H. Eisler, *Con Brecht*, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 106

tue vesti solo con lo scopo di farti caldo
le portassi così sfarzose, la natura non
saprebbe che farsi dello sfarzo, che non è
quello certo a tener caldo. E se si parla di
bisogno, datemi la pazienza, o dèi, ché di
pazienza ho davvero uno stretto bisogno.
Me qui vedete, o dèi, un povero vecchio
carico d'anni e di dolori: due sciagure in
una. Se siete voi ad aizzare il cuore di
queste figlie cuordisasso contro il padre
loro, non mi rimbecillite fino al punto da
tenermi con buona pace i loro affronti:
infiammatemi di nobile furore, e non
impiastricciatemi con gocce di pianto
– arma delle donnette – le mie guance
d'uomo. No, streghe snaturate! Una
tale vendetta voglio prendermi, su tutte
e due, che tutto il mondo dovrà... tali
cose...ancora non so quali, ma tali che ne
tremerà la terra. Ora forse v'aspettate di
vedermi piangere. Non piango. Ne avrei
tutte ragioni; ma, prima che io pianga
mi sarà scoppiato il cuore in mille pezzi!
O Matto, amico mio, sento che qui
impazzisco!²⁸

Ne *Il teatro sperimentale* troviamo scritto: "... mediante la tecnica dello straniamento l'attore rappresenterà la collera di re Lear in modo che lo spettatore possa stupirsi e immaginare un re *Lear* capace di altre reazioni diverse dalla collera."²⁹ E, ancora: "La collera è bensì una reazione umana eternamente possibile, ma *questa* collera, espressa in questo

28 W. Shakespeare, *Re Lear*, atto II, scena IV, Einaudi, Torino 1964

29 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag 167

modo e provocata da una simile causa, è contingente.”³⁰ Il filosofo Stanley Cavell (“Lear non impazzisce a forza di arrabbiarsi, ma perché la vergogna lo ha costretto a indirizzare la sua collera sull’obbiettivo sbagliato.”³¹) ci dice, sì, che la collera di *Lear* può avere cause diverse. Spingendoci, però, verso un teatro dell’interiorità (*Innerlichkeit*) il quale, l’abbiamo visto, ha poco da spartire con il teatro epico.

E la diversa causa della collera di *Lear*, secondo il filosofo Cavell, sarebbe il senso di vergogna. Senso di vergogna del Lear nel provare un sentimento d’amore incestuoso nei confronti delle figlie medesime ed in particolare della più giovane Cordelia. Dunque, una simile collera deve, o può, avere per lo spettatore, anche un’altra causa oltre a quella dell’ingratitude delle figlie, e che, comunque, quella: “è una collera umana ma non universalmente umana e vi sono anche uomini che non la provano.”³² Difficile adesso stabilire, visto che, oltretutto, “l’interiorità” (o lo “psicologizzante” per usare un Suo termine, Maestro,) mal si accorda col teatro epico, se lo scrittore di drammi pensasse ad una simile eventualità. In ogni caso forse, l’ipotesi del Cavell può dare un contributo allo “straniamento” del personaggio Lear così da presentarlo come singolare, sorprendente, tanto che lo spettatore non sarà (di solito succede quasi sempre il contrario) solidale con lui. Nelle Sue note di regia, Maestro, relative, appunto, al *Lear* andato in scena al Piccolo Teatro nel novembre del 1972, non c’è traccia, è vero, di questo problema posto da Cavell. Nondimeno l’aver assegnato

30 Ibidem, pag. 167.

31 S. Cavell, *Il ripudio del sapere*, cit., pag. 70

32 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 167

a tre avvenenti attrici i ruoli delle figlie di Lear, mi sembra abbia potuto costituire un segnale in quella direzione.

Nel capitolo *Da una lettera a un attore* si afferma: “l’attore deve imparare a risparmiare la voce: non può diventar rauco. Ma deve, naturalmente, anche essere in grado di fingere un uomo che, in preda alla passione, parli o gridi raucamente. Nell’esercitarsi, dunque, non può prescindere dal “gioco”, dalla recitazione stessa.”³³ Ebbene, Maestro, è lo stesso scrittore di drammi, come avevo cercato di anticipare, che ci consiglia di affidarci all’artificio tecnico del “portare” o “proiettare” la voce per parlare alla “terza persona”. Artificio che ci metterà così in grado di utilizzare gli accorgimenti della “nota unica”, del tono alla Totò e/o del “tono incolto” e di conseguenza provocare l’effetto di straniamento.

“Portare” o “proiettare” la voce comporta, ovviamente, il recitare di petto. Spiega il Fo:

Recitare di petto o di addome evita innanzitutto che si sgrani la voce, in quanto le corde vocali, che sono due appaiate, per realizzare suoni gravi producono vibrazioni più brevi e lente, cosicché si evita la cosiddetta frustata delle corde con relativo sfregamento dell’una contro l’altra, che crea guai seri.³⁴

Allora l’attore per il fatto di usare un “artificio” al fine di non perdere la voce, ha già assunto l’atteggiamento di chi “cita” un personaggio ed è, pertanto, in grado di produrre l’effetto di straniamento (*Ver-*

33 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 201

34 D. Fo, *Manuale minimo dell’attore*, cit., pag. 237

fremdungseffekt). “Proiettando” la voce e assumendo il “tono” di cui si diceva prima, Maestro, e cioè quel misto di diffidenza, severità, ironia e perentorietà, l’attore sarà in grado di farci sentire meglio la collera di Lear. Va da sé che questo accorgimento tecnico del “proiettare” la voce si deve sempre e comunque usare nell’epico, e non solo, ed è appena il caso di sottolinearlo, quando è necessario per evitare di perdere o “sgranare” la voce. In quanto, e ce lo raccomanda sempre il Fo:

L’importante è proprio imparare a proiettare la voce, a scandirla, e a masticare le parole in modo che risultino il più intelligibili possibile.³⁵

Terreno di coltura per la recitazione epica è il teatro classico e, in particolare, il teatro di Shakespeare. Sceglirei, adesso, dalla *Turandot*, una fra le tante tirate-comizio dei “Tui”³⁶, per vedere in qual modo una scrittura *ad hoc* per il teatro epico possa facilitare la recitazione. “L’attore era facilitato dal fatto che le opere di Brecht sono scritte con un linguaggio semplice e naturale. Grazie a questo tipo di linguaggio non era poi così difficile uscire dal personaggio e recitare con lo straniamento.”³⁷ Può darsi che lo

35 Ibidem

36 I “Tui” sono gli intellettuali-casta secondo la definizione che ne dà P. Grassi nella prefazione al libro di F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., C. Meldolesi ci ricorda, per di più, che T-U-I viene da Tellett-Ual-In, un acronimo senza capo né coda come gli intellettuali che intende, appunto, designare (C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 125)

37 Colloquio con W. Kaiser in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 206

scrittore di drammi si sia avvalso dell'antica favola del Gozzi, opportunamente riscritta, per sferrare un attacco contro i suoi bersagli preferiti: gli "intellettuali", appunto.

O forse perché sulle fiabe del Gozzi, esprimeva lo stesso giudizio di Gramsci:

Le sue *Fiabe* scritte per dimostrare che il popolo accorre alle più insulse strampalerie, e che invece hanno successo: in verità, anche le *Fiabe* hanno un contenuto popolare, sono un aspetto della cultura popolare o folclore, in cui il meraviglioso e l'inverosimile (presentato come tale in un mondo fiabesco) è parte integrante (fortuna delle *Mille e una notte* anche oggi, ecc.).³⁸

Purtroppo per lo scrittore di drammi, e per noi tutti, almeno in questo caso, il "poetare non gli ha fatto bene alla salute", tanto per usare le parole che uno dei suoi personaggi più ruvidi, e cioè Kalle, protagonista con Ziffel dei *Dialoghi di profughi*, proferisce all'indirizzo della statua del poeta Kivi.³⁹ E non ha fatto bene neppure al nostro Puccini: neanche lui è riuscito a portare a compimento l'opera. Come Lei, Maestro, sapeva molto bene, la favola, ampiamente rivisitata, ci mostra l'imperatore della Cina, impegnato, per rinsanguare le casse di famiglia a fare incetta di tutto il cotone del paese. In questo modo, non essendoci più cotone, il prezzo del medesimo non può che aumentare. Naturalmente aumenta di

³⁸ A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, Einaudi, Torino 1950, pag. 71

³⁹ Aleksis Kivi, poeta e drammaturgo finlandese (1834-1872). Primo autore a scrivere un romanzo in lingua finlandese *Sette fratelli*.

pari passo il malcontento della popolazione. Allora, l'imperatore, per cercare di sedare la protesta, indice un congresso di tutti i "Tui" affinché, i più brillanti di loro, spieghino dove è andato a finire il cotone. Il "Tui" che riuscirà più convincente avrà in premio la bellissima principessa Turandot, mentre agli altri verrà mozzata la testa.

Mi sono preso la libertà di riassumere questo rimaneggiamento, anche se per Willett⁴⁰ si tratta di una nuova storia, per dimostrareLe Maestro, come lo scrittore di drammi sia riuscito, anticipando i tempi, a renderci più vicina e attuale questa vecchia favola. In questi anni avventurati, infatti, l'Italia, ma non solo, sta attraversando una "crisi" sociale, economica, finanziaria di dimensioni mai viste prima. Addirittura di dimensioni superiori, si dice, a quella ormai "classica" del 1929, a cui faceva notoriamente riferimento proprio la *Santa Giovanna*. Per farla breve, lo Stato italiano nel tentativo di ottenere capitali liquidi per fronteggiare giusto la crisi, si è visto costretto ad emettere sostanzialmente dei Buoni del Tesoro, senza, peraltro, minimamente curarsi del continuo aumento dell'enorme debito pubblico che tali misure avrebbero, inevitabilmente, comportato. Perché per invogliare all'acquisto di detti titoli pubblici ha dovuto, di qui l'aumento del debito, incrementare continuamente i tassi di interesse. Stante questa situazione, gli uomini più ricchi del paese, tra cui un ex presidente del Consiglio, avrebbero deciso, secondo il quotidiano «la Repubblica»⁴¹ di acquistare i Buoni di cui si diceva, per un valore di

40 "L'idea della gara deriva da Gozzi o dalla riduzione di Schiller, ma il resto della storia è inventato." in J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, cit., pag. 86

41 Dal quotidiano «la Repubblica» del 13 settembre 2011

100 milioni di euro, equivalenti a circa 200 miliardi delle vecchie lire, facendo, con gli interessi che andavano alle stelle, è il caso di dirlo, affari d'oro.

HI WEI Maestà imperiali, signori! In quest'aula, all'inizio del congresso, un uomo indegno ha affermato che quest'anno la Cina non ha prodotto cotone. Questa è un'offesa al popolo cinese. Io posso dichiararvi che non meno di un milione e mezzo di balle di cotone sono state prodotte quest'anno. E in qual modo, sì, in qual modo il nostro popolo, il più laborioso della terra, ha prodotto questo cotone! Sappiamo quanto sudore versino i fittavoli dei grandi monasteri e dei latifondi feudali, sottoposti a una disciplina severa. Ma a questi si aggiungono i milioni di piccoli contadini, che si consumano le dita fino all'osso sui loro campicelli incredibilmente esigui. Gloria a loro, gloria ai piccoli contadini! Agli eroici produttori del vestire della povera gente!

Applausi.

[...]

HI WEI E adesso voi, e con voi il popolo intero, mi chiederete: dov'è? Dov'è il cotone? Ve lo dirò: il cotone sparisce.

[...]

HI WEI E dove sparisce? Dove, di grazia? Vi dirò anche questo: durante il trasporto.

(L'agitazione aumenta)

Onorevole assemblea. Voi sospettate cose terribili. Siete giustamente indignati. Ma non potreste essere più lontani dalla verità. Permettetemi di tesservi un nuovo elogio della grandezza e delle virtù del popolo cinese. Io parlo del progresso avvenuto sotto l'augusto regime della nostra casa imperiale. Signori, non molti anni fa la popolazione del contado offriva un ben triste quadro. Figure vestite di stracci, seminude, quasi animalesche nella loro nudità, si aggiravano nei villaggi. Vestiti decenti, belle stoffe non le conoscevano e nemmeno le desideravano. E oggi? Signori, oggi l'assunzione della produzione cotoniera da parte di un membro della famiglia imperiale ha cambiato tutto ciò. La civiltà è penetrata nei nostri villaggi. La civiltà!

(Dal soffitto piovano manifestini)

La scomparsa del cotone durante il trasporto dai campi alle grandi città si spiega con l'aumento del tenore di vita del nostro paese: il cotone viene comperato dalla popolazione! Non conosco il contenuto di questi manifestini...

[...]

HI WEI ... ma so che sono menzogne. La verità è questa: il cotone viene tutto venduto!

[...]

(Viene trascinato via dai poliziotti).

Non possono permetterseli, i vestiti di cotone!

[...]

HI WEI (disperato) Un po' di silenzio, ve ne prego! La Cina si trova sull'orlo di un abisso!

[...]

Maestà imperiali, onorevole congresso!
Per ovviare alla mancanza di stoffe per l'abbigliamento, provocata dalle aumentate esigenze del nostro popolo, lo ripeto, io propongo che nella capitale venga immediatamente impiegato per i vestiti, senza intralci burocratici e trascurando ogni norma precedente, il tessuto più nobile e sacro, il tessuto che i nostri pensatori e poeti hanno reso illustre: la carta!

UN GRIDO E proibiamo la pioggia!⁴²

Questa sorta di comizio, Maestro, faceva parte di uno di quei due lavori dello scrittore di drammi a cui ho messo mano. Sapevo, per lo più intuitivo, in che modo si dovesse recitare il "pezzo". Mi scuso subito per la brutta espressione: in realtà con l'epico non si tratta di recitare più o meno bene dei pezzi, ma di

42 B. Brecht, *Turandot e atti unici*, introduzione di E. Castellani, Einaudi, Torino 1969, pagg. 203-205

fornire dei personaggi. Lo si dice chiaramente nella lettera all'interprete del giovane Hörder (l'attore Ekkehard Schall): "Lei, in effetti, non dovrebbe fissare dei toni, bensì il comportamento del Suo personaggio, indipendentemente dai toni, anche se in certi casi possa esistere un nesso fra questi e quello."⁴³

Intuivo, dunque, quale era la strada da intraprendere per far emergere tutto il cinismo e l'impudenza di certi vanitosi e prezzolati personaggi. Però non essendo così sicuro e, forse, appartenendo io a quella categoria di registi autoproclamatasi democratica, a quei registi cioè che, come sostenuto da Peter Brook: "... hanno qualche volta la tentazione di abbandonarsi al corso fatale, di non fare niente, di coltivare il non intervento nella convinzione che questo sia il solo modo di rispettare l'attore..."⁴⁴; va da sé che non ero riuscito ad impormi e, quindi, a comunicare qual era l'atteggiamento culturale, o la *Verfremdung*, da tenere nei confronti del personaggio. E non ero stato in grado di far capire all'attore quale strada si dovesse seguire, cioè quale atteggiamento si dovesse assumere, non essendomi ricordato, tra l'altro, di certi ammonimenti: "Esistono – è ovvio – uomini miti e uomini irascibili, violenti. Ma è pur vero che ogni uomo ha in sé tutti i caratteri possibili; e quanto più è capace come attore, tanto più quest'asserzione si dimostra vera."⁴⁵ Ma, soprattutto, non mi era venuto in mente il suggerimento che avrebbe tagliato la testa al toro: "... Immaginiamo che prima di esporre un altro comportamento del personaggio inventato egli posi ogni volta il sigaro. Se ci figuriamo questa situazione sen-

43 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 254

44 P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 132

45 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 117

za nulla di precipitoso, se nella noncuranza del gesto non vediamo trascurataggine, avremo davanti a noi un attore ben capace di conservarci intatte le nostre – o sue – riflessioni.”⁴⁶ Sì, d'accordo, questa del sigaro e del fumare oltre ad essere una costante dello scrittore di drammi (non è un caso se qualsiasi fotografia lo ritrae quasi sempre con il sigaro in mano), buona per tutti gli usi, suggerisce immediatamente l'idea in qual modo l'epico (Lei, Maestro, lo ripeteva sempre) “regga” benissimo la pausa. E, proprio nel “reggere” benissimo la pausa, aiuti l'attore a ritrovare la sua *Verfremdung*.

Se allora avessi avuto presente tutto questo sicuramente sarei riuscito a trovare l'atteggiamento e, quindi, il tono per simili personaggi. Un tono “convesso”. Ostentatamente rivolto verso gli altri, ma al contempo “tenuto”, “controllato”: insomma l'attore avrebbe dovuto solo tratteggiare il personaggio e consegnarlo al pubblico così, sicuro che il pubblico non avrebbe potuto non riconoscere all'impronta certi personaggi. Avrei compreso che la strada da intraprendere, obbligatoriamente, prevedeva l'uso dell'effetto di straniamento. Di conseguenza, per ottenere il *Verfremdungseffekt* sarebbe stato inevitabile mettere tra l'attore e le parole del personaggio tutta l'ironia (e non era difficile) che le stesse suscitano, tenendo presente di celare, però, la stessa ironia con un tono di voce perentorio. Tanto da arrivare, altrettanto inevitabilmente, a dover far ricorso all'artificio della voce “portata” o “proiettata”. Perciò, alla fine di tale procedimento, sarei stato in grado (l'attore sarebbe stato in grado) con sicu-

46 B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali II*, cit., pag. 173

rezza di rappresentare tutta la sfacciataggine, tutta l'impudenza a cui quella tirata rimanda e dunque non sarebbe stato proprio possibile non richiamare alla mente, guarda caso, Totò quale esempio di recitazione sfrontata e prepotente! Sì, il Totò dell'ultimo periodo sarebbe stato perfetto per quella tirata. Giacché, come ha scritto il Meldolesi: "Il Totò quasi settantenne sembrava un attore senza età."⁴⁷ Per concludere, Maestro, due considerazioni finali. Per prima cosa spero, al di là di tutte le mie inadeguatezze, di essere stato in grado di dimostrare in che modo il linguaggio semplice e raffinato ad un tempo dello scrittore di drammi aiuti la recitazione epica.

In secondo luogo se non è difficile accorgersi del legame, seppure alla lontana, fra il "discorso" del "Tui" con il famoso apologo di Menenio Agrippa nel *Coriolano* di Shakespeare, altrettanto facilmente, credo, non può non affacciarsi alla memoria la sferzante ironia che Karl Marx, a suo tempo, riversò sull'apologo medesimo.⁴⁸

47 C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pag. 55

48 K. Marx, F. Engels, *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1971, pag. 776: "Quando i plebei romani fecero sciopero contro i patrizi romani, il patrizio Agrippa raccontò loro che la pancia patrizia nutre le membra plebee del corpo politico. Agrippa non riuscì però a dimostrare che le membra di un uomo si nutrono quando si riempie la pancia di un altro."



Bertolt Brecht (lo "scrittore di drammi") al Piccolo Teatro di Milano per la prima dell'Opera da tre soldi



*Giorgio Strehler (il "Maestro") prova
con Tino Buazzelli Vita di Galileo*

V. Dialetto e lingua

Un altro espediente, un altro accorgimento per trovare la *Verfremdung* (distanziamento) dal personaggio e dar luogo pertanto al *Verfremdungseffekt* è il ricorso all'uso, durante le prove, del dialetto nativo da parte dell'attore.

Sul far parlare l'attore col proprio dialetto non mi ricordo di avere letto o sentito da Lei qualcosa in proposito. O, perlomeno, non sono riuscito a trovare niente in tal senso. È intervenuto, invece, Dario Fo:

Io uso spesso questo metodo: quando monto uno spettacolo e mi imbatto in attori che stonano e cantano con suoni artificiali, li invito a dire il testo che devono recitare prima con parole proprie, e poi tradotto nel loro dialetto d'origine.

Il caricare di enfasi è un difetto che apprendiamo direttamente a scuola: sono la maestra e il professore che ci abituanano fin da ragazzini a caricare e a cantilenare.¹

Dopo averci spiegato quanto sarebbe stato meglio, per il Manzoni, se avesse scritto i suoi *Promesse Sposi* in dialetto e averci ricordato che Pirandello scrive in lingua, ma si capisce benissimo che scrive

¹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pag. 242

pensando nel suo dialetto, così conclude: “Quindi, se non ce l’avete un dialetto, trovatevelo!”²

Naturalmente, e con largo anticipo, anche a Berlino avevano già pensato a qualcosa del genere: “Per raggiungere in pieno l’effetto di straniamento nelle opere in poesia, l’attore farà bene, durante le prove, a rendere dapprima il contenuto dei versi in prosa corrente, compiendo, se del caso, anche i gesti prescritti per i versi. Una bella e ardita architettura delle forme linguistiche ottiene l’effetto di straniare il testo. (La prosa invece può essere straniata col tradurla nel dialetto nativo dell’attore).”³

E, in un momento successivo lo scrittore di drammi aveva aggiunto: “Nessuno vuole che sulla scena non si parli in maniera “eletta”, ossia che essa scena non sviluppi una sua lingua peculiare – la lingua teatrale, appunto – : ma deve essere sempre una lingua suscettibile di sviluppo, molteplice, viva. Il popolo parla in dialetto, del dialetto si serve per la più intima espressione di sé: come potrebbero i nostri attori ritrarre il popolo e parlare ad esso senza rifarsi al loro dialetto nativo, senza accogliere certe sue inflessioni nella lingua ufficiale scenica?”⁴

Certo, anche se oggi, forse, non è più proprio così, il dialetto ci dà comunque una grossa mano. Ha confermato la stessa cosa l’attrice del Berliner Inge Herbrecht quando ha confidato: “Trovo che lo straniamento sia una tecnica di recitazione molto semplice e che quell’entrare ed uscire dal personaggio sia solamente un modo diverso di raccontare. Tecnica insolita, molto utile per non cadere nei toni

2 Ivi, pag. 245

3 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 180

4 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 201

falsi.”⁵ E se interpreto correttamente questo elogio dell’epico, forse, l’attrice riusciva a trovare la sua “distanziamento” magari proprio grazie al dialetto. Perché è la stessa attrice, la Herbrecht, che, scelta per fare la parte della cuoca nel *Cerchio di gesso*, stava per essere “protestata”, come si dice, quando, secondo il diario del Bunge, lo scrittore di drammi avrebbe deciso di fare il suo famosissimo esperimento: cioè di far parlare l’attrice con il suo dialetto di Francoforte. L’interpretazione sarebbe risultata, improvvisamente, molto divertente e l’attrice avrebbe potuto così mantenere la sua parte. Il commento finale sarebbe stato: “Questo dimostra che il testo è giusto. Ma non si può trasporre tutto il testo in dialetto!”⁶

Insomma, il dialetto può servire in una primissima fase delle prove, ma la lingua pur se: “è rigida, priva di espressività, [e] rimanda a forze repressive e innaturali”, e nonostante esista “una insopprimibile giocosità del dialetto, dovuta anche al fatto che esso è meno assoggettato della lingua alle limitazioni e alle ipocrisie dell’educazione borghese”⁷, la lingua, tuttavia, è indispensabile alla recitazione epica e l’ha spiegato benissimo Gramsci:

Una grande cultura può tradursi nella lingua di un’altra grande cultura, cioè una grande lingua nazionale storicamente ricca e complessa, può tradurre qualsiasi altra grande cultura,

5 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 176

6 Dal diario di H.-J. Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pagg. 278-279

7 Saggio di C. Segre, in L. Meneghello, *Libera nos a malo*, BUR, Milano 2006

cioè essere una espressione mondiale. Ma un dialetto non può fare la stessa cosa⁸

Totò, infatti, attore epico *naturaliter* e proprio perché “non si può trasporre tutto il testo in dialetto”, ha sempre recitato in lingua. Che non era, però, precisamente la lingua di cui parla il Pasolini (“la lingua [di Totò] è stata una specie di mimesi del dialetto o del modo di parlare del napoletano, del meridionale, emigrato in una città burocratica come Roma”).⁹ Va bene, con tutta la “napoletanità” che vogliamo, ma sempre in lingua. Tanto da uscire, con la sua recitazione, dall’angusto ambito regionale.

Sicuro il dialetto aiuta, può aiutare. Però non so dire cosa sarebbe successo se il Manzoni, ipotesi formulata da Fo, avesse scritto il suo romanzo in dialetto, in milanese. A me pare che non si possa, innanzitutto, prescindere dalla critica di Gramsci:

Bisogna inoltre notare che nei *Promessi sposi* non c’è popolano che non sia “preso in giro” e canzonato: da don Abbondio a fra Galdino, al sarto, a Gervasio, ad Agnese, a Perpetua, a Renzo, alla stessa Lucia: essi sono rappresentati come gente meschina, angusta, senza vita interiore.¹⁰

Pertanto se i personaggi del romanzo avessero parlato il loro dialetto invece di un improbabile fio-

8 A. Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Einaudi, Torino 1950, pag. 5

9 Dichiarazione di P.P. Pasolini in D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 77

10 A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, cit., pagg. 76-77

rentino, io non so dire, ripeto, se, una volta eliminate tutte le “stonature” e l’“enfasi”, questo avrebbe prodotto di per sé una sorta di effetto di straniamento tale da eliminare, *ipso facto*, la distanza che separa il popolo dal suo autore. Il punto è, sempre Gramsci, che: “... sentimentalmente il popolo sentiva il Manzoni lontano da sé e il suo libro come un libro di devozione, non come un’epopea popolare.”¹¹ Francamente, quindi, neanche il dialetto, pur facilitando “l’epico”, pare sia in grado di compiere simili miracoli!

Non sarà in grado di compiere simili miracoli, però, almeno in un caso a proposito del dialetto Lei, Maestro, si è trovato a domandarsi: “Eduardo de Filippo, poniamo nell’ultimo atto del *Sindaco del rione sanità*, recitando con uno stile naturalistico, cioè ricalcato il più possibile dal vero (facciamo finta che sia opposto allo stile epico) fa il suo ultimo discorso, ferito e nasconde agli ascoltatori la sua ferita (ma al pubblico no) e continua a ritmare il suo parlare con piccole smorfie (tutte messe al punto giusto, calcolate nella progressione, parlando un mezzo dialetto napoletano)”¹², si domandava, dicevo: “è forse per questo più vero della Weigel in *Madre Coraggio* che all’annuncio della morte del figlio, in faccia al pubblico, spalanca mostruosamente la bocca [...] senza far uscire il più piccolo suono?”¹³. Evidentemente la risposta non poteva e non può che essere no.

Non era più “vero”, più credibile il De Filippo, ma che il dialetto, miracoli o non miracoli, aiuti molto l’attore mi sembra non si possa disconoscere.

¹¹ Ivi, pag. 75

¹² G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pagg. 46-47

¹³ Ivi, pag. 46

Dunque, Maestro, anche se non tutto e non sempre è così definito, così preciso, la “via” per trovare l’atteggiamento culturale, l’attitudine mentale, in sostanza l’atteggiamento con cui porsi nei confronti del testo e degli altri personaggi o, in definitiva, la *Verfremdung* per dare inizio all’effetto di straniamento e quindi “citare” il personaggio evitando tutte le “stonature”, è, da un lato, sicuramente l’atteggiamento, il tono “prepotente”, “convesso” e “diffidente” di Totò. D’altra parte, però, non va assolutamente dimenticato l’atteggiamento del De Filippo che con l’uso di un “mezzo dialetto” è riuscito a ottenere effetti che con lo straniamento e, quindi, con l’epico avevano molto a che fare.

Questa differenza tra il recitar epico e un qualche cosa che gli assomiglia grazie al dialetto, la si può cogliere benissimo mettendo a confronto Totò e, appunto, il De Filippo. Si pensi, ad esempio, al lavoro, recitato da entrambi, *Miseria e nobiltà* dell’attore-drammaturgo napoletano Eduardo Scarpetta. E pur tenendo conto che per noi oggi è più facile, in tutti i sensi, vedere la versione cinematografica di Totò, piuttosto che la malandata ripresa televisiva da un teatro che ci propone il De Filippo alle prese con il personaggio di Felice Sciosciammocca, e facendo inoltre tutte le dovute distinzioni del caso, compreso, naturalmente, il fatto che uno recita in lingua (Totò) e l’altro in dialetto (De Filippo), appare evidente, nonostante le mille difficoltà di cui s’è detto, che la recitazione di Totò è più moderna, ironica e, in definitiva, epica. In sostanza, mettiamola così, succede che nel “drammatico” Totò non è mai così “drammatico”, ha sempre, se posso dire, un margine di “sicurezza”. Lascia intendere, cioè, che

la situazione potrebbe benissimo prendere tutt'altra piega. E così pure per il "comico". Sì è vero, anche per l'Eduardo al limite si potrebbe fare il medesimo discorso, ma rimane comunque la stessa differenza che esiste tra il teatro "naturalistico" ed il teatro "realistico". E cioè: "[...] l'attore epico – a differenza da quello naturalistico o stilizzante alla maniera antica – non vede gli uomini come personalità immutabili."¹⁴

Che cosa si debba intendere, adesso, per popolare, l'altro corno del dilemma "epico", basterà ricordare brevemente, Maestro, le parole dello scrittore di drammi: "*Popolare* vuol dire: riuscire comprensibili alle vaste masse, riprendere e arricchire il loro modo di esprimersi, | accogliere, consolidare e correggere il loro punto di vista, | sostenere la parte più progredita del popolo in modo tale che essa possa assumere la guida, quindi riuscire comprensibili anche alle altre parti del popolo, [...] | trasmettere alla parte del popolo che aspira alla guida le conquiste della parte che attualmente svolge la funzione di guida."¹⁵

Oppure ripensare a quanto dice Gramsci:

"... un'opera d'arte è tanto più "artisticamente" popolare quanto più il suo contenuto morale, culturale, sentimentale è aderente alla moralità, alla cultura, ai sentimenti nazionali, e non intesi come qualcosa di statico."¹⁶

14 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pagg. 190-191

15 B. Brecht, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., pag. 199

16 A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, cit., pag. 24

Che anche il Gramsci, Maestro, perfettamente in linea col discorso “epico”, si augurasse l’avvento di un nuovo teatro e, logicamente, di una nuova maniera di recitare?

VI. La “voce alta”

Sul *Diario di lavoro* dello scrittore di drammi troviamo annotato il 13 dicembre 1948: “È una continua aspirazione degli attori arrivare a parlare a voce alta, come se la semplice forza della voce fosse appunto un indice di forza, e così di tutti i possibili elementi gestuali rimane solo il gesto del gridare. Se li si fa di nuovo parlare con un tono normale, gli conferiscono subito un che di rattenuto e conservano in tal modo la tensione.”¹ Poi, a più riprese, lo scrittore di drammi era nuovamente tornato sull’argomento raccomandando: “Quando si prova ci si deve guardare dal parlar forte, perché ci si ascolta malissimo. Inoltre il parlare ad alta voce dà un senso di sicurezza e quando si prova bisogna ricercare con onesta insicurezza l’intonazione adatta al gesto. E anche dopo, quando si recita, l’intonazione, seppure ormai determinata (dall’esperienza, dall’intenzione, dal divertimento) deve contenere ancor sempre un’inflexione di offerta, di proposta, di disponibilità.”²

Sembrerebbe, Maestro, di cogliere in questi consigli una certa contraddizione non solo tra quanto sono venuto fin qui dicendo a proposito del “tono”, la nota unica, la recitazione “convessa”, ma pure, con i debiti distinguo, tra tutto quello che lo scrittore di drammi

1 B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, cit., pag. 951, vol. II

2 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 206

aveva raccomandato a proposito degli accorgimenti per ottenere l'effetto di straniamento. È vero che lo scrittore di drammi, in quella particolare fase, era più interessato: "... all'atteggiamento che l'uno (attore) aveva nei confronti dell'altro, più che a quel che dicevano."³

Però questa contraddizione c'era e dava poi luogo a inconvenienti del tipo di quelli lamentati da Gisela May: "Le scuole di recitazione insegnano a parlar forte e a timbrare la voce, perché anche la seconda fila del loggione possa sentire. Di questo Brecht non si preoccupava. Ed era un vero problema: andando al Berliner Ensemble, la gente sapeva che avrebbe sentito la metà delle battute."⁴

Persino il sempiterno "quasi" collaboratore Mittenzwei ha voluto dire la sua in proposito: "Brecht non riuscì a risolvere il problema della dizione. Lavorava poco sulla parte verbale; infatti, si rimproverava al Berliner Ensemble che i suoi attori non articolassero, non parlassero in modo chiaro; talvolta nemmeno dalla quarta fila si riusciva a capire cosa dicevano."⁵

D'accordo sul "gridare". Ma insomma come si fa a non far uso di un certo volume di voce quando si ricerca l'atteggiamento culturale e la *Verfremdung* nei confronti del personaggio? Quando cioè si cerca di inserire, nei sentimenti e nelle intenzioni del personaggio, l'ironia per dar vita all'effetto di strania-

3 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 248

4 Intervista a Gisela May, attrice e cantante, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pagg. 259-260

5 Intervista W. Mittenzwei, scrittore, in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pagg. 261-262

mento? A parte il fatto che senza quella “scorreria” nel parlare a voce alta, fatta anche solo alle prove, sarebbe più difficile, poi, trovare il tono “rattenuto” mantenendo la tensione, cosa, peraltro, riconosciuta dalla stessa notazione del diario. Può darsi sia possibile far dell’ironia a bassa voce. Ma a me sembra l’equivalente del fare della comicità nella penombra. Non si può! Perché “la comicità – come tutti i comici sanno – risulta meglio alla gran luce.”⁶

È certo questo leggere a voce alta il primo passo verso lo stile “epico”. Questo cercare di ascoltare la nostra voce, dalla quale tentiamo di far trasparire ironicamente tutta la nostra sorpresa e diffidenza, è ciò che crea la distanziamento e ci dà immediatamente l’atteggiamento e il tono adeguato con cui, “aggredire” il testo che abbiamo sottomano. Tenendo, naturalmente, presente la regola n° 4 (regole elementari per gli attori) che chiarisce: “Quando si parla in fretta non si deve parlar forte, quando si parla forte non si deve cadere nel patetico.”⁷ *Ça va sans dire*, non sono io venuto proclamando che il tono da usare è quello di Totò e cioè “prepotente” e pieno di ironia? Ancora. Non trova Lei, Maestro, che lo stesso fatto di dare del lei agli amici (“Brecht dava a poche persone del tu. Quando era in pubblico dava del lei anche agli amici, come fa Galileo”⁸), avviando in questo modo una sorta di “gioco”, sia già un predisporre le basi per un atteggiamento epico? Sia, cioè, già assumere una posizione “dinamica”? Un prendere le distanze (*Verfremdung*) in maniera simpatica da tutto e da tutti introducendo l’elemen-

6 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 209

7 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 203

8 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 255

to critico? E, allora, è possibile pensare che questo dare del lei agli amici, sottolineando, seppure in maniera bonaria, una certa qual voglia di non dare confidenza, insisto, si possa fare proprio a voce bassa, senza mettere a rischio il prosiegua, diciamo così, del “gioco” stesso?

Lo stesso Totò usava spesso, nei suoi film, dare del lei, senza fare tante distinzioni, agli altri personaggi. Non solo, ci aggiungeva pure la storpiatura dei nomi. Situazioni del genere, ho già avuto modo di dire, succedono abbastanza di frequente e in innumerevoli situazioni nella vita di tutti i giorni. Se a questo aggiungiamo l'espedito del parlare come se stessimo ricercando le parole, intuiamo subito che il tutto non si può proprio fare a mezza voce. D'altra parte, lo stesso scrittore di drammi non ci ha impiegato molto a rimettere tutto in discussione e a ritornare sui propri passi. Infatti, il primo giorno di prove (novembre 1953) de *Il Cerchio di gesso del Caucaso*, proprio perché “la regia si impara solamente nella pratica, cioè facendola”⁹, ha smentito tutto quanto affermato precedentemente, dichiarando, lo testimonia sempre il diario del Bunge: “In quest'opera – spiega Brecht – è importante che il volume della voce sia molto alto, perché la musica ha carattere folklorico, è molto alta di volume e vivace. Dobbiamo tenerle testa.”¹⁰

9 Intervista a M. Werkwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 249

10 Dal diario di H.-J. Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 268

VII. Diderot e il Paradoxe

Diderot medesimo nel suo *Paradoxe sur le comédien* aveva già “contravvenuto” a quel consiglio secondo il quale l’attore dovrebbe guardarsi dal parlar forte. È vero: al Berliner ci si intendeva riferire solo ad una primissima fase delle prove, mentre il filosofo rivoluzionario parlava solo delle recite. Però, via, l’ha pur detto Lei, Maestro, che l’attore deve provare quanto sia “fredda l’acqua”. E per provare quanto sia fredda l’acqua bisogna immergersi con tutto o parte del corpo. Detto altrimenti, se parliamo a bassa voce non succede proprio niente. Non si corre alcun rischio. Abbiamo semplicemente immerso nell’acqua, per continuare la metafora, solo un dito. Scriveva, infatti, Diderot:

Ma portate sulla scena quel tono familiare, quell’espressione semplice, quel fare modesto, quei gesti naturali, e vi accorgete di quanto riuscirete povero e debole. Avrete un bel piangere, sarete ridicolo, farete ridere. Non sarà una tragedia quella che reciterete, ma la parodia di una tragedia. Credete che le scene di Corneille, di Racine, di Voltaire, perfino di Shakespeare, si possano sciorinare con quel tono discorsivo e quegli accenti sommessi adatti alle confidenze personali? Sarebbe come se voi voleste recitare le vostre confidenze personali con l’enfasi e il volume di voce propri al teatro.¹

1 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma 1972, pag. 97

Questo però non vuol dire in alcun modo usare un tono declamatorio che è assolutamente fuori luogo. E non vuol dire neppure “tromboneggiare” per usare un vecchio verbo “caro” ai comici de *Il teatro all’antica italiana* e da Lei, Maestro, spiegato benissimo: “Ci sono nella parola trombone, a teatro, due diversi punti di vista che finiscono per precisare l’immagine. Da una parte il trombone (grossa tromba, tromba che suona forte e nei registri più bassi) recita con voce roboante, sonora, tonda, squillante ma nei registri più fondi, dall’altra parte il “trombone” (da trombone, il classico fucile del (dei) banditi italiani) “spara” battute e tirate.”²

L’attore si troverà così a navigare tra “Scilla e Cariddi” e lo potrà fare solo se sarà in grado di proiettare la voce con tutta l’ironia del caso. E la voce, fin da quando calzava il socco o i coturni, ha sempre costituito “il suo pregio maggiore, quello che gli permetteva di diventare attore e determinava la sua carriera professionale.”³

Il Diderot, però, non si è limitato alla voce, ha voluto affermare provocatoriamente e paradossalmente che: “... i grandi attori, e forse, in generale, tutti i grandi imitatori della natura [...] sono gli esseri meno sensibili che ci siano.”⁴ Aggiungendo addirittura che: “La sensibilità non è affatto la qualità di un grande genio.”⁵ Per la semplice ragione che: “Vi sono mille circostanze contro una in cui la sensibilità è altrettanto nociva nella vita quanto lo è sulla scena.”⁶

2 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 44

3 H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., pag. 85

4 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, cit., pag. 92

5 *Ibidem*

6 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, cit., pag. 123

A teatro, prosegue Diderot, “ci si va non per vedere dei pianti ma per ascoltare discorsi che ce li strappino,”⁷ perché l’attore “non è il personaggio, lo interpreta, e lo interpreta così bene che voi lo scambiate per tale”⁸. Dunque, già lo stesso Diderot teneva distinti l’attore e il personaggio, giungendo al punto di ricordarci che, ad esempio, anche “nella grande commedia, la commedia della vita”, come la chiamava lui, si perora meglio, per dir così, le cause degli altri che non le proprie. Tutto quanto il filosofo ha voluto affermare sulla sensibilità (“È l’estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa l’infinita schiera dei cattivi attori; ed è l’assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi.”⁹), urtando da sempre la suscettibilità della maggior parte degli attori, dimostra solo che questo paradosso, non è poi così “paradossale”. Infatti, la domanda da porsi è: siamo proprio sicuri che l’attore che si immedesima nel personaggio, che piange, che ride con lui sia veramente dotato di “sensibilità”?

Paolo Alatri, nella sua introduzione al libro del filosofo francese, scioglie il paradosso scrivendo:

Il punto, dunque, che troppe volte non si è considerato quando si è polemizzato sul *Paradoxe*, è che Diderot, filosofo certamente non sistematico, ha adoperato il termine “sensibilità”, nelle sue varie opere, in differenti accezioni. Altro è la sensibilità morbosa (*sensiblerie*), altro è la sensibilità come emotività, e altro ancora è la sensibilità come gusto e come tatto, come capacità di avvertire e di penetrare. Nel primo

7 Ivi, pag. 179

8 Ivi, pag. 95

9 *Ibidem*

significato, per quanto riguarda il *Paradosso*, Diderot la respinge negli attori come nociva; invece nel secondo significato, e soprattutto nel terzo, ne fa una qualità indispensabile per il grande *comédien*.¹⁰

Ho chiamato in causa il filosofo francese in quanto ci dà più di una mano nell'intricato problema voce e recitazione. Ma soprattutto per la ragione che è stato proprio lo scrittore di drammi nel suo *Dialoghi di profughi*, e lo ha chiaramente intuito nella prefazione allo stesso un noto traduttore¹¹, a voler riferirsi al *Paradoxe*. E, sempre a proposito di sensibilità, o comunque di certe qualità, o virtù che si devono assolutamente avere per poter, eventualmente, in seguito "farne a meno", un'altra risposta ce la dà, appunto, *Dialoghi di profughi*.¹²

KALLE Quanto poi ai suoi sentimenti e opinioni: lei mi ha fatto capire di essere alla ricerca di un paese dove regnino condizioni tali che virtù così faticose come l'amor di patria, la sete di libertà, la bontà, il disinteresse, siano altrettanto inutili quanto il cacare sulla patria, il servilismo, la brutalità e l'egoismo. Tali condizioni sono realizzate nel socialismo.

10 D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., pag. 33

11 "Più che a Goethe, quest'uso del dialogo fa pensare a Diderot" Ovviamente, come aveva già anticipato l'autore e traduttore Cases, il Goethe a cui si riferiva era quello delle *Conversazioni di emigrati tedeschi*. In B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, prefazione di C. Cases, Torino 1962, pag. 8

12 B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, cit., pag. 143

ZIFFEL Mi scusi, non mi aspettavo questa conclusione.

KALLE si alzò in piedi e sollevò la sua tazza di caffè

KALLE La invito ad alzarsi e a brindare con me al socialismo – ma in modo tale da non dar troppo nell’occhio in questo locale. Nello stesso tempo le faccio presente che per raggiungere questa meta saranno necessarie diverse cose. E precisamente il più grande coraggio, la più profonda sete di libertà, il massimo disinteresse e il più grande egoismo.

È una risposta data in modo molto indiretto, tuttavia è abbastanza chiaro che anche per lo scrittore di drammi l’attore, per essere tale, deve possedere al massimo grado tutte le qualità, sensibilità compresa, tanto da riuscire a rappresentare il personaggio diverso da sé, “alienato”. Insomma deve avere tanta sensibilità, una sorta di “super sensibilità”, da non poterla più nemmeno avvertire: la si dà per scontata.¹³

Il grande “drammaturgo rivoluzionario”¹⁴, infine, come Lei sa, Maestro, ha parlato di *comédien*,

13 “Perché la “recita” sia artistica ci vogliono serietà, calore, allegria, amore per la verità, curiosità, senso di responsabilità. Ma qualcuno ha mai sentito un vero scienziato parlare continuamente dell’amore per la verità, o un vero rivoluzionario dell’entusiasmo per la giustizia? Queste cose per loro sono scontate.” *Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 10

14 Definizione del Diderot ne *L’acquisto dell’ottone* in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 30

in sostanza di attore epico e, pare di capire, tutto sommato, di “comico” e non di *acteur*. Nota ancora l’Alatri:

Possiamo dunque stabilire che *l’acteur* è l’interprete dotato di forte personalità propria, la quale s’impone sul personaggio, e che perciò è adatto ad interpretare soltanto talune parti; il *comedien*, invece, *più* dotato di spirito mimetico e di capacità imitative, può interpretare le parti più diverse.¹⁵

Va da sé che per Diderot il *comédien* è superiore all’*acteur*, anche se il grande attore francese Jouvett, uno dei Suoi mentori, Maestro (“Jouvett invece l’ho conosciuto e abbastanza bene, come uomo e come teatrante...”)¹⁶, ha osservato molto giustamente: “Vi sono *acteurs* che sono *comédiens*, e *comédiens* che sono *acteurs*. I tipi non sono tagliati in modo così netto e sistematico...”¹⁷

Finora ho fatto riferimento, Maestro, nel cercare di ottenere la recitazione epica, solo ai grandi monologhi o alle grandi tirate. E l’ho fatto con l’aiuto della lettera dello scrittore di drammi all’attore Ekkehard Schall, là dove si dice in qual modo l’attore deve trovare il “tono giusto”. Insomma, l’attore assumendo l’atteggiamento di diffidenza, di incredulità ecc. e “portando” o “proiettando”, che dir si voglia, la voce (la recitazione “convessa”) si troverà, naturalmente, in posizione critica nei confronti del testo e quindi del personaggio. Tale “posizione”, tra l’altro, lo aiuterà a trovare il “tono” evitandogli così (all’attore) vi-

15 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, cit., pag. 25

16 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 134

17 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, cit., pag. 25

stose coloriture. Ce lo ricorda una volta di più Dario Fo: "... per essere credibili bisogna appiattare."¹⁸ La famosa "nota unica", appunto.

Le cose potrebbero, al limite, complicarsi nel passare dalla tirata o, soprattutto, dal monologo alla recitazione d'insieme, altrimenti detta recitazione studiata fra più persone. Perché nella recitazione d'insieme bisogna dare "di più", se posso così esprimermi, l'idea di che cosa debba intendersi per "gesto" (*Gestus*) e gestuale nel teatro epico.

Naturalmente, non tutti i *Gestus*, l'ha puntualizzato anche Lei, Maestro, sono "sociali". E l'esempio fornitoci dallo scrittore di drammi ("I tentativi di non sdruciolare su un pavimento liscio possono produrre un gesto sociale, solo se chi scivola rischia di "perdere la faccia", ossia, ci rimetta d'autorità"¹⁹) con la sua pungente allusione sia ai tristemente noti caporioni nazionalsocialisti che a certi funzionari politici della ex Ddr non poteva rendere meglio l'idea.

Dal momento che l'attore presta la massima attenzione a quello che dicono i suoi interlocutori, assumendo sempre, nel rispondere, l'atteggiamento "giusto", il tono non deve mai "cadere". Hanno confermato dicendo in pratica la stessa cosa sia la Weigel ("... io regolo sempre le mie cadenze in base a quelle del partner."), che la Giehse ("Per riprendere il tono sono necessarie due cose: in primo luogo bisogna recepire compiutamente il senso della battuta, in secondo luogo bisogna anche recepire musicalmente il suono. [...] Si può ridare lo stesso tono, oppure si può contrastarlo coscientemente, e anche

18 D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pag. 241

19 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit.

così lo si riprende.”²⁰). Pertanto se l’attore deve “proiettare” la voce, quindi controllarla, cercando di non far mai “cadere il tono”, non deve mettersi a urlare, ma il volume (a proposito) resta comunque a un certo livello.

È chiaro che l’attore ha già compiuto una “riflessione” nel corso delle prove, ha già cioè avuto modo di conoscere la vicenda, e di conseguenza lo stile epico, fatto di consapevolezza, ne trae indubbiamente vantaggio. Però, al limite, non sarebbe molto diverso se gli attori dovessero improvvisare: la cosa importante è che l’attore trovi la *Verfremdung*, l’atteggiamento, in sostanza, col quale porsi in maniera critica nei confronti e del testo e degli altri attori. Infatti, l’hanno dichiarato un po’ tutti: “Il Brecht regista dimenticava il drammaturgo e, nei confronti del testo, si comportava come se gli fosse totalmente estraneo, come se non lo conoscesse.”²¹ E il quasi “ricreare” il testo, nel senso di riscrivere, proprio intere battute, cercando le parole (sempre tenendo presente che l’attore conosce già il testo), questo esprimersi dell’attore attraverso il *Gestus* è, giusto, il punto di partenza per lo stile epico e, di conseguenza, per un modo innovativo di fare regia. Per la verità non si può non intuire che detto metodo di lavoro, soprattutto se raffrontato con la prassi in uso ai nostri teatri, diventi molto costoso (chi meglio di Lei, Maestro, poteva conoscere il problema?) sia in termini di tempo e, ovviamente, di denaro. Ma – a Berlino dicevano: “Brecht se lo poteva permettere perché aveva l’autorità per farlo, senza es-

20 B. Brecht, *Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pagg. 357, 359

21 Intervista a W. Mittenzwei in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 262

sere autoritario.”²² A Berlino parlavano, sembra di capire, di autorità “intellettuale”, (e questi giudizi si adattavano perfettamente, Maestro, anche alla sua persona), però non va di certo dimenticato il fatto che: “Il *Berliner Ensemble* – [...] – contava su due edifici, una sessantina di attori, circa 250 collaboratori e tre milioni di marchi l’anno”.²³ Comunque, costoso o meno, questo modo di procedere (la preminenza data al *Gestus*) rappresenta un aiuto alla memoria non indifferente. Ne consegue che “l’incubo” della memoria in grado, purtroppo, di togliere energia e concentrazione all’attore, viene, in virtù dell’epico, in qualche modo superato. Sia che si tratti di monologhi o tirate o di recitazione d’insieme. Proprio perché “l’epico tiene la pausa”. Basti pensare a come potrebbero complicarsi le cose facendo, viceversa, uso di una tecnica che si richiama al metodo identificativo, laddove l’attore è completamente assorbito dal suo personaggio!

Anche se, a dire il vero, non è esattamente così. Lo avrebbe testimoniato, tra i tanti, un attore del *Berliner*, nell’ammettere: “Durante la rappresentazione immedesimarsi completamente è impossibile; c’è sempre il pubblico nel fondo dei nostri pensieri. Per non dire altro”.²⁴ Che la memoria, comunque, costituisca, costituisca, un vero problema, è impossibile non tenerne conto. Lei, Maestro, semplicemente ha detto: “Ricordo i “drammi” di Lilla (Brignone) perché senza suggeritore non poteva, aveva paura.

22 Intervista a H.-J. Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 242

23 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 15

24 L’attore Geschonneck sull’immedesimazione in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 228

Ricordo i trucchi per nascondere il suggeritore, la buca. [...] nel Riccardo II, con protagonista Santuccio (Gianni) avevo messo tre panchetti pieni alla ribalta, uno al centro e due laterali. In quello al centro un lato era aperto e dentro c'era il povero Frigerio. Santuccio comodamente seduto, diceva il suo grande monologo, là, tranquillo, e "suggerito" da sotto, in mezzo alle gambe".²⁵

Al Berliner: "La vicenda di base era per Brecht l'elemento più importante nella messinscena di un'opera: l'attore doveva procedere lavorando alla vicenda di base. L'attore di Stanislavskij, invece, procedeva cercando di mettersi in un certo stato d'animo, per accogliere dentro di sé la vicenda."²⁶ Se si tiene conto di tutto ciò, allora, una volta di più, si capisce meglio come partendo dalla vicenda sia più facile, per l'attore, avvicinarsi al testo (leggi memoria) e al personaggio (visto che, oltretutto, non ha bisogno di ricreare personaggi estremamente rifiniti).

²⁵ G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 67. Cesare Frigerio, suggeritore storico del Piccolo Teatro

²⁶ Intervista di W. Mittenzwei in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 262

VIII. Le piccole parti

Certamente, una cosa, anzi due, richiede la recitazione epica: il raggiungimento da parte dell'attore di una certa maturità sia umana che professionale. Altrimenti sarebbe difficile spiegare quanto troviamo scritto sulla *Difficoltà delle piccole parti*: “B. diceva d'un giovane attore: “È dotato, sì, ma non ha tecnica. Non è ancora in grado di recitare *piccole parti*.”¹ Con queste parole B. faceva notare la difficoltà delle piccole parti. Sapeva però, naturalmente che esistono attori dotati per le grandi parti, e altri per le piccole.”

Solo quando avrà raggiunto la padronanza dei propri mezzi tecnici – faceva notare Brecht – cioè avrà avuto modo di “impostare” la voce, o meglio, sarà tecnicamente in grado di proiettarla, l'attore potrà, quindi, affrontare qualunque prova.

E sempre per accelerare in un certo qual modo il periodo di formazione tecnica, Fo, molto spiritosamente, consiglia agli attori

di far sempre mente locale, anche quando si parla con amici o parenti a casa: premere costantemente sull'addome cercando toni bassi, anche quando si legge il giornale farlo a voce alta proiettando il suono, a costo di farsi prendere per pazzi... Si sa, il teatro vuole le sue vit-time!”²

1 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 207

2 D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., pag. 239

E simile “sacrificio” sembrerebbe ancora niente se è vero quanto, a proposito della voce, era disposto a fare l’attore tragico secondo il Baldry:

Per perfezionarla [la voce] egli usava sottoporsi a un allenamento meticoloso, digiunando, mettendosi a regime e approfittando di ogni occasione per metterla alla prova.³

D’altro canto lo stesso scrittore di drammi sosteneva un principio simile: “una volta, ad esempio, disse ad un attore, che doveva imparare ad urlare senza provare emozioni.”⁴ Non si può non vedere come tale, chiamiamolo esercizio tecnico, sia propeudeutico per trovare il tono “rattenuto”, come detto, della recitazione epica. Nonostante le forti “perplexità” manifestate sempre dall’attore che ha riferito l’episodio.

Il modificare la voce per l’attore, così da poter privilegiare i toni bassi, non è solo una mera questione tecnica per “appiattare” e farsi sentire dal pubblico, ma molto di più: aiuta l’attore stesso ad essere più credibile. A trovare atteggiamento e tono. In quanto il “cambiar”, il “mutar” voce, intendo proprio il modificarne fisicamente il timbro da parte dell’attore, porta lo stesso a sentirsi in qualche maniera anche un’altra persona. Ha in qualche modo “indossato” una maschera (non per nascondersi, ovviamente, ma per “svelarsi meglio”) che gli permette di sentirsi “più libero”. E sentendosi “più” libero diventa più credibile, perché in grado di far uso dell’ironia.

3 H.C. Baldry, *I Greci a teatro*, cit., pagg. 85-86

4 Intervista all’attore E. Geschonneck in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 191

Tutto ciò, Maestro, mi dà l'idea che venga, in qualche misura, incontro alla domanda da Lei posta in un'intervista radiofonica, e cioè: "Cos'è il talento? Chi ha mai risposto a questa domanda, chi ha mai capito qual è la somma di cose negative-positive che fanno il talento? Io non so ancora oggi *cosa* fa essere *uno* un attore e un altro no, e che cosa determina l'attore, l'uomo di teatro *bravo* da quello che non lo sarà mai. Nessuno l'ha mai saputo."⁵ L'Alatri nella sua già citata Introduzione al *Paradoxe* ricordava come, forse, vedeva giusto il Grimm (Friedrich Melchior Freiherr von) nel 1770, quando in una nota alla prima stesura in sostanza del *Paradoxe*, più o meno alla stessa domanda ("Che cosa costituisce dunque l'essenza del grande attore, dell'attore geniale?") rispondeva così:

Il grande attore è quello che è nato con il dono di recitare in modo superlativo, e ha perfezionato tale dono mediante lo studio. So bene che questa definizione non insegna nulla, ma è così per tutte le definizioni esatte; accontentatevi.⁶

Se così non fosse, se cioè tutto quanto detto sulla tecnica non servisse affatto a chiarire il "mistero" del talento, si può, però, sicuramente affermare che la tecnica, se non altro, aiuta lo stesso talento a crescere.

Ritornando alle piccole parti, all'importanza delle piccole parti, e alla recitazione d'assieme o studiata fra più persone, prendiamo, ad esempio, la scena ter-

5 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 139

6 D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., pagg. 74-75

za, atto I, del *Riccardo III* di Shakespeare. Testo da Lei, Maestro, portato sulla scena nel lontano 1949.

La regina Elisabetta è a colloquio con alcuni dignitari ed è preoccupata per la salute di suo marito il re, quando irrompe Riccardo III lamentandosi che a corte tutti cercano di calunniarlo presso il re:

RIVERS A chi sta parlando Vostra Grazia, fra tutti coloro che son qui presenti?

GLOUCESTER Sto parlando a te, che non hai né onestà, né grazia. Quando mai ti ho recato offesa? Quando t'ho usato dei torti? e a te? E a te? Quando mai ho recato offesa a qualcuno della vostra lega? La peste vi colga tutti quanti sietel!...

REGINA ELISABETTA Fratello di Gloucester, mi sembra che vi inganniate. Il re, di sua propria spontanea volontà, e non certo provocato da alcuno – sospettando in voi, come del resto è verisimile, stando almeno al modo palese con cui vi conducete verso i miei figli, i miei fratelli e me stessa, un odio nascosto – è stato indotto a chieder di voi, affinché gli possiate apprendere le ragioni del vostro malanimo, ed egli possa disperderlo.

GLOUCESTER Non saprei proprio che dire: il mondo è diventato così malvagio che gli scriccioli riescono a predare persino lì dove le aquile non oserebbero appollaiarsi...

REGINA ELISABETTA Suvvia, sappiamo bene quel che volete dire. Fratello di Gloucester; voi

portate invidia all'avanzamento di me e dei miei amici: voglia Iddio che noi non dobbiamo aver mai bisogno di voi!

GLOUCESTER Nel frattempo Iddio vuole che siamo noi, invece, ad aver bisogno di voi: nostro fratello è stato messo in prigione per le vostre mene, io sono stato messo in disgrazia, e i nobili son tenuti a vile, nel mentre che vengono concesse quotidianamente gran promozioni a beneficio di gente che, due o tre giorni prima, valeva sì e no un nobile [moneta d'oro]

REGINA ELISABETTA M'è testimone Colui che m'ha levata fino a quest'altezza carica di cure da quella condizione pur soddisfatta in cui mi trovavo. Che io non ho mai fatto nulla per istigare Sua Maestà contro il duca di Clarence, ma sono stata sempre, al contrario, la più zelante avvocata in favor suo. Mio signore, voi mi offendete gravemente se mi addossate a torto questi vili sospetti.

GLOUCESTER Vorrete forse negare d'essere stata la causa del recente arresto di Lord Hastings?

RIVERS Certo che essa lo può, mio signore, perché...

GLOUCESTER Certo che lo può, Lord Rivers! Lo sanno tutti, non è vero? Essa può fare anche assai di più che negarlo; essa, signor mio, può aiutarvi a ottenere più d'una bella

promozione, e negare in seguito, d'aver porto mano a farvi salire, e attribuire nel contempo quegli onori soltanto al vostro singolarissimo merito. Che cosa non può, ella? Ella può, per la Vergine, ella può...

RIVERS Che cosa può far mai, per la Vergine?

GLOUCESTER Ah! Che può fare per la Vergine? Può accasarsi con un re, uno scapolo, e anche un bel giovanotto: non c'è dubbio che vostra nonna trovò un partito peggiore.

REGINA ELISABETTA Milord di Gloucester, ho sopportato troppo a lungo la violenza dei tuoi rimbrotti e l'amarezza del tuo scherno; per il cielo! Metterò a parte Sua Maestà delle volgari derisioni che spesso ho dovuto patire. Preferirei essere una serva di campagna che non una grande regina, se in quest'ultima condizione dovessi sopportare ogni sorta di vilipendio, d'oltraggio e di tormento. È davvero assai poca la gioia ch'io provo nell'esser regina d'Inghilterra.

(Entra dal fondo, la vecchia REGINA MARGHERITA)⁷

A ben vedere, le parti dei nobili Rivers (e di Hastings e Dorset che entreranno in scena immediatamente dopo) sono chiaramente comprese nel novero delle piccole parti. Per evitare che non siano solo delle presenze, per evitare, perciò, quello che lamentava il Gramsci critico teatrale:

⁷ W. Shakespeare, *La tragedia di re Riccardo III*, atto I, scena III, Rizzoli, Milano 1956

La compagnia di R. Ruggeri ha ripreso l'*Amleto*, e, se è lodevole lo sforzo che l'attore ha fatto per dare di Amleto una raffigurazione pienamente umana, non si può però dire che Shakespeare sia stato bene interpretato. Sicuro: perché nelle opere del tragico inglese non c'è solo il protagonista, e la tragedia non è solo tragedia di questo [...] Tutti i personaggi sono grandi nella concezione shakespeariana: fortemente messi in rilievo.⁸

Bisognerà dunque, stabilire che solo per convenzione le parti di alcuni nobili nel *Riccardo III* possono, tutto considerato, essere definite piccole. Se: "Nella vita nessuno passa inosservato – come si può lasciar passare inosservato un attore sul palcoscenico?"⁹ Certo Maestro non si può confrontare l'*Amleto* con il *Riccardo III*. Nell'*Amleto* nessun personaggio del dramma: da Fortebraccio a Laerte può definirsi piccola parte. Financo Rosencrantz e Guildenstern! Quando avremo presente tutto ciò saremo in grado di rappresentare dette parti minori con la massima efficacia.

Se l'attore assume l'atteggiamento di chi si osserva sapendo, ripeto, di essere a sua volta osservato, ed usa un tono di voce (con la voce "portata" o "proiettata") pieno di diffidenza, di ironia e, perché no?, là dove necessario, anche di una certa ruvidità, intesa proprio nel senso che alla stessa dà lo scrittore di drammi nella lirica *Il pensiero nelle opere dei classici* quando dice:

8 A. Gramsci, dall'«Avanti!» del 20 febbraio 1916 in A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, cit., pag. 231

9 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 213

Parla
col piglio rude della grandezza. Senza preamboli,¹⁰

Se l'attore, Maestro, farà uso della recitazione epica, oltre a non passare inosservato, alimenterà tutto l'interesse e il divertimento del gioco teatrale. Alla fine, facendo risaltare le piccole parti, non solo ne guadagnerà tutto lo spettacolo, ma si eviteranno proprio quei rischi paventati sempre da Gramsci:

Rendete solo tragico Amleto e lasciate nella penombra gli altri, e la tragedia corre il rischio di diventare un dramma da arena, una becceria capricciosa e casuale. [...] [e] Amleto continuerà a essere pietra di paragone per la virtù di plasticità dei nostri migliori attori, ma non sarà l'*Amleto* di Shakespeare, e il pubblico, pur persuaso di aver sentito un capolavoro (lo dicono tutti e da tanto tempo) uscirà da teatro con qualche delusione e lievemente propenso a non credere del tutto ai capolavori.¹¹

Naturalmente il raggiungimento della maturità professionale, inscindibile da una maturità dal punto di vista umano, entrambe intese giusto come acquisizione completa dei dati dell'esperienza, potranno permettere all'attore di recitare, con la tecnica narrativa, proprio le piccole parti, riuscendo così a dare spessore di personaggio a tutti i ruoli, compresi i più marginali. Non a caso, parlando del *Coriolano* del Berliner, il Brook ha scritto:

¹⁰ B. Brecht, *Poesie e canzoni*, cit., pag. 198

¹¹ A. Gramsci, dall'«Avanti!» del 20 febbraio 1916 in A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, cit.,

Le particine non erano seccanti per gli attori, non diventavano mai “sfondo” perché sempre ponevano temi affascinanti da studiare e da discutere. Il popolo, i tribuni, le battaglie, le assemblee, erano un tutto unico e ricco.¹²

Adesso, forse, capiamo un po' di più perché ci è stato detto che lo scrittore di drammi “preferiva lavorare con grandi talenti, voleva avere sempre il massimo, il suo sogno era di avere un collettivo di star.”¹³

12 P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 100

13 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 251



IX. Consapevolezza politica dell'attore

Ha scritto Hans Mayer:

Io credo che queste grandi prestazioni di Therese Giehse nelle rappresentazioni del Berliner Ensemble [...] sarebbero state impossibili senza la ragionevolezza soggettiva dell'attrice, che non significa altro se non *coscienza sociale*.¹

Per capire cosa debba intendersi per coscienza sociale, per consapevolezza sociale, non credo ci sia da spendere molte parole. Voglio solo fare riferimento alla già più volte citata crisi economico-finanziaria che in questi anni 2000, sembra, abbia colpito l'intero pianeta. Quando la stragrande maggioranza della popolazione incontra delle "difficoltà" materiali nella vita di tutti i giorni, si parla genericamente di crisi suggerendo così l'idea che la "crisi", appunto, sia un qualche cosa di esterno a noi. Alla maniera di certe disgrazie (lo dice la *Giovanna* del testo), che: "... vengono come la pioggia, che nessuno la fa, eppure viene ugualmente."²

Ma questa idea di Giovanna, del personaggio voglio dire (lo ripeteva sempre anche Lei, Maestro,) è totalmente inattendibile, oltreché fuorviante. In quanto l'attore deve sapere, viceversa, che le crisi, per l'appunto, sono funzionali al, come si diceva

¹ H. Mayer, *La Giehse in Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 229

² B. Brecht, *Teatro*, cit., pag. 622

una volta, “sistema”. Karl Marx aveva perfettamente descritto questi fenomeni.³

Ed è, forse, per tale ragione che il mondo, in questi ultimi trent’anni, sembra essere rotolato indietro, o per meglio dire:

Verso il 1980 ha avuto inizio in molti paesi quella che alcuni hanno poi definito una contro-rivoluzione e altri, facendo riferimento ad un’opera del 2004 dello studioso francese Serge Halimi, un grande balzo all’indietro. Le classi dominanti si sono mobilitate e hanno cominciato loro a condurre una lotta di classe dall’alto per recuperare il terreno perduto.⁴

3 “La pretesa insomma è che gli operai si mantengano costantemente su un tenore di vita minimo, e facilitino ai capitalisti le crisi ecc., che si comportino come pure macchine lavoratrici e possibilmente ne paghino anche l’uso. [...] Ma a prescindere da tutto ciò, l’operaio che risparmiasse in maniera veramente ascetica e accumulasse in tal modo premi per il sottoproletariato e per i furfanti, i quali aumenterebbero in rapporto alla domanda, potrebbe conservare e far fruttare i suoi risparmi—quando essi sono superiori al salvadanaio delle casse di risparmio ufficiali, che gli pagano un interesse minimo per permettere ai capitalisti di trarre grossi interessi dai loro risparmi, oppure dallo Stato di rastrearli, con la qual cosa l’operaio non fa che aumentare la forza del suo avversario e la propria dipendenza - , soltanto depositandoli nelle banche, cosicché poi in periodo di crisi egli perde i suoi depositi, mentre in periodo di prosperità ha rinunciato ad ogni godimento per accrescere il potere del capitale; insomma in ogni caso egli ha risparmiato per il capitale, non per sé.” In K. Marx, *Lineamenti fondamentali della critica dell’economia politica, 1857-1858*, a cura di E. Grillo, La Nuova Italia, Firenze 1968, pagg. 271-272

4 L. Gallino, *La lotta di classe dopo la lotta di classe*, Laterza, Roma-Bari 2012, pag. 11

Se l'attore vuole affrontare la recitazione epica certi meccanismi deve assolutamente conoscerli. La "maturità" sociale di cui si diceva.

Perché: "Senza opinioni e senza intenzioni non si può raffigurare. Senza sapere non si può mostrare nulla; come si saprebbe ciò che val la pena di sapere? Se l'attore non vuol essere un pappagallo o una scimmia, deve appropriarsi delle nozioni del suo tempo circa la convivenza umana, col partecipare alla lotta delle classi."⁵

Allora, Maestro, diventa in qualche modo più facile, per l'attore, avendo contezza di tutto ciò, assumere l'atteggiamento culturale che lo distanzia subito (*Verfremdung*) dal personaggio. Certo, potrebbe succedere, e per fortuna succede!, che l'attore arrivi a tutto questo attraverso l'istinto. "Non devo leggere dei libri – aveva dichiarato Charles Chaplin – per sapere che il tema della vita è il conflitto e il dolore."⁶ Lo stesso scrittore di drammi ci aveva avvertito che: "C'è l'elemento istintivo, ci sono quei modi d'agire legati in un agglomerato indissolubile di motivi e tentativi, i più svariati e contraddittori."⁷ Mi pare che Totò sia stato un caso emblematico in tal senso.

Ci si trovava, evidentemente, con Totò, di fronte a un grande fatto artistico, nel senso che lo scrittore di drammi ha dato alla parola "arte"⁸.

5 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 175

6 C. Chaplin, *Miseria e riso*, in D. Fo, *Totò. Manuale dell'attore comico*, cit., pag. 70

7 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 67

8 "Si potrebbe dunque forse dire che **arte** è abilità di creare imitazioni della convivenza umana capaci di suscitare un certo modo di sentire, di pensare, di agire che l'esperienza o la visione diretta della realtà riprodotta non sono in grado di suscitare con la stessa forza." In B. Brecht, *Scritti teatrali*

Però l'istinto di cui parlo non è riferito al modo di recitare, cioè al recitare istintivamente, quindi all'immedesimazione. No, è l'istinto a cui guardava anche il Tofano quando ragionando sui "figli d'arte" diceva:

Prima di tutto, quell'intuito naturale, pronto, immediato, prestigioso, per cui di un personaggio, nove su dieci, azzeccavano i caratteri, sia pure a caso, e ne rendevano la psicologia con un massimo di approssimazione per chi sa quale miracolo di indagine inconsapevole.⁹

Quindi, o l'intuito o la consapevolezza di come vadano effettivamente le cose, è indispensabile all'attore per trovare il tono giusto, per dar vita a personaggi contraddittori. Insomma possiamo dire così: la tecnica della *Verfremdung* serve all'attore per ritrovare il suo atteggiamento critico; a sua volta, l'atteggiamento critico, porterà l'attore a trovare la distanziamento (*Verfremdung*, appunto) per recitare in maniera epica. Per la ragione, ci viene spiegato, che: "Si sa in gradi molto diversi. Il sapere si nasconde nei vostri presentimenti, nei vostri sogni, nelle vostre preoccupazioni, nelle speranze, nella simpatia, nel sospetto. Il sapere si rivela soprattutto nel saper meglio – cioè, nella contraddizione."¹⁰

Ed è giusto il "sapere" che ci permette di fare uso dell'ironia, della critica e della comicità. E la frase: "Il teatro dell'era scientifica può trasformare la

II, cit., pag. 124

9 S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pag. 107

10 *L'acquisto dell'ottone*, in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 118

dialettica in godimento”¹¹ acquista un senso solo a condizione che si faccia, grazie alla conoscenza e al sapere, dell’ironia. Perfino: “Brecht si trovava in difficoltà con gli attori che riteneva stupidi dal punto di vista politico.”¹² Giacché: “Con certi attori privi di interessi politici o incapaci di tradurre i loro interessi politici nel campo artistico, l’esecuzione dei nuovi drammi diventa molto più difficile.”¹³

Forse adesso possiamo meglio comprendere la ragione per cui nel convegno *Brecht: perché?*, tenutosi a Firenze in occasione della Rassegna internazionale dei Teatri Stabili nel 1971, Lei, Maestro, abbia affermato decisamente: “Io dico che il teatro mondiale non sa quasi affatto chi è Brecht, che cosa è Brecht e, soprattutto, come si fa Brecht.”¹⁴ Prima di tutto, constatazione molto amara, l’asserzione fatta più di quarant’anni fa, mi sembra, purtroppo, poter stare tuttora in piedi. E la cosa ha tanto più dell’incredibile se si pensa che sempre in quel convegno Lei, Maestro, aveva pure dichiarato: “Io non ho trovato nessuno, nel lungo cammino del teatro, che mi sia parso così completamente al tempo stesso critico, poeta, uomo che dirige gli spettacoli, cioè regista di sé e di altri, teorico e maestro di pratica teatrale.”¹⁵ E che lo stesso Brook nel suo libro, pur se in altro momento, avesse detto: “Nessuno che si preoccupi seriamente di teatro può aggirare la posizione brechtiana.”¹⁶

11 Ivi, pag. 187

12 Intervista a H.-J. Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 242

13 *Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 304

14 G. Strahler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 112

15 Ivi, pag. 109

16 P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 89

Che se ne sappia così poco, persino oggi, non solo nel mondo ma anche in Italia, lo testimonia, ad esempio, un noto attore il quale ha risposto così ad una domanda del giornalista che lo intervistava: “Posso dire la verità? Il teatro di Brecht mi annoia profondamente. Non mi emoziona. È l’emozione che deve guidare il pensiero, non viceversa.”¹⁷ L’attore intervistato ha espresso un’opinione abbastanza diffusa, anche fra la cosiddetta gente del mestiere. Però, dal momento che: “Le opinioni della gente [aveva dichiarato lo scrittore di drammi] mi interessano assai più dei sentimenti. I sentimenti sono quasi sempre suscitati dalle opinioni e le fiancheggiano. Le opinioni, invece, sono decisive. Sol tanto l’esperienza riesce talvolta ad essere primaria in maggior grado. Ma, si sa, non tutte le opinioni traggono origine dalla esperienza.”¹⁸ Dal momento, dunque, che le opinioni sono comunque decisive, spero, Maestro, di riuscire a confutare almeno l’affermazione secondo la quale sarebbe l’emozione che deve guidare il pensiero e non viceversa.

Il dizionario filosofico ci dice:

Le teorie scientifiche e filosofiche contemporanee partono tutte dalla convinzione che non è possibile comprendere l’esistenza dell’uomo sia come organismo sia come io o persona se si prescinde dall’esperienza emotiva. [...] Esse tuttavia sembrano accennare ad una distinzione che non tutte esplicitamente fanno e che perciò conviene mettere in luce: e cioè la di-

17 A. Gnoli, intervista Carlo Giuffrè, *La miseria, Eduardo, Totò. Il teatro dei ricordi di un attore*, «la Repubblica», 20 gennaio 2013

18 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 120

stinzione tra *condotta emotiva* ed *emozione-controllo*. [...] E proprio per questo Pierre Janet ha distinto l'E (Emozione)-choc che definisce la reazione di scacco dall'E(emozione)-sentimento che controlla la reazione adeguata.¹⁹

In buona sostanza, par di capire, è vero che le emozioni non sono più ridotte a “particolarità insignificanti”²⁰, però c'è bisogno di una super emozione o, meglio, E(emozione)-controllo, quindi di un pensiero per ristabilire il nostro adattamento ad essa. Vale un po', grosso modo, il discorso fatto per la “sensibilità” del *Paradoxe*. E sempre sul perché il teatro mondiale, nel senso proprio di “gente del mestiere”, non conosce o non ama affatto lo scrittore di drammi, Lei, Maestro, ha pure provato a fornire delle spiegazioni quando ha detto, per esempio, che: “... la resistenza alla conoscenza brechtiana non è diversa da quella che succede per Marx e per i classici del marxismo e socialismo, che sono fra le persone tra le meno conosciute e fra le più fraintese nella vita quotidiana. Si cita continuamente Marx, si cita continuamente Lenin. Però in fin dei conti, se andassimo a grattare sotto – non dico quanti hanno letto *Il Capitale*, che è piuttosto difficile – ci accorgiamo che siamo di fronte ad un penoso fatto di non-conoscenza.”²¹ Ecco, individuare, come ha fatto Lei, Maestro, questa poca dimestichezza con il pensiero di Karl Marx da parte, non solo, della gente del mestiere, e far derivare da tale stato di non conoscenza del pensiero *classi-*

19 N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, cit., pag. 289

20 Tesi sostenuta da Hegel e gli hegeliani in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, cit., pag. 289

21 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 119

co quella relativa allo scrittore di drammi, è già dare una risposta all'affermazione in questione. Certo, quanto sia difficile avere una buona conoscenza del marxismo, ce lo aveva già confermato, precorrendo i tempi, lo scrittore di drammi quando a Ziffel, l'altro protagonista insieme a Kalle del corrosivo *Dialoghi di profughi*, ha fatto dire:

Una conoscenza più o meno completa del marxismo costa oggi, mi ha assicurato un collega, dai venti ai venticinquemila marchi-oro, e senza tutte le finezze e i dettagli...[...] E per di più il mio collega calcola soltanto le spese per i libri, tasse universitarie e ore di lavoro, e non quello che uno ci rimette per via delle difficoltà che incontra nella carriera, o per eventuali detenzioni, e tralascia anche il fatto che nelle professioni liberali l'efficienza diminuisce notevolmente, dopo una lettura approfondita di Marx; in determinati campi, come la storia e la filosofia, non si ridiventa mai più veramente bravi dopo esser passati attraverso Marx.²²

C'è poi un'altra ragione, da Lei nuovamente ben individuata, Maestro, per cui l'"epico" non si era, e non si è, ancora oggi, imposto sulla scena mondiale. Ed è che: "La borghesia è disposta a chiamare rivoluzionario un teatro che in realtà non è affatto rivoluzionario, ma che si comporta in forma pseudo-rivoluzionaria. Così i tentativi di Grotowski vengono spacciati per un nuovo teatro rivoluzionario, un teatro come si deve, perché in fondo il sistema non viene messo in pericolo, in quanto non cambia nulla. [...] Perché la

22 B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, cit., pag. 78

borghesia sa dove dirigere la propaganda.”²³ E che “la borghesia sappia dove dirigere la propaganda” lo testimonia l’atteggiamento avuto dalla stessa nei Suoi confronti, Maestro: ha cercato di rimuovere più in fretta possibile tutto quello da Lei fatto. Forse, chissà, aveva intuito che Lei sotto sotto la pensava allo stesso modo dell’autore della poesia *Del povero B.B.*: “Ecco voi su di me non potete contare”.²⁴

E però, Maestro, per quale motivo ha tralasciato di menzionare, o, quanto meno, non è stato così critico, sempre nel Suo libro, con almeno altri due “alfieri del progressismo politico e ideologico come Ionesco e Beckett” (espressione usata da Paolo Grassi)? La ragione è da cercarsi, almeno per quanto riguarda Beckett, nel fatto che Lei aveva già in animo di rappresentare il suo *Aspettando Godot*? Sembrerebbe proprio di sì, dal momento che ne aveva a suo tempo parlato proprio con lo scrittore di drammi: “E Brecht, concorde con me sulla sincerità e sui valori del poeta Beckett, mi diceva: “Ho pensato anch’io di rappresentarlo. In un altro modo, però. In un modo critico, dialettico. Cioè in un modo diverso da come lo rappresentano in genere.”²⁵ Pertanto, nonostante tutte le resistenze di cui ha parlato, anche a nome Suo, Maestro, Paolo Grassi (“... non ci fu detto e ripetuto, non ci si proclamò col sussiego sospettoso del tradimento che l’assurdo di Ionesco o quello di Beckett, l’anarchismo del Living o, per arrivare a misure più case-reccie, le stramberie di Carmelo Bene, erano dei fatti progressivi, politicamente, ideologicamente progressivi, della scena mondiale? Noi, io, abbiamo resistito:

23 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 118

24 B. Brecht, *Poesie politiche*, cit., pag. 269

25 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 48

abbiamo continuato per la nostra strada.”²⁶), Lei, alla fine, ha deciso, comunque, di farlo rappresentare nel suo glorioso Piccolo. Non so che cosa Lei, Maestro, abbia pensato di detta rappresentazione. Forse, per rappresentarlo “in modo diverso da come lo rappresentano in genere” si sarebbe dovuto (e si dovrebbe) accostare la “moralità della cattiveria”, il tono prepotente e quindi la grintosa comicità di Totò, a uno dei due personaggi protagonisti del lavoro. Credo che lo stesso scrittore di drammi si sarebbe trovato d'accordo. E questo, sì, avrebbe rappresentato, davvero, un altro modo di accostarsi al lavoro: di sicuro l'opera avrebbe avuto e avrebbe tuttora ben pochi momenti di noia.

Sul perché il teatro mondiale sa poco o nulla di Brecht ci potrebbe essere un'ennesima ragione. John Willett, dopo averci parlato del mancato reinvenimento, nella classe operaia, dello “spirito scientifico e scettico”, ha insistito decisamente su un punto:

Eccezion fatta per qualche saltuaria rappresentazione di fabbrica nei primi tempi, la sua compagnia recitò sempre nel centro di Berlino, e le sue teorie non vennero quasi mai tradotte in pratica.”²⁷

Teorie, sarà bene finalmente precisarlo, elaborate, in un primo tempo, proprio per combattere la noia a teatro. “Ad Augusta mi sono così annoiato a teatro che ho pensato che dovevo assolutamente

²⁶ F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 9

²⁷ J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, cit., pag 259

cambiarlo”.²⁸ E per farci maggiormente intendere quanto la noia sia nemica del teatro e dell’arte in genere, lo scrittore di drammi sul suo diario aveva annotato: “L’indizio più infallibile che qualcosa non è arte o che qualcuno non si intende di arte è la noia. Essa è altrettanto grande quanto in caso contrario lo è il godimento. L’arte dovrebbe essere uno strumento educativo ma il suo scopo è il godimento.”²⁹

Tanto che: “Se durante le prove si annoiava, era perché sentiva che qualcosa sulla scena non andava bene; se rideva, significava che aveva individuato un momento dialettico.”³⁰

Quando è venuto ad assistere alle prove del primo allestimento dell’*Opera da tre soldi*, Lei, Maestro, ha registrato, dal più al meno, la stessa cosa: “E a questo punto Matteuzzi, che aveva preparato una sua gag misteriosa, uscendo e salutandome, s’infilò una mano in tasca, ne tirò fuori una benda nera da lutto, cominciò, uscendo, ad infilarsela nel braccio sinistro, straniando cioè il concetto che per gli amici Mackie era già morto, e questo lo faceva uscendo. Io stavo per saltar su, dicendo: “Infame, come osi?” E Brecht saltò su, dicendo: “Magnifico! Come mi piace!” Ridendo!”³¹

Dunque, che non si sia voluto, secondo Willett, o potuto sperimentare le nuove teorie al Berliner, può

28 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 257

29 B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, cit., pag. 1081, vol. II

30 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 252

31 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 104

essere dipeso, sostanzialmente, dalla situazione politica che rendeva, per forza di cose, più difficile il dispiegarsi delle stesse nella sperimentazione quotidiana. Quindi dalla prudenza dello scrittore di drammi, dal momento che lo stesso aveva dichiarato: “Tutte le mie dottrine, in pratica, sono molto più semplici di quel che si crede”³², e, magari, dalla non eccelsa (salvo rari e significativi casi) qualità “artistica” a disposizione. Il professor Meldolesi, invece, ha provato a spiegare così le difficoltà incontrate dalla teoria del *Breviario* nel “calarsi” nella realtà:

Secondo la teoria epica, l'attore doveva trattare con freddezza il personaggio (?) per favorire il giudizio politico del pubblico; ch  il calore interpretativo avrebbe generato empatia e, quindi, identificazione con qualsiasi comportamento esibito sulla scena. [...] Alle prove per  gli attori mostravano un forte bisogno di riferimenti emotivi, e la coscienza della regia non poteva andare contro i bisogni degli attori. Com'  noto Brecht tratt  questa contraddizione in vari modi [...]. La sua scelta di fondo, comunque, fu quella di non scegliere, di far coesistere l'incoerenza degli attori con la coerenza della teoria epica.³³

Per prima cosa non credo, e cercher  di dimostrarlo, sia cos  certa l'asserzione secondo cui “la coscienza della regia non poteva andare contro i bisogni degli attori”. Intanto, tenere a distanza il personaggio, lo ha giustamente osservato Lei, Mae-

32 B. Brecht, *Teatro epico* in *Scritti teatrali II*, cit., pag. 217

33 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 157

stro, non vuole dire trattarlo con freddezza.³⁴ Certo a Berlino nel confutare le critiche relative alla “smorzatura” nella recitazione avevano detto cose le più diverse, ad esempio: “... che non si permette più al focoso “temperamento scenico” di scatenarsi a suo piacimento sui testi [...]; e là dove il pubblico crede a volte di scorgere freddezza, in realtà si è imbattuto in quella superiore maestria senza di cui non sarebbe arte.”³⁵ O, ancora: “Lo stile di recitazione del nuovo teatro realista corrisponde alle difficoltà dei nuovi argomenti e dei nuovi compiti posti al teatro.”³⁶

Probabile che simile linea di difesa sia sembrata debole al professor Meldolesi tanto da autorizzarlo a parlare poi, se ho inteso correttamente il suo pensiero, di “strabismo teorico” da parte dello stesso scrittore di drammi, dicendo in sostanza, che da un lato tale contraddizione (coerenza della teoria-incoerenza degli attori) sarebbe stata coltivata ad arte. Dall’altro, invece (“Di fatto le categorie del teatro epico, nell’ultimo Brecht, o funzionarono da mete irraggiungibili o furono praticate come semplici tecniche.”³⁷) sostenendo più o meno quanto si dice in *Dialoghi di pro-*

34 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 114. Comprende anche l'intervento dalla tavola rotonda su *L'opera di Bertolt Brecht* al Festival internazionale del teatro di prosa, Biennale di Venezia 1966 in cui ha detto: “... l'effetto di questo distacco epico (che non è, come si crede comunemente, quindi, la freddezza dell'essere estraneo alle cose) non rassomiglia, forse, in modo impressionante a quella definizione della poesia che una sera mi diede Ungaretti e che tanto mi colpì? Una definizione che risuona – ovviamente parafrasandola – press'a poco: Poesia? È quella cosa che fa diventare scure le cose chiare e che dà alle cose scure la chiarezza.”

35 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 202

36 Ivi, pag. 264

37 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 156

fughi a proposito dell'economia.³⁸ Ovvero che la teoria del *Breviario*, al pari dell'economia, risulterebbe, sarebbe risultata, così difficile da richiedere tanta capacità "quanta non ne esiste nemmeno!" Questa tesi della difficoltà del *Breviario* non sarebbe confermata completamente neppure dalle dichiarazioni quanto meno ondivaghe di attori, registi e collaboratori. Non solo sulla Weigel, ma sugli attori del Berliner in genere, Lei, Maestro, ha dato un giudizio molto "dialettico". Tanto da dichiarare: "Schall è per me uno degli esempi unici di attore veramente epico-dialettico. [...] Helene Weigel è un'attrice epica. La Giehse non è un'attrice epica, per esempio: fa l'epico ma non è un'attrice epica, qualche volta è epica, e qualche volta non lo è."³⁹

Dal canto mio, non ho mai sentito recitare né la Giehse né la Weigel. Ho potuto ascoltare, solo quest'ultima, in qualche vecchio disco di poesie. Sfortunatamente, però, la stessa Weigel aveva ammesso: "Ho una grossa difficoltà: la recitazione dei versi."⁴⁰ (Alzi la mano chi non ha, non ha avuto, lo stesso tipo di difficoltà.)⁴¹ Tuttavia osservandola in una celeberrima foto di scena nei panni di Madre Courage al Berliner Ensemble (sa, Maestro, quella foto in cui l'attrice, mani sui fianchi, è accanto al carro trascinato dai suoi due figli, foto, tra l'altro, ri-

38 B. Brecht, *Dialoghi di profughi*, cit., pag. 56 ("Gli uomini, insomma, avevano creato una economia tale che per abbracciarla tutta ci volevano dei superuomini!")

39 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 112

40 B. Brecht, *Theterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 357

41 "Quando lo conobbi, Scofield, ancora giovanissimo attore, aveva una strana caratteristica: i versi lo impacciavano, ma cavava versi indimenticabili dalle parti in prosa." in P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 135

prodotta anche sul libro di Ewen?), posso affermare, quanto meno per quello che può valere un giudizio dato su una foto, che ha (la Weigel) l'atteggiamento adeguato. Quell'atteggiamento, cioè, nei confronti del pubblico fatto di "sfida" (il guardare negli occhi gli spettatori), che è giusto la base per la recitazione epica e che ci fa capire, nonostante il tutto tragga origine da una fotografia, quali potevano essere e il "tono dello spettacolo" e lo stile di recitazione dell'attrice. Ho fatto mie, Maestro, le Sue parole, quando parlando degli spettacoli che finiscono, riferendosi al Suo *Coriolano*, ha detto: "Di questo restano poche fotografie (come sempre), qualche musica, un disco arduo a sentirsi ma che qua e là indica ciò che poteva essere il "tono dello spettacolo".⁴²

Lo Schall, invece, l'ho proprio sentito recitare. Al Lirico. Due volte: la prima nel *Galileo* e la seconda nel *Puntilla e il suo servo Matti*. Devo dire, però, di non esserne rimasto particolarmente colpito. Forse sarà dipeso dalla mia non conoscenza della lingua. Forse, lo Schall non avrà tenuto in debito conto i suggerimenti che lo scrittore di drammi aveva dato nella sua ultima lettera agli attori del Berliner per la tournée londinese.⁴³ Di fatto, però anche un'attrice

42 G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, cit., pag. 29

43 "Per la tournée a Londra dobbiamo tener conto di due cose. In primo luogo mostriamo alla maggior parte degli spettatori solo una pantomima, una sorta di film muto da palcoscenico, dato che non sanno il tedesco. [...] Dobbiamo dunque recitare con rapidità, leggerezza ed energia. Non si tratta di affannarsi, ma di affrettarsi, non solo di recitare in fretta, ma di pensare in fretta. Dobbiamo avere il ritmo delle prove di recitazione completa, ma aggiungendovi una sommessima energia, un divertimento personale." L'ultima lettera scritta da Brecht in *Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 434

della vecchia guardia come la Lutz aveva dichiarato, sempre a proposito dello Schall: “L’ho visto di recente nel Signor Puntila: se Brecht l’avesse visto, avrebbe reagito ad insulti.”⁴⁴

In ogni caso, sulla non “scelta” del regista scrittore di drammi e sul “tormentone” circa la freddezza recitativa, mi pare si possa affermare, con qualche legittimità, che né l’una né l’altra dipendevano dal nodo non sciolto “incoerenza degli attori-coerenza della teoria”. Perché, se, come ripetutamente ci è stato ricordato: “Brecht riusciva a fare della teoria un comportamento: non divideva il lavoro pratico dalla teoria, ma pensava e teorizzava nel momento stesso in cui agiva.”⁴⁵, qualcosa, e l’abbiamo già visto, sarà pure arrivata ai suoi attori? Ad esempio che solo all’immedesimazione va messa la “sordina”. E non mettere più al primo posto l’immedesimazione non significava, ovviamente, “scegliere di non scegliere” (ammesso esista un conflitto tra “riferimenti emotivi” e “coerenza della teoria”), né comportava (comporta), ripeto, di per sé, recitare con freddezza. Tanto che alla domanda dell’attore, ne *L’acquisto dell’ottone*: “Escludere l’immedesimazione significa, dunque, escludere tutti gli elementi sentimentali?” il filosofo (lo stesso scrittore di drammi) risponde così: “No, no. Né la partecipazione sentimentale del pubblico né quella dell’attore devono venire impediti.”⁴⁶ Di conseguenza, la “freddezza” recitativa non dipendeva tanto dalla contraddizione “bisogno di riferimenti emotivi” degli attori e

44 Intervista a R. Lutz in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 216

45 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 249

46 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 73

teoria del teatro epico, ma soprattutto, dalla prudenza del regista. Cosa, tra l'altro, rimproveratagli anche dal Wekwerth.⁴⁷ Insomma, si può ipotizzare, Maestro, che lo scrittore di drammi-regista avesse deciso di tenere un "profilo basso" non perché non fosse stato in grado di uscire *dall'impasse* teoria-prassi, ipotesi prefigurata, ripeto, dal professor Meldolesi, e in qualche modo sostenuta dall'attore Geschonneck,⁴⁸ ma perché consapevole di avere una teoria in anticipo sui tempi, pensava che, stante la situazione politica, situazione ulteriormente aggravatasi dopo il giugno del 1953, cioè dopo la rivolta degli operai, non poteva più di tanto spingersi oltre.

Sarebbe stato concepibile, Maestro, sul palcoscenico dello Schiff, sentire recitare con un tono perentorio, mettiamo, alla Totò? Con un tono fatto di ironia, di "cattiveria", ma al contempo molto "naturale"? "Naturale" da non intendersi, però, nel senso dato dal Tofano, nel parlare di modi e modelli di recitazione:

Quando di un attore per lodarne la semplicità e la naturalezza, si dice con una frase fatta che "recita come parla", la verità – non lo diciamo per il gusto di fare un paradosso – è che parla come recita.⁴⁹

47 Ivi, pag. 269. Nella "Piccola conversazione di drammaturgia"

48 Intervista all'attore E. Geschonneck che alla domanda – "Era solito Brecht dare esempi di recitazione" – aveva risposto: "Raramente e quando lo faceva non mi piaceva affatto. Riusciva a descrivere situazioni e atteggiamenti in modo straordinario, ma non si può certo dire che fosse in grado di dare esempi di recitazione." in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 190

49 S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., pag. 109

“Naturale”, invece, qui, ha piuttosto il significato di “naïf” nel senso che a tale termine intendevano dare i collaboratori dello scrittore di drammi nel descrivere l’atteggiamento alle prove dello stesso: “... il lavoro di Brecht alle prove sembrava molto ingenuo. Ci voleva molto tempo prima che la gente capisse il suo metodo e avvertisse che nella sua cosiddetta ingenuità si nascondeva una grande capacità artistica.”⁵⁰ E tale ingenuità che doveva e deve appartenere soprattutto all’attore è di un tipo speciale. Come aveva osservato l’altro me stesso dell’epoca, se posso permettermi. E sempre a proposito di direzione delle prove e di naïveté dello scrittore di drammi, il Wekwerth aveva, tempo dopo, aggiunto: “Non riesco a capire i collaboratori di Brecht, gli altri registi, che si esprimevano in modo complicato per spiegare le cose agli attori; Brecht invece aveva la capacità di render chiaro, con poche parole, un insieme complicato di connessioni.”⁵¹ Se poi si tiene conto che il nuovo (chiamiamolo così) modo di recitare: il tragico che diventa comico e viceversa. O, meglio, che si poteva ridere perfino delle cose tragiche (“Un teatro che non faccia anche ridere sarebbe roba da piangere.”⁵²). Se si considera che ciò veniva a sconvolgere tutte le più profonde convinzioni, e non solo dell’attore, a maggior ragione se si considera proprio il periodo, e cioè i primi anni Cinquanta, era chiaro che non si poteva prescindere dall’aver attori molto più preparati e da un punto di vista politico e da un punto di vista professionale.

50 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, Brecht regista, cit., pag. 249

51 *Ibidem*

52 Dichiarazione di B. Brecht in F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 424

A mio avviso fu proprio la consapevolezza di sentirsi, da parte dello scrittore di drammi, in anticipo sui tempi ad aver dato luogo successivamente ad atteggiamenti contraddittori. Atteggiamenti contraddittori che possiamo cogliere nel diverso comportamento alle prove dello stesso. Da un lato si dice: “B. si comportava molto più dimessamente dei grandi e rinomati registi. A chi lo osservava non dava l'impressione di volersi servire degli attori per “dar forma a un qualcosa che aveva in mente”; gli attori non erano i “suoi strumenti”. Egli ricercava, piuttosto, insieme a loro la storia narrata dal copione e aiutava ciascuno a raggiungere i limiti delle proprie capacità. I suoi interventi cadevano “sottovento” e passavano quasi inosservati; non era di quelli che riescono a disturbare il lavoro perfino con proposte di miglioramento.”⁵³

Dall'altro, invece, si raccontano cose completamente diverse: “Molti osservatori dichiararono che osservare Brecht durante una prova era una rara esperienza. Circondato da studenti, egli sedeva in mezzo alla sala, con l'eterno sigaro in bocca [uno schizzo che lo ritraeva mentre fumava in teatro fu mostrato alla sede dei pompieri di Berlino]. Le sue istruzioni erano semplici. [...] Quando un consiglio sembrava valido, era pronto ad accettarlo, da qualunque parte provenisse. Il testo di un dramma era sempre qualcosa di provvisorio. Doveva essere colaudato nel corso delle prove, ed egli era pronto a modificarlo se era necessario.”⁵⁴

È perciò possibile che la non linearità di comportamento, certe, diciamo così, “frenate” e “rincorse” e tutta la prudenza, discrezione, levità, vol-

53 Ivi, pag. 212

54 Ivi, pag. 406

te a cercare di non imporre (non sempre, peraltro) mai nulla all'attore, si possano, Maestro, spiegare così: lo scrittore di drammi cosciente di essere in anticipo sui tempi, poteva sì dare l'impressione di non scegliere, ma in realtà voleva solo procedere per gradi. Forse si era dato, in qualche modo, una scadenza che non è stato poi, purtroppo per lui e per tutti noi, in grado di mantenere. Cosa confermatoci, tra l'altro, dall'attrice Regine Lutz: "A quel tempo la posizione del Berliner Ensemble era insicura. All'inizio, il nostro lavoro non era del tutto apprezzato. Sempre in quel periodo tornarono i teatranti che erano emigrati in Russia e che portavano bandiere con su scritto Stanislavskij. Non erano per niente d'accordo con il teatro brechtiano. Brecht, d'altro canto, diceva spesso che in dieci anni sarebbe riuscito ad educare lo spettatore, ma purtroppo non ci riuscì."⁵⁵ E certo voleva di pari passo educare pure l'attore. Lo si dice in *Theaterarbeit*: "Bisogna sviluppare due arti: l'arte dello spettacolo e l'arte dello spettatore."⁵⁶ E l'aveva ribadito anche Lei, Maestro: "(...perché perbacco diciamo che occorre anche essere buoni spettatori, e che non sempre è facile esserlo, che non si è spettatori proprio per naturalezza). [...] Certo spettatori lo possono essere tutti, come del resto lettori. Ma ci sono buoni spettatori e cattivi spettatori, spettatori che amano il teatro e spettatori che lo subiscono. Perché questi ultimi non sentono che a loro manca forse una delle prime armi "critiche"... [...]. Ben più "preparati" sono i nostri intellettuali nel campo delle lettere o delle

55 Intervista a R. Lutz in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 212

56 *Theaterarbeit. Fare teatro*, cit., pag. 417

pitture o altro...”⁵⁷ Quindi, tornando al tema della “non scelta”, non c’era nessun “strabismo” e nessuna incoerenza da cui trarre beneficio.

Qui c’era solamente il fatto che lo scrittore di drammi, pensando di avere del tempo a disposizione, era suo malgrado indotto a non sollecitare più di tanto l’attore, dando così l’impressione di non voler “scegliere”. Naturalmente, ed era inevitabile, la volontà di portare avanti, pur tra mille difficoltà, il suo progetto non poteva non prendergli, inevitabilmente, qualche volta la mano: “Era felice quando l’attore sul palcoscenico mostrava di avere delle idee e proposte; non lo era, invece, quando l’attore cercava di farsi venire delle idee.”⁵⁸ Forse affermare che non era felice mi sembra proprio quel che si dice un eufemismo. Pare di sentirlo, lo stesso Wekwerth precisare: “Era un dittatore assoluto. Durante le prove, sopportava la democrazia solo quando vedeva che con atteggiamento affabile avrebbe lavorato meglio con gli attori. Era un democratico nato, ma non poteva fare altrimenti.”⁵⁹ Nello stesso senso riferiscono, sempre nell’intervista alla Olivi, sia l’attrice Elsa Grube-Deister (“Se invece qualcosa non gli piaceva, reagiva subito urlando.”⁶⁰) che l’attore Ernst Kahler (“Lasciava provare a lungo, ma reagiva in modo esplosivo quando, dopo varie prove, si accorgeva che

57 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pagg. 42-53 e 56

58 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 250

59 Intervista a M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 257

60 Interviste agli attori E. Grube-Deister e E. Kahler in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 199

un attore era immobile e non sapeva uscire da certi schemi di recitazione.”⁶¹)

Lei, Maestro, aveva aggiunto, per meglio contestualizzare certi avvenimenti: “I suoi attori mi hanno ricordato, adesso, “dopo”, le sue ricomparses, con tenerezza, le sue arrabbiate famose e violente, le sue uscite dal teatro con l’affermazione che non sarebbe tornato mai più. Ma dopo dieci minuti puntualmente le sue ricomparses dal fondo buio, in silenzio. Poi la prima parola, e calmo, piano, ricominciava a lavorare, fraternamente, con tutti.”⁶² Certo, in casi del genere ci vuole grande intelligenza e senso di responsabilità da entrambe le parti. Sennò ognuno finisce per andare per conto proprio. Alla stregua di un fiume che si biforca. Si deve obiettivamente ravvisare, alla fine, qual è l’interesse superiore. O, parafrasando Mao Tse-Tung, bisogna venga riconosciuto che “dei due termini d’una contraddizione uno è indubbiamente il più importante”.⁶³ Allora l’aspettare la risposta dell’attore non deve indurci in inganno: non dipendeva, cioè, dal fatto, ripeto, che lo scrittore di drammi non fosse in grado di dare esempi di recitazione. Semmai si può convenire che: “esigeva le offerte degli attori perché così riusciva a lavorare meglio, a essere più creativo.”⁶⁴ Ecco, riguardando adesso, a distanza di tempo, tutta la questione, questo procedere a zig-zag, a sbalzi, poteva certo dare l’impressione che lo scrittore di drammi non volesse scegliere. Non solo, ma il

61 Ivi, pag. 202

62 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 105

63 Mao Tse-Tung in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 187

64 Intervista a W. Mittenzwei in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 262

tutto, pare, non dovesse poi dispiacergli troppo. E non tanto per il fatto che gli richiamava alla memoria lo scritto di Lenin *Un passo avanti e due indietro*. Scritto che sarà, infatti, sintetizzato nel *Me-Ti Libro delle svolte* al capitolo *La parabola di Mi-En-Leh – dell’ascensione di alte montagne*.⁶⁵ Ma, soprattutto, in quanto quello era il suo *modus operandi*: insomma, proprio quando una scena stava sul punto di giungere a maturazione artistica, ce lo ricordano svariate testimonianze, era capace di interrompere la prova perché, secondo lui, ci si doveva comportare come si fa con la punta di un trapano la quale non deve mai andare troppo in profondità, se si vuole evitare che la stessa si surriscaldi. In definitiva, Maestro, il prendere tempo da parte dello scrittore di drammi, quando poi proprio il tempo, purtroppo, è venuto a mancare, non potrebbe costituire una, forse la più importante, delle spiegazioni per cui il teatro dello stesso sia stato e sia tutt’oggi oggi poco conosciuto nel mondo?

65 “[...] Immaginatoci un uomo che volesse salire su un monte altissimo, scosceso ma finora inesplorato. Supponiamo che, dopo avere superato inaudite difficoltà e pericoli, sia riuscito a salire molto più in su dei suoi predecessori, ma non abbia ancora raggiunto la cima. Si è trovato in una situazione in cui avanzare ancora nella direzione voluta non era solo difficile e pericoloso, ma semplicemente impossibile. Ha dovuto tornare sui suoi passi, scendere in basso e cercare nuovi tracciati, forse più noiosi, ma tali da offrire la possibilità di raggiungere la vetta.” in B. Brecht, *Me-Ti. Libro delle svolte*, introduzione di C. Cases, Einaudi, Torino 1970, pagg. 10-11



X. Brecht e la DDR

È giusto parlare delle difficoltà relative “all’applicazione della teoria”. Soprattutto è giusto se non si dimentica mai la situazione politica in cui si operava a Berlino. Se non si dimentica, cioè, l’incubo spaventoso da cui stava uscendo tutta l’Europa e la DDR in particolare.

L’allora DDR, (Deutsche Demokratische Republik), o RDT (Repubblica Democratica Tedesca), vale a dire quel piccolo settore di Berlino e della Germania, faceva parte del cosiddetto “blocco sovietico”, e per quanto avesse una certa autonomia rispetto agli altri Paesi dello stesso blocco, nondimeno doveva sottostare al controllo a tutti i livelli dell’Unione Sovietica. Tanto più, e lo si è detto, che: “l’amministrazione militare sovietica – lo ricorda una collaboratrice stretta di Brecht, la Rüllicke – aveva svolto un ruolo decisivo per la costituzione del Berliner Ensemble e che perciò anche su questo versante il teatro diretto dalla Weigel aveva delle apparenze da rispettare.”¹ E questo magari potrebbe servire a spiegare perché le tristemente famose campagne sovietiche di epurazione (“Contrariamente a quanto avvenne in Cecoslovacchia e in Ungheria, nella Rdt questa forma di stalinismo veniva rappresentata senza condanne a morte.”²) tendevano a risparmiare la Ddr. Ma la

1 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 15

2 K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino 1978, pag. 363

guerra e la divisione della Germania avevano portato numerosissimi altri problemi.

Certo, lo scrittore di drammi era, come Lei, Maestro, da sempre ha voluto testimoniare, era il più grande uomo di teatro, di cultura non solo di Berlino e della Germania ma dell'Europa e del mondo. Però il suo rapporto con le autorità della Ddr, e quindi dell'Unione Sovietica, non era dei più facili. Che la "Stasi"³ infatti lo stesse tenendo sotto sorveglianza, ipotesi avanzata, per esempio, dal romanzo di J.P. Amette,⁴ mi sembra fuori discussione. Due, sostanzialmente, i motivi di tale diffidenza. Primo, lo scrittore di drammi aveva preferito gli Stati Uniti, anziché l'Unione Sovietica, per il suo esilio. Secondo, il teatro che intendeva fare al Berliner si richiama ad un realismo il cui compito principale doveva essere "la rappresentazione della realtà in modo che essa non fosse semplicemente vista ma anche compresa, non semplicemente rispecchiata ma anche penetrata."⁵

Mentre allora nel blocco sovietico andava di moda il cosiddetto realismo socialista.

3 È il modo in cui veniva popolarmente definito il Ministerium für Staatssicherheit, di fatto la polizia segreta.

4 "... Lei deve aiutarci!... Sicché dovrà spiare Brecht. Sarà la sua confidente. Finiremo pure col sapere chi è ..." J.-P. Amette, *L'amante di Brecht*, Guanda, Parma 2004, pag. 26. Il libro ipotizza che una immaginaria attrice di nome Maria Eich si sia fatta assumere al Berliner per spiare lo scrittore di drammi. Come ci suggerisce il titolo del libro, l'immaginaria attrice ne diventerà, e non ci vuole una grande fantasia, anche l'amante. Di fantasia, viceversa, ce ne vuole davvero tanta, per farci credere che la stessa sarà pure la protagonista dell'*Antigone*.

5 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 424

Per di più c'è da considerare il rapporto dello scrittore di drammi all'interno della Germania e non solo della Ddr, soprattutto dopo il 1953. Ad esempio:

I suoi appelli al parlamento della Germania Ovest, agli scrittori e agli artisti restavano senza eco e provocavano sorrisi. Gli si rimproveravano i privilegi di cui godeva e si pensava che si fosse lasciato corrompere. La dichiarazione: "Io non ho le opinioni che ho perché sto qui, ma sto qui perché ho le opinioni che ho" non gliela credeva nessuno.⁶

Di sicuro all'Ovest, di privilegi ne avrebbe avuti di più, però non bisogna dimenticare quello che fa dire al signor Keuner (l'alter ego filosofico, come si ricorderà, dello scrittore di drammi) a proposito della città A e della città B.⁷

La situazione politica del tempo, e in particolare la situazione in cui veniva a trovarsi lo scrittore di drammi, era quello che era, e Lei, Maestro, queste cose, in qualche modo, le ha vissute, tanto da arrivare a dire, l'ho sentita io stesso, che il "vecchio" l'avevano fatto morire di crepacuore. Allora, in tale clima, sarebbe stato possibile portare il teatro epico e in particolar modo la recitazione epica ad uno stadio più alto, più evoluto? O, detto altrimenti, sarebbe stato possibile cercare di sciogliere tutti i contrasti attraverso il comico? O, ancora meglio, far scaturire sempre più il comico dal drammatico?

6 K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, cit., pagg. 363-364

7 "Nella città A mi hanno invitato a tavola; ma nella città B sono stato invitato in cucina" in B. Brecht, *Storie del signor Keuner*, Einaudi, Torino 2008, pag. 113

Lavori tipo il *Galileo*, lo *Schweyk*, piuttosto che *Dialoghi di profughi* o *Il cerchio di gesso del Caucaso*, se davvero fossero stati “illuminati” da quel tipo di recitazione avrebbero quanto meno portato al riso e allo sberleffo e, conseguentemente, le cosiddette autorità, il potere insomma, avrebbe potuto sentirsi in qualche modo meno sicuro. L’ironia, va da sé, è sempre contro il potere.

Non bisogna mai dimenticare, tra l’altro, ce lo assicura il Besson, che: “... il segretario del partito, presente oggi come allora in tutti i teatri della RDT, teneva la situazione sotto controllo.”⁸

Sfidare fino in fondo la censura per lo scrittore di drammi avrebbe rappresentato un pericolo per il già precario equilibrio in cui versava la sua persona e il suo teatro. Soprattutto dopo che alcuni collaboratori, in seguito ai fatti del 1953, passarono all’Ovest, oppure, è il caso della famosa attrice Therese Giehse, non vollero più recitare (a onore del vero, forse la Giehse pativa più la concorrenza della Weigel che la situazione politica). Pertanto, lo scrittore di drammi fu costretto a venire a patti con la burocrazia ufficiale, ce lo ricorda anche il Meldolesi: “quello era il suo Stato e perché sarebbe stato terribile per lui ricominciare a vivere senza privilegi e senza un teatro.”⁹

E poi lui poteva vivere solo a Berlino. Berlino era la città della sua giovinezza, il Theater am Schiffbauerdamm, lo “Schiff”, appunto, così era solito chiamarlo, era il suo teatro. Nel lontano 1928 c’era stata la prima dell’*Opera da tre soldi*, e adesso vi agi-

8 Intervista a B. Besson in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 236

9 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 59

va la sua compagnia, il Berliner Ensemble. Aveva passeggiato per l'Unter den Linden con il suo amico Caspar Neher. Dalla finestra dello studio, nella casa di Chausseestrasse 125 che sorgeva accanto al piccolo cimitero di Dorotheen, poteva scorgere la tomba del suo filosofo preferito: Hegel. No! Non avrebbe potuto vivere in nessun altro posto.

Un po' come Milano e il Piccolo Teatro per Lei, Maestro. Nonostante l'opinione della Brignone ("La Lilla, sempre, mi diceva: "Basta co' sta topaia!" "Basta stare sempre con lo stesso pubblico, ci scocciamo noi e loro!"¹⁰), Lei, Maestro, al contrario, pensava: "Quanti riflettono, ad esempio, che un certo "luogo teatrale" determina un "certo" tipo di spettacolo? Per concludere: "Certo, il PT non deve diventare una succursale del Berliner Ensemble, sebbene un Milanese Ensemble, magari un po' riveduto e corretto, non sarebbe poi tanto male per il panorama teatrale italiano."¹¹

Verissimo, Maestro! Questa era la sua reale intenzione! Tentare di porre le basi per un teatro di massima stabilità, di massima concentrazione. Una sorta di teatro di Stato. Con buona pace dell'ottima Brignone. E non solo.

Lo scrittore di drammi ha dovuto sopportare, dunque, molte pressioni e molte critiche per salvaguardare, sì, i privilegi di cui godeva, era infatti il padre-padrone del suo Berliner, ma soprattutto per cercare di portare avanti il suo progetto.

Così facendo ha finito per assumere un comportamento molto vicino a quello di uno dei personaggi dei suoi lavori: Galileo. Pur di mantenere, cioè, quel

¹⁰ G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 68

¹¹ G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pagg. 77-78

suo piccolo potere, quel suo piccolo dominio, pur di poter continuare a lavorare al suo progetto teatrale si è visto costretto, proprio alla stregua di Galileo, ad una sorta di “abiura”. Si è visto costretto, cioè, se non a rinunciare al nuovo metodo, almeno a camuffarlo, a renderlo in qualche misura, meno palese, quasi irriconoscibile. In tal modo assomigliando sempre più al personaggio dell’omonimo lavoro, in particolare a quello della terza versione, che (ha sostenuto Ewen) era preoccupato (il Galileo) solo dei suoi *Discorsi*. Con la differenza però, che, sempre Ewen: “... i *Discorsi* sarebbero stati comunque scritti, se non da Galileo da qualche altro grande scienziato, forse più tardi.”¹² Mentre, si può intuire, lo scrittore di drammi non era così sicuro di quello che sarebbe successo dopo. E questo è tanto più vero in quanto è possibile constatare come attrici, attori e collaboratori del Berliner, rimasti al suo fianco per anni, non abbiano fatti propri, o non siano stati in grado di far propri, da subito, i suoi suggerimenti per tentare di portare più avanti il nuovo tipo di recitazione e in definitiva il nuovo tipo di teatro.

In verità, Maestro, quando Lei ha lasciato detto che: “Brecht fu “uomo di teatro” totale. [...] Ma nello stesso tempo era anche “distante”, cioè distaccato, con una capacità analitica e ironica (la grande dote dei grandi “politici”!) che gli permetteva di guardarsi e di guardarci da un’altra dimensione; quella della necessità storica, della realtà della storia che “contiene il teatro” come “una parte” di tanto altro.”¹³

In verità, dunque, non credo di sbagliare se anche Lei, Maestro, avesse ritenuto il comportamento del-

12 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 303

13 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 136

lo scrittore di drammi, nell'applicazione della sua teoria, quanto meno prudente.

Da ciò si è rafforzata in me l'idea che tale crisi fosse dovuta proprio alle reticenze dello scrittore di drammi. Il quale, cosciente di non aver potuto chiarire fino in fondo le sue "teorie" ("Devo ammettere di non essere riuscito a spiegare che l'epico del mio teatro è una categoria sociologica e non estetico-formale")¹⁴ e quindi di non aver potuto e voluto ottenere i risultati che sperava di raggiungere, ha cercato di mescolare un po' le carte tanto da confondere un po' tutti.

Quanto rivelato di nuovo da Willett: "È abbastanza diffusa la voce che Brecht abbia pubblicato nella Germania orientale versioni politicamente "purgate" della sua opera."¹⁵ mi dà ancora, Maestro, coraggio per insistere sulla tesi dell'autocensura. Se ciò è vero, perché non pensare che la stessa operazione sia stata compiuta per la recitazione epica? Visto il clima politico, considerato che il suo progetto avrebbe dovuto svolgersi su un periodo di medio-lungo termine, e tenuto conto che lui solo, forse, era consapevole di essere in anticipo sui tempi, come non immaginare, che almeno dopo i fatti del '53 ci sia stata una sorta di "indietro tutta"? Il Meldolesi ha parlato di "mimetizzazione":

La stagione 1953-54 portò a Brecht il compenso della sua calcolata mimetizzazione: il Berliner poté insediarsi nella sua sede definitiva. E

¹⁴ Dichiarazione fatta a E. Schumacher in K. Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, cit., pag. 377

¹⁵ J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, cit., pag. 318

Brecht si mimetizzò ancor più, non firmando nemmeno una regia e varando un cartellone da perfetto teatro di repertorio.¹⁶

e di quanto fosse scesa in profondità siffatta “mimetizzazione”, lo dimostra una volta di più un passaggio nella relazione tenuta da Manfred Wekwerth al Brecht Dialog del 1968: “No, oggi Brecht non è più provocatorio. Ma aggiungo a questo un’altra domanda: ha Brecht voluto essere provocatorio (anche se non si può negare che talvolta egli lo sia stato)?¹⁷

Domanda, un po’ curiosa e, sembrerebbe, fatta apposta per radicare maggiormente in me il convincimento sugli equivoci venutesi a creare al Berliner, data la situazione in generale e politica in particolare. Comunque, Lei, Maestro, ha risposto in maniera esemplare: “Da questo punto di vista, il problema di fondo di Brecht, cioè quello della provocazione di tipo ideologico, è rimasto intatto, perché la società capitalistica, sebbene abbia altri aspetti e altre articolazioni – forse più sottili, forse più brutali – tuttavia è sempre la stessa”.¹⁸

Provocatorio lo è (dubbi del Wekwerth a parte) lo scrittore di drammi, e la critica sprigionata dalla recitazione epica avrebbe potuto dare luogo a un qualsivoglia tipo di reazione da parte del potere costituito. Non a caso Lei, Maestro, ha dichiarato: “Brecht è uno scrittore borghese in questo senso: si è messo a parlare con la borghesia contro la borghesia. In un certo senso mi pare che questa sia una delle caratte-

16 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 77

17 *Del classico B.B. I testi del Brecht Dialog 1968*, a cura di A. Lazzari, Guanda, Parma 1970, pag. 27

18 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 121

ristiche fondamentali di Brecht. Un'altra: ha parlato con qualche altro testo per e con il proletariato, cioè da una parte ha parlato contro la classe dirigente e diciamo contro il sistema, dall'altra ha parlato con coloro che si opponevano a questo sistema: ha fatto un teatro che ha un doppio aspetto.”¹⁹

Pertanto Lei, giustamente, concludeva: “Non c'è quindi bisogno di avere una società socialista per poter rappresentare Brecht. Non credo che la condizione di avere un pubblico operaio sia l'unica condizione per poter recitare e per poter trovare il valore di Brecht.”²⁰ Per di più si dà il caso che l'allora Ddr fosse tutt'altro che una società socialista. Non era vero, quanto ipocritamente si diceva ai tempi, che quello era uno dei paesi del socialismo reale.

L'aver, dunque, dovuto operare il Berliner in un certo tipo di società, sembra perfino ovvio il dirlo, non ha sicuramente giovato alla conoscenza del teatro epico, non solo qui da noi, ma anche nel resto del mondo. Di certo non ha aiutato il livello non proprio eccezionale degli attori (“Se Brecht avesse lavorato con attori veramente bravi, non avrebbe provato così a lungo. Le prove del *Cerchio di gesso* durarono nove mesi.”²¹). Infine, se di epico e di recitazione epica non si sa quasi più niente, non è del tutto trascurabile la circostanza che, attorno alla metà degli anni Settanta, sullo scrittore di drammi sia calato un silenzio assoluto, una sorta di cortina di ferro. Quasi ci fosse stato un segnale prestabilito, un accordo tacito di non parlarne e, soprattutto, di non rappresentarlo

19 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 115

20 Ivi, pag. 116

21 Intervista a Bunge in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 243

più. Neanche fosse mai esistito! Evento da Lei, Maestro, ampiamente previsto. Difatti dopo aver rilevato che: “Il 1970 fu chiamato l’anno della riscoperta brechtiana,”²² aveva finito per concludere amaramente: “Comunque l’inflazione annuale di Brecht che si verifica quest’anno, significa definitivamente sotterrare l’opera di Brecht per almeno un decennio.”²³

È stato facile profeta, Maestro! E però anche Lei, che ha firmato all’incirca 450 spettacoli, alla fine, tirando le somme, del nostro autore ha messo in scena solo otto lavori (tanti quanti quelli goldoniani) e cioè: *L’opera da tre soldi*, *L’eccezione e la regola*, *L’anima buona del Sezuan*, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, *Vita di Galileo*, *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (in quella che una volta era chiamata la Piccola Scala), la già ricordata *Santa Giovanna dei Macelli*²⁴ e (sempre al Lirico per il Teatro alla Scala) *La condanna di Lucullo*. Sì, beninteso, più le due riprese dell’*Opera da tre soldi* e la ripresa de *L’anima buona del Sezuan*. Insomma un lavoro ogni sei/sette anni, circa. Non è tantissimo. Lo ha dovuto ammettere perfino Lei, Maestro, quando veniva “accusato” di essere il regista che allestiva solo Goldoni e Brecht mentre, invece, era Shakespeare l’autore da Lei più rappresentato: “Tra il 1947 e oggi, comunque, ho allestito dodici opere di Shakespeare, nei primi anni con un ritmo costante, poi ad intervalli più larghi.”²⁵

22 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 309

23 Ivi, pag. 310

24 C’è però un video, nell’archivio del Piccolo Teatro, una trasmissione dal titolo *Strehler 7 Brecht e 1/2* in cui si dice (parafrasando il film di Fellini) che i lavori dello scrittore di drammi da Lei messi in scena sarebbero, appunto, 7 1/2 considerando mezzo l’atto unico *L’eccezione e la regola*.

25 G. Strehler, *Inscenare Shakespeare*, pag. 16

L'oggi a cui Lei faceva riferimento erano i primi anni Novanta del secolo scorso. Aggiungendo di essersi rivolto di più ai drammi storici: "quasi per riempire un vuoto culturale. [...] E ciò certamente prima che la critica ufficiale riconoscesse l'importanza che merita allo Shakespeare dei drammi storici "minori". L'orgia, se così si può dire, dello Shakespeare storico avvenne in genere dopo il libro di Kott, comparso in Italia nel 1964."²⁶ E terminava constatando che: "Il panorama shakespeariano in Italia, infatti, è centrato sulle tragedie più celebri."²⁷ Stando così le cose, è evidente che il dibattito sullo "stile epico" e sul nuovo sistema di recitazione, non devo ricordarglielo io, è proceduto a singhiozzo per interrompersi poi del tutto.

Ma non è proceduto a singhiozzo solo per via del fatto che sono stati relativamente pochi i lavori dello scrittore di drammi da Lei, Maestro, messi in scena. Non eravamo, per la verità, già stati avvertiti che: "Per il teatro odierno esiste un unico stile adatto a rendere con efficacia il vero contenuto – e cioè il contenuto filosofico – di Shakespeare: lo stile epico"²⁸ Anche se poi, nonostante tutto il gran parlare e scriverne, lo scrittore di drammi non ha mai rappresentato il teatro di Shakespeare. Lo sapeva benissimo Lei, Maestro, e per di più l'ha testimoniato l'attrice Regine Lutz.²⁹

26 Ivi, pagg. 17-18

27 Ivi, pag. 17

28 Ivi, pag. 51

29 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 220. In questa intervista l'attrice Regine Lutz va un po' a ruota libera tanto da affermare: "Ne sono sicura: il teatro brechtiano non si sarebbe potuto adattare compiutamente alle opere di Shakespeare. Era modesto (Brecht). Preferiva mettere in scena le sue opere, con

Forse, lo scrittore di drammi non si sentiva sicuro né degli attori né del clima politico e sociale. Non si era detto: "... secondo Brecht le condizioni attuali del teatro non permettono che esse siano pienamente applicate.³⁰ Allora, perfino oggi, può fare piacere riscontrare come Wekwerth concludesse il suo intervento al Brecht Dialog 1968 con queste parole: "La moda di Brecht è passata. Cominciamo allora a lavorare con Brecht."³¹ Tutta la mia simpatia a Manfred Wekwerth che invitava a tornare a lavorare con lo scrittore di drammi.

Che vuol dire, alla fin fine, trasportare interamente dalla realtà al palcoscenico l'ironia nei suoi vari gradi, dal momento che nella vita, l'ironia, la usiamo più spesso di quanto non si creda. Ad esempio, quando vogliamo indurre qualcuno a fare qualcosa, non parliamo forse in modo da far "risuonare" le nostre parole, così da cercare di capire, noi per primi, l'effetto che stanno producendo? È, appunto, il sentirsi liberi, "villani", giusto naïf. Purtroppo, dopo questo scoppio sincero, simpatico, di libertà, la realtà ci costringe ad assumere altre "maschere", a diventare, cioè, un'altra "persona". Così finiamo coll'immedesimarci in quest'altra "immagine", dietro la quale ci illudiamo di essere al sicuro, forti del fatto, pensiamo, che detta nuova "persona" sarà maggiormente apprezzata, ed essendo maggiormente apprezzata ci consentirà di riuscire più graditi agli altri, interrompendo così continuamente la nostra *Verfremdung*, e quindi il nostro *Verfremdungseffekt*. Non deve sorprendere più di tanto, dopo

le quali poteva fare ciò che voleva".

30 J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, cit., pag. 259

31 *Del classico B. B. I testi di Brecht-Dialog 1968*, cit., pag. 45

tutto, se sulla scena può avvenire (avviene) lo stesso fenomeno. Se riusciamo, cioè, a recitare in maniera epica in modo intermittente. Lei stesso, Maestro, ce l'ha ricordato: "... prendiamo Buazzelli nel *Galileo*, per fare un esempio sugli attori – entrava e usciva nell'epico ogni due minuti: c'erano delle sere in cui in certe scene recitava epicamente, in altre assolutamente no".³² E che il Buazzelli "entrasse" e "uscisse" dal personaggio, non aveva niente a che vedere, logicamente, col fatto che la *Vita di Galileo*, non sia da annoverare fra i lavori da recitare con lo stile epico, secondo l'errata (se posso permettermi) indicazione di Ewen.³³ Anzi! A maggior ragione, proprio perché si tratta di un lavoro basato su molti documenti storici, si deve praticare la recitazione epica. Pertanto, è giusto da parte sua, Maestro, aver lavorato in senso contrario a quanto sostenuto da Ewen, dimostrando così non vera l'affermazione secondo cui il *Galileo* sarebbe una deviazione dallo stile epico. Quindi il "dentro" e "fuori", cioè il recitar epico a volte sì e a volte no, può dipendere spesso, se non sempre, dalla mancanza di consapevolezza del fenomeno da parte dell'attore. Il quale, non avendo, appunto, detta conoscenza, si rifugia, appena possibile, credendo di sentirsi più sicuro, nello stile identificativo. È vero l'entrata in scena dell'attore contiene un po' dell'uno e un po' dell'altro stile, però ribadisco, senza per questo voler generalizzare, l'attore è portato,

32 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag.III

33 "Egli [Brecht] aveva sacrificato l'elemento fondamentale del *Verfremdung*. L'uso di materiale storico autentico rese impossibile una trasformazione come quella che aveva realizzato in *Santa Giovanna dei Macelli*. Galileo, secondo Brecht, non si presta a espedienti come gli appelli diretti al pubblico ..." in F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pagg. 301-302

così di getto, a buttarsi a corpo morto sul personaggio (i famosi “riferimenti emotivi”) e, conseguentemente, fare uso dell'immedesimazione. Solo successivamente, potendo far ricorso alla sua maturità artistica ed umana, ed alla consapevolezza di tale maturità, sarà in grado, attraverso l'ironia, la critica di darci il suo punto di vista sul personaggio. Non è, e non può essere proprio così del tutto indifferente per l'attore recitare secondo il metodo Stanislavskij o secondo la tecnica non identificativa.

Con il famoso *Lavoro dell'attore*³⁴ lo stesso scrittore di drammi ha avuto sempre un atteggiamento *double face*. Da una parte, diceva: “I metodi di Stanislavskij, quelli della concentrazione, mi fanno sempre pensare ai metodi dello psicanalista: in entrambi i casi il problema è di combattere una malattia sociale, ma questo non viene effettuato con mezzi sociali. Così vengono attaccate le conseguenze della malattia, non le sue cause.”³⁵ Dall'altra, soprattutto verso la fine, si era fatto, diciamo così, molto più comprensivo verso il cosiddetto “sistema stanislavskiano”, tanto che sul suo diario, nel maggio del '55 aveva annotato: “Visto al Teatro d'arte *Cuore ardente* di Ostrovskij, con enorme divertimento. Qui viene fuori tutta la grandezza di Stanislavskij.”³⁶ A tale contraddittorietà di giudizio, naturalmente, non poteva essere del tutto indifferente il fatto che gli attori russi in qualche modo, forse per via dei formalisti e in particolare di Šklovskij, conoscevano l'effetto di

34 K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Laterza, Bari 1963.

35 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 425

36 B. Brecht, *Diario di lavoro (Arbeitsjournal)*, cit., pag. 1098, vol. II

straniamento³⁷. La conferma della particolare caratteristica degli attori russi ce l'ha data, a suo modo, la regista e scrittrice Käthe Rülicke-Weiler: "Ricordo che a Mosca Brecht rimase colpito da una commedia satirica, in cui un attore alzava un dito in alto, poi cercava di alzarlo sempre di più, finché si accorgeva che non poteva arrivare più in alto e osservava dal di fuori questi suoi movimenti. Questo era un eccezionale esempio di straniamento, secondo Brecht."³⁸

Comunque, è un cambio di passo, un'accelerazione improvvisa, la recitazione epica. "Io sono – aveva detto lo scrittore di drammi – per l'immedesimazione, ma in una determinata fase delle prove. Poi deve venire ancora qualcos'altro, e cioè la presa di posizione nei confronti del personaggio in cui ci si immedesima – la valutazione sociale."³⁹

La recitazione epica, per finire, me lo lasci dire, Maestro, è la risposta lucida, consapevole a tutte le offese, "i calci in faccia che il merito paziente riceve dai mediocri"⁴⁰ quotidianamente. Non più, allora, "Anche l'ira per l'ingiustizia / fa roca la voce."⁴¹ Ma la risposta sicura che la classe operaia avrebbe do-

37 V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio*, Garzanti, Milano 1966, pag. 16. Ancora sullo straniamento si dice: "Il fine dell'arte è di darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma."

38 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 246

39 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 227

40 W. Shakespeare, *Amleto*, atto III, scena prima, cit., pag. 60

41 B. Brecht, *Poesie e canzoni*, cit., pag. 99

vuto dare, o dovrebbe dare (perché la classe operaia, vedere il già citato libro di Gallino, esiste ancora) a tutti quei borghesi che, allora come oggi: “Continuavano a gridare alle masse in rivolta che il loro stato di confusione sentimentale gli impediva di comprendere la ragionevolezza dell’ordine sociale costituito, e ai capi delle masse che tenevano conto soltanto della fredda ragione anziché della vita sentimentale del popolo, dei suoi sentimenti religiosi, morali, familiari maturati attraverso i secoli.”⁴²

Di conseguenza se si vuole evitare di recitare con uno lo stile epico “ad intermittenza”, è assolutamente indispensabile la piena consapevolezza, da parte dell’attore, di voler criticare (“La più grande qualità umana è la critica; essa ha procurato all’uomo i maggiori beni di fortuna, ne ha migliorato più di ogni altra la vita.”⁴³), di voler ironizzare quindi sui personaggi e su tutti gli aspetti della realtà sociale. Ma, ripeto, al contempo, per criticare ci vuole pure la maturità e la consapevolezza di tale maturità. Professionale e umana.

Allora, mentre a Berlino tentavano di ritornar, seppure a fatica, sui loro passi, Lei, Maestro, purtroppo e quasi nello stesso momento, decideva di piantare tutto: “È capitato con Brecht e io ho dovuto a un certo punto fermare la mia esperienza brechtiana proprio perché avvertivo che stavamo arrivando alla moda. Il pericolo di fare una “rivoluzione di carte” è sempre presente.”⁴⁴

42 B. Brecht, *L’acquisto dell’ottone* in B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 101

43 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 59

44 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pagg. 65-66

In definitiva, e insisto, l'aver da parte Sua deciso di darci un bel taglio netto per non voler assolutamente venire "fagocitato" dal "successo equivoco"⁴⁵, non è stato e non può essere stato così indifferente al fatto che in Italia sullo scrittore di drammi sia, poi, calato il più assordante silenzio.

Sempre in tema di fagocitazione, Lei, racconta di averne parlato con Peter Weiss quando, con il gruppo Teatro Azione, da Lei fondato dopo la sua uscita dal Piccolo Teatro, ha messo in scena *La cantata del mostro Lusitano* (*Gesang vom Lusitanischen Popanz*) e che questi Le abbia detto: "... quasi con tristezza che il *Popanz* da lui pensato per un teatro povero, operaio, ha avuto invece un grande successo in un teatro di tipo borghese. Un trionfo: ma allora è tutto sbagliato? Non hanno capito niente? È tutto un equivoco?"⁴⁶ A sentire, mi scuserà, Maestro, tali e tante querimonie, non ho potuto fare a meno di ricordarmi l'episodio riferito, sempre in tema di equivoci e di fagocitazione, dal Wekwerth: "Come punto limite abbiamo incontrato questa opinione nella nostra tournée a Berlino Ovest quando un critico teatrale considerò il permanente successo del Berliner Ensemble come un insuccesso dal momento che il pubblico, attraverso l'applauso, dimostra la sua completa adesione e non l'atteso atteggiamento critico. Per questo signore la critica si identifica con la critica teatrale e il successo teatrale con l'establishment."⁴⁷

Ma, tornando alle risposte dovute al "povero" Weiss, in definitiva più che dare risposte, Lei, Ma-

45 Ivi, pag. 65

46 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 65

47 *Del classico B.B. I testi di Brecht-Dialog* 1968, cit., pagg. 18-19

estro, poneva un'altra domanda e cioè: "... esiste la possibilità di un teatro rivoluzionario o di opposizione che sia accettato da coloro che non dovrebbero accettarlo?"⁴⁸ E a quest'altra domanda rispondeva così: "un testo di opposizione può avere successo ed agire, come dire, in ritardo, a scoppio ritardato, ed ottenere alcuni risultati di presa di coscienza da parte del pubblico di un problema, magari anche da rifiutare, ma a posteriori."⁴⁹ Faccio fatica a capire, poi, perché il Weiss abbia decretato che un teatro operaio, popolare, debba necessariamente essere povero. Sì, l'opinione che si ha di tale teatro è quella riportata in *Note sul teatro popolare*: "Generalmente il teatro popolare è teatro grezzo e senza pretese, e l'estetica dotta o non ne parla, o lo tratta con degnazione. In quest'ultimo caso non lo auspica diverso da quello che è, proprio come anche certi regimi desiderano che sia il popolo: grezzo e senza pretese."⁵⁰ Però Bernard Dort, ad esempio, a proposito del teatro dello scrittore di drammi e, di conseguenza, del teatro popolare, nel lontano 1967 aveva detto: "Per rendere giustizia alle principali opere di Brecht occorre quindi del denaro."⁵¹ Concetto da Lei, Maestro, sempre sostenuto tanto da dichiararlo in quel famoso congresso tenuto a Berlino Est nel 1968 ("Noi non volevamo fare un "teatro povero"⁵²). Bene. E per finire sul problema fagocitazione, cioè su quel processo per cui una cosa, un organismo viene inglobato in un'altra cosa, in un altro organismo,

48 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 65

49 *Ibidem*

50 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 211

51 B. Dort, *Teatro Pubblico. 1953-1966*, Marsilio, Padova 1967, pag. 243

52 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 49

va da sé che non sempre ciò è possibile. Voglio dire che se si tratta veramente di teatro di opposizione il rischio di venire fagocitati proprio non esiste e se, invece, dovesse succedere c'è da chiedersi se

Sia riuscito il lavoro che v'ha inghiottiti i giorni⁵³

Insomma, io non credo, Maestro, e non ci vuole molto, che Lei abbia interrotto il Suo lavoro sullo scrittore di drammi e, per di più, lasciato il Suo teatro per simili ragioni. Né, va da sé, tantomeno per la *boutade* di Tullio Kezich (del resto spiritosamente ripresa da Lei nel Suo libro): “Giorgio Strehler, un uomo che ha lasciato il Piccolo Teatro per una fischiate di studenti.”⁵⁴ Infatti, Lei ha parlato, tra le tante cose, semplicemente di pura coincidenza: “Il momento della contestazione studentesca ha coinciso con questa mia decisione, se vogliamo l'ha puntualizzata, ma essa sarebbe venuta inevitabilmente anche da sola.”⁵⁵ Che si sia messa in discussione la sua professionalità, il suo prestigio, non può certo averLe fatto piacere. D'altra parte, è stato un periodo, il '68: “*mirabilis*: ... non tanto per la sequenza degli eventi e nemmeno per la loro ampiezza. Quanto soprattutto per la sua intensità, l'energia che c'era nell'aria”.⁵⁶ E questa definizione, dell'editorialista della rivista americana «Time» Lance Morrow, ripresa da Mario Capanna, rende perfettamente il clima del tempo. Nel libro di Capanna, comunque, non c'è

53 B. Brecht, *Poesie e canzoni*, cit., pag. 200

54 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 51

55 *Ibidem*

56 M. Capanna, *Formidabili quegli anni*, prefazione di C. Cederna, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, pag. 1

traccia di una contestazione studentesca nei di Lei confronti, Maestro. Ribadisco, l'idea di abbandonare il Piccolo, al di là del problema "fagocitazione", del problema "fischiata", voleva soprattutto manifestare un distacco da tutti gli "affanni", per dire così, derivanti dalle teorie sul teatro epico e dai "problemi" che dette teorie presentavano agli attori di casa nostra e, di conseguenza, a Lei, Maestro. Dopo aver cercato, tenacemente, di attenersi in tutti i modi allo stile epico, Lei coglieva il momento giusto per allontanarsene, almeno temporaneamente. Le Sue dimissioni dal Piccolo Teatro, sbandierate all'epoca da tutti i giornali, come un clamoroso atto di protesta nei confronti dei teatri stabili, volevano solo essere una specie di pausa di riflessione. Di sicuro, allora, gli attori avranno pensato di essersi, finalmente, liberati dal "tiranno". Dal regista, addirittura, stregato dalle teorie di Vsevolod E. Mejerchol'd, secondo cui:

L'attore deve allenare il proprio materiale, cioè il corpo, affinché esso possa eseguire istantaneamente gli ordini ricevuti dall'esterno (dall'autore, dal regista).⁵⁷

Niente di più sbagliato. Il Suo comportamento, Maestro, mi pare di poter dire, era molto vicino a quello che, nei confronti degli attori, aveva lo scrittore di drammi: "A Brecht piaceva l'ostinazione dell'attore. Non era un uomo razionale, era imprevedibile ed impulsivo."⁵⁸ Pertanto, non mi erano sembrate allora, e non mi sembrano, a maggior ragione, an-

57 V.E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918-1939*, cit., pag. 62

58 C. Meldolesi, L.Olivi, *Brecht regista*, cit., pagg. 250 e 252

cora adesso, del tutto vere le parole usate in un'intervista dal professore che ha tradotto, per Lei, la *Tempesta* di Shakespeare, per descrivere il Suo atteggiamento, Maestro, nei confronti degli attori: "Trattava malissimo gli attori, però se li inventava"⁵⁹. Una dichiarazione di tal genere dava e dà l'impressione di volgere più al sensazionalistico, allo scandalistico. Molto meglio uno dei Suoi assistenti (sempre di quelli veri), Maestro, quando avrebbe detto che Lei: "... parlava sopra gli attori, recitava tutta la parte con loro spesso ad alta voce, spesso andando in scena. A volte gli attori si infastidivano, ma c'era qualcosa per cui medianicamente, nevroticamente li sorreggeva, li aiutava, respirava con loro."⁶⁰ Pur potendo confermare il tutto, non so, però, se venissero "medianicamente, nevroticamente" sorretti. Quello che so è che probabilmente era il fastidio, Maestro, manifestato dagli attori per i Suoi interventi, per i Suoi "suggerimenti" a voce alta e, magari, attraverso il turpiloquio a provocare poi una reazione da parte Sua. Sì, in fondo l'aveva ammesso anche Lei in quella lettera al critico De Monticelli: "Io, gridando, bestemmiano, sbracciandomi con un calore umano bianco, con l'esempio, il dolore, l'urlo, il contatto..."⁶¹. In sostanza gli attori si offendevano in quanto non capivano le Sue reali intenzioni: essere al loro fianco nell'abbozzare il personaggio. Non capivano, gli attori, il Suo profondo desiderio di dare loro in qualsiasi modo,

59 Intervista ad A. Lombardo a cura di M. Pennacchia in *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di M. Del Sapiro Garbero, Marsilio, Venezia 2002, pag. 171

60 Intervista a L. Puggelli a cura di C. Cannella in *Hystrio trimestrale di teatro e spettacolo*, anno XX, n. 4, ottobre-dicembre 2007, pagg. 36-37

61 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 68

un aiuto concreto. E questo “aiuto” non era e non ha mai voluto essere una “cosa” calata dall’alto. Se è vero che il Suo assistente, sempre riferendosi a Lei, avrebbe aggiunto: “Ma non l’ho mai visto imporre un tono: l’interpretazione dell’attore era lasciata libera...”⁶²

Il rapporto con gli attori, e non poteva essere altrimenti, è il vero *cahier de doléances*. Lo è stato per lo scrittore di drammi-regista a dispetto di tutta “l’aura magnetica”, l’ha scritto Lei, Maestro, che si portava appresso, o, se si vuole, nonostante tutto il “carisma”, per usare una parola che va molto di moda oggi. E uso il termine “carisma” proprio nel senso che allo stesso, secondo Pietro Janni, ha dato “Max Weber autore di una vera teoria del carisma”⁶³. E lo è stato per Lei, Maestro. Per lo scrittore di drammi perché a dispetto di tutto il “carisma” che gli poteva venir riconosciuto, forse qualcuno degli attori, là a Berlino, finendo in qualche modo coll’orecchiare il Diderot (“Ho un’alta opinione del talento di un grande attore: è un uomo raro, altrettanto raro e forse più grande del poeta”.⁶⁴), doveva essersi fatta una grande opinione di sé. Se il Besson ha potuto dichiarare: “Terribile per lui [Brecht] era lavorare con certi attori, come Ernst Busch, il quale lo trattava in modo in-

62 Ivi, pag. 37

63 P. Janni, *Il nostro greco quotidiano. I grecismi dei mass-media*, Laterza, Roma-Bari 1994, pag. 22: “Il primo impiego allargato fu opera dei sociologi, dapprima del più famoso di tutti, Max Weber, autore di una vera teoria del carisma. Peraltro, la trattazione di Weber non incoraggiava un abuso del termine come quello cui assistiamo oggi, e impiegava il termine di *carisma* solo nel caso di personalità eccezionalmente eminenti.”

64 D. Diderot, *Paradosso sull’attore*, cit., pag. 141

sopportabile. Il livello di lavoro che Brecht gli offriva era molto alto e Busch, con la sua saggezza libresca, cercava di distruggerlo.”⁶⁵ Per Lei, Maestro, lo è stato sebbene il Suo lavoro andasse nella direzione descritta dal Brook, e cioè che: “il regista mette l’attore in grado di rivelare la propria interpretazione, che altrimenti l’attore si sarebbe forse tenuta per sé.”⁶⁶ E nonostante si muovesse nel senso proprio indicati dall’attrice Regine Lutz: “L’attore ha sempre la sensazione di essere l’elemento più importante dello spettacolo. Se un regista non intervenisse a fargli capire l’importanza dell’insieme, si lavorerebbe nel caos.”⁶⁷ Lei, Maestro, le “incomprensioni” ha provato a spiegarle così: “L’attore italiano oggi è inserito nel coro europeo. Non è meno bravo. È forse più bravo. Ma non è ancora “contemporaneo”, è ancora indietro in qualche cosa, non so, stile, pathos, atteggiamento mentale, altro.”⁶⁸ Che è la versione, se posso permettermi, ingentilita, “all’italiana”, appunto, di quanto aveva già detto il Mejerchol’d:

Il teatro contemporaneo deve affrontare anche un compito estremamente importante: quello di modificare dalla base la psicologia dell’attore.⁶⁹

Non sarà che i due momenti, attore e regista, possono trovare una sintesi solo adottando l’idea dello scrittore di drammi? E cioè che: “... l’attore e il regi-

65 Intervista a B. Besson in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 232

66 P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pag. 133

67 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 210

68 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 80

69 V.E. Mejerchol’d, *L’Ottobre teatrale 1918-1939*, cit., pag. 47

sta, sul palco, sono destinati a scontrarsi [...]: l'unica possibilità di lavorare in un collettivo è di avere una direzione forte"⁷⁰?

Nella dialettica tra regista e attore, Lei, Maestro, aveva aggiunto: "In una discussione su quest'argomento che si svolgeva a Berlino Est, avevo l'impressione che la definizione del lavoro del regista, attraverso quei nostri colleghi attori, fosse troppo limitata. Mi sembrava che Schall, parlando del regista, pensasse a un tipo che deve discutere con l'attore, che deve chiarire qualcosa all'attore, dare delle motivazioni per quello che l'attore dice. Quando poi l'attore ha capito ciò che deve capire, allora si trova da solo in condizioni di rappresentarlo sulla scena, se ha del talento."⁷¹

Al di là di tutte le Sue, Maestro, considerazioni su tali affermazioni ("... per quale motivo questo lavoro di chiarimento deve essere eseguito dal regista? Per quale motivo l'attore non è da solo in grado di fare questo lavoro, discutendo con altri attori, filosofi o critici teatrali?"⁷²), occorre aggiungere, che quelle dello Schall, non erano dichiarazioni del tutto nuove: venivano a ribadire vecchi concetti continuamente rimasticati dalla maggioranza degli attori. Infatti, anche il Brook aveva riportato qualcosa di simile: "Ogni tanto salta fuori un attore che proclama che i registi non sono necessari: gli attori potrebbero far da soli."⁷³ La cosa interessante, invece, è sottolineare come asserzioni di tale natura, proprio in quan-

⁷⁰ M. Wekwerth in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 256

⁷¹ G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pagg. 150-151

⁷² Ivi, pag. 151

⁷³ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, cit., pagg. 132-133

to formulate dallo Schall, forse, in qualche misura, convalidano quello che ho cercato di dire e cioè che lo scrittore di drammi non era stato compreso o non si era fatto comprendere appieno. In qualsiasi caso e per ritornare all'argomento dimissioni, sono state proprio le difficoltà dell'attore italiano alle prese con l'epico e di conseguenza, soprattutto, le Sue, Maestro, nei confronti del medesimo attore, che hanno avuto, quindi, un peso determinante nel temporaneo distacco dalle istituzioni.



XI. Di nuovo al Piccolo

La lontananza dal Suo teatro, Maestro, non è durata poi molto: se ne è andato nel luglio del 1968 per ritornare di fatto, dopo essere stato invocato a gran voce, da buona parte (?) della critica giornalistica, nel 1970 quando, in collaborazione col teatro Metastasio di Prato, ha debuttato alla Pergola di Firenze con la *Santa Giovanna dei Macelli* (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*). Spettacolo che inaugurerà successivamente, in quell'“hangar” del Lirico, la stagione del Piccolo 1970-71. Lei, Maestro, ha scritto di essere ritornato perché: “... le situazioni al Piccolo si sono sostanzialmente modificate e certo il problema del futuro del Piccolo Teatro, nato da Grassi e da me, con la nomina di Grassi a sovrintendente alla Scala, ha pesato come fatto morale e sentimentale.”¹ Vero: dopo l'uscita di Grassi non si poteva lasciare il Piccolo Teatro, in balia di un qualsiasi estraneo. Però, la ragione più profonda del suo ritorno, l'ha riconosciuto Lei stesso, è stata la voglia, ancora una volta, di continuare la sfida con il teatro dello scrittore di drammi in generale e con la recitazione epica in particolare. Era incominciata, la sfida, giusto al Piccolo e lì doveva essere portata avanti! Estremamente significativo, infatti, è che per il suo rientro Lei, Maestro, abbia scelto un testo molto complesso (*Santa Giovanna*) proprio dal punto di vista della recitazione. Oramai la via verso la recitazione e il teatro epico era nuovamente

1 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 74

aperta: la stagione successiva ha voluto allestire per la terza volta l'*Opera da tre soldi*. I risultati, purtroppo, non hanno certo uguagliato quelli della prima riedizione del '58, quando Bernard Dort poteva cantarne le lodi scrivendo:

È indubbiamente la precisione, la correttezza stessa della sua regia che ha permesso a Strehler di allestire con successo l'ultima scena dell'*Opera*, l'arrivo del messaggero a cavallo. Anche qui la sua ingegenosità fa faville...²

Naturalmente alla scena dell'arrivo del messaggero a cavallo, veniva attribuita notevole importanza ("L'apparizione del messo reale a cavallo, là dove la borghesia vede ritratto il suo proprio mondo è assolutamente indispensabile. [...] Gli esperti di teatro sono pregati di riflettere perché nulla sia più sciocco del sopprimere il cavallo del messaggero – come hanno fatto quasi tutti i registi d'avanguardia dell'*Opera da tre soldi*."³).

Insomma, sarà, forse, dipeso dall'aver sostituito, nei due ruoli principali, sia Tino Carraro che Tino Buazzelli; sarà che certi fenomeni socioeconomici, e quindi un certo tipo di provocazione (Cosa sarà mai una rapina in banca rispetto alla fondazione di una banca? Definizione di capitalismo data, grosso modo, nel testo da Mackie Messer) non è stato adeguatamente percepito. Fatto sta che l'edizione del 1972 non ha avuto la brillantezza delle precedenti. Nonostante tutto, però, Lei, Maestro, ha voluto ri-

2 B. Dort, *Teatro pubblico*, cit., pag. 187

3 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 48

prendere ancora, con una tenacia che Le ha fatto veramente onore, *L'anima buona del Sezuan*.

Con questa ripresa, Lei, Maestro, almeno su un punto, ha dato ragione al Dort ed è stato coerente con se stesso: per mettere in scena certi lavori occorre del denaro. Lo ha dimostrato sicuramente il pezzo di De Monticelli in occasione della prima dello spettacolo: "Una luce incanta il vuoto della scena, una luce di perla sul cui sfondo navigano o affogano fantasmi di soli (e forse anche di lune)." Il critico poi, però, proseguiva:

... e vedendo formarsi e dissolversi e sfumare una nell'altra sullo sfondo della scena di Paolo Bregni quelle immagini che approfondiscono o continuano il discorso sullo stesso testo ripreso tre anni e mezzo fa (dopo la prima edizione del '58 a Milano) da Strehler sul palcoscenico dello Schauspielhaus di Amburgo, forse avvertivo dentro, come altri, che la storia è un po' datata.⁴

Se da un lato, quindi, si era fatta chiarezza sulla finta povertà del teatro dello scrittore di drammi, dall'altro, a stare sempre alla sensazione del critico, possiamo intuire, purtroppo, che difficilmente quella sera ci si è trovati in presenza di attori in grado di recitare epicamente. Con l'epico i personaggi, tutti i personaggi, sono ben vivi, reali e non può capitare che sfumino come fantasmi. Insomma, se si fosse usato lo stile epico, avendo ben presente che l'accorgimento tecnico del "proiettare" o "portare" la voce quasi "costringe" l'attore a parlare nella "famosa ter-

4 R. De Monticelli, «Corriere della Sera» dell'11 aprile 1981

za persona” e quindi a parlare guardando, con franchezza e al limite con spavalderia, dritto negli occhi lo spettatore impedendogli (allo spettatore) e impedendosi (lui, attore), sempre per quanto possibile, qualunque forma di immedesimazione; se, ripeto, si fosse adottata una simile forma di recitazione il testo sarebbe risultato molto più attuale e pregnante. E allo stesso tempo più comico. Lo scontro tra il mondo così com'è, con le sue ferree leggi “economiche” che tutto governano e che ancora oggi, purtroppo, vengono definite “naturalì”, e le esigenze di vita della maggior parte degli uomini sarebbe apparso evidentissimo e inconciliabile.

Asor Rosa nella introduzione, già citata, al libro di poesie dello scrittore di drammi, seguendo un filo ideale che dalla lirica *Carbone per Mike* (in cui “ogni notte dai treni tonanti della Wheeling Railroad buttavano i frenatori un pezzo di carbone...”) va fino all'*Anima buona del Sezuan*, non a caso dice:

... e ai ferrovieri (o pseudoferrovieri) che lo lanciano alla povera, apparentemente sconfitta vedova che lo raccoglie, subentrano attori e comparse dell'*Anima buona del Sezuan*, in atto di recitare qui ed ora, con costumi diversi, un'altra, ancora vitalissima, parabola brechtiana: e cioè che tutti quanti siamo, buoni o cattivi che siamo, cambiamo spesso natura, spesso scambiamo il bene col male, spesso facciamo il male credendolo bene. Ancora oggi siamo tutti, – anche quando non ce ne accorgiamo, – in “situazione”: Non c'è la “posizione”. E infatti non c'è “conflitto”. Solo chi è in conflitto, matura il proprio “punto di vista”, e formula

la propria “posizione” (e anche, ovviamente, viceversa).⁵

In altre parole, mi permetto di semplificare, vuol dire che siamo quasi *obbligati a diventare il cattivo cugino* Shui Ta.

Allora, l'acquiolo Wang non avrebbe dovuto apparire soltanto un grosso “cucciolo triste” e la prostituta Shen Te “un'iconografia della ragazza di vita in attesa, in certe periferie urbane” secondo la suggestiva immagine del De Monticelli. Facendo uso di una tecnica di recitazione non di tipo identificativo si sarebbe potuto capire meglio, ha riportato Ewen, che: “La bontà, aveva detto Brecht, è naturale per l'uomo. La crudeltà richiede un intenso sforzo. Ma troppo spesso, in un mondo come il nostro, la bontà costa cara!”⁶ La nuova tecnica avrebbe messo in primo piano con tutta l'ironia, la comicità di cui è pervasa l'opera, proprio tutto questo. Insomma, l'angosciato grido di Shen Te – ... Come posso essere buona se tutto è così caro? – sarebbe risuonato per tutta la sala e non avrebbe potuto non scuotere le nostre pigre coscienze. C'è da domandarsi per quale ragione non ci fosse la famosa *Verfremdung*, cioè l'atteggiamento culturale, mentale che deve essere tenuto dall'attore in modo, l'ha bene scritto Lei, Maestro, da: “... far scoprire agli altri i rapporti delle cose nel mondo.”⁷ Forse perché già allora negli anni Ottanta, come, del resto, adesso nel terzo millennio, non c'era la “posizione”, o, detto altrimenti, non c'era un “orizzonte politico”. Quindi era difficile riuscire a ritrovare quel peculiare “atteggiamento” che conduce

5 B. Brecht, *Poesie politiche*, cit., pagg. XXI-XXII

6 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 319

7 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 114

dritto alla “distanziamento”, al “distacco”. “Distacco” che avrebbe dovuto, Maestro, essere “trasmesso”, con grande pazienza, agli attori a costo di dover dar loro il “tono”, e quindi la “nota unica” da tenere. Sì è vera la Sua obiezione, Maestro: “Ma il regista non ha il diritto di prescrivere il tono di voce [a riprova di quanto affermato dal Suo assistente]. Non è lui che deve recitare di fronte al pubblico.” Poi, però, alla fine, è stato costretto a convenire: “Ma questa non è una legge immutabile. Il regista può anche prescrivere il tono di voce all’attore se ciò è necessario. [...] Una dimostrazione per mezzo del regista è qualcosa di fondamentale.”⁸

Forse la mancata “prescrizione” o “imposizione” ha dato modo a Lunari, nel suo romanzo comico, di descrivere in maniera superficiale, sbrigativa, parodistica e, tutto sommato, ingenerosa quanto Lei, alle prove, “avrebbe raccomandato” all’interprete dell’acquiolo Wang al momento dell’incontro con i tre dei:

Quindi tu, Wang, sorridi sì, perché pensi di esser furbo; ma tu Del Cardine, devi far sorridere Wang in modo da denunciare a noi l’illusorietà della sua furbizia; e al tempo stesso, devi far capire – sempre col sorriso – che, guarda caso! L’illusione questa volta non è poi così illusoria, dal momento che la contraddizione capitalista potrebbe effettivamente renderla effettiva! Quindi tu: sorridi, ma non sorridi, però sorridi! Hai capito, Renato? Verstehst du?”⁹

Cito tale passo, e non me ne voglia Maestro, perché al netto di tutte le esagerazioni, le esasperazioni, le prese in giro che vogliamo, ci dà, per assurdo,

8 Ivi, pag. 151

9 L. Lunari, *Il Maestro e gli altri*, cit., pag. 59

l'idea del modo, nonostante tutto, in cui si debba cercare di affrontare l'epico. Là dove si parla *Del cantare le canzoni* non si dice che: "L'attore non deve soltanto cantare, deve anche mostrare uno che canta."¹⁰ E che: "... esiste un modo di "parlare contro la musica"¹¹? Cosa significa tutto ciò? Significa che proprio dalle macroscopiche contraddizioni, tesi sempre sostenuta dallo scrittore di drammi, può scaturire la verità. In sostanza Lei, Maestro, non avrà voluto imporre il famoso "tono", però a dispetto di quanto scritto dal Lunari, ha cercato di comunicare, comunque, all'attore in questione e, in definitiva, a tutti gli attori di essere dialettici, vale a dire "comici", vale a dire *comédien* nel senso di cui sono venuto discorrendo. Nel senso, cioè, che dietro ciascun personaggio non solo si sarebbe dovuto scorgere l'attore che lo interpretava, ma che unicamente il "comico" avrebbe potuto sciogliere i contrasti. E se l'attore fosse riuscito, magari soltanto d'istinto, a trovare l'atteggiamento culturale appropriato per affrontare il personaggio, un atteggiamento, cioè, fatto di consapevolezza e ironia che si sarebbe potuto estrinsecare in una sorta di "grintosa" comicità, allora non avrebbe fatto altro che rimandare al mittente tutto il ridicolo di cui abbiamo letto. Solo così andava (e va) recitata "l'incoerenza", quell'incoerenza, cioè, a cui in modo simpaticamente canzonatorio si richiamava il Lunari. Che è poi l'incoerenza della Madre Courage, per esempio, quando, come ricorda il Wekwerth: "In un primo momento dice che la guerra è maledetta, poi dice il contrario."¹²

10 B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., pag. 23

11 Ivi, pag. 24

12 C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 253

In breve, si sarebbe ottenuta una forma di recitazione, se posso dir così, “epica-classica”. Nel senso usato, relativamente alla parola “classico”, da Raymond Chandler quando parlando di letteratura, ma il concetto non cambia, dice: “Classico è il testo che esaurisce tutte le possibilità della forma e non può essere superato.”¹³ Quindi la recitazione epica non può e non avrebbe potuto essere “superata” e, dal momento che non può essere “superata”, può resistere benissimo, e avrebbe resistito anche allora, a qualsiasi tentativo di parodia.

Il richiamo a Chandler non dovrebbe dispiacerLe troppo, Maestro: non era lo scrittore di drammi un estimatore della letteratura cosiddetta “gialla”?

Sempre nel tentativo di dimostrare che il testo non è, e a maggior ragione non poteva essere allora, così datato, non dovrebbe essere poi tanto difficile far apparire il venditore di acqua Wang uno che “tira la carretta” e in senso proprio e in senso figurato. Un uomo, dunque, e non un “triste cucciolo”. Si presenta un attore dal fondo del palcoscenico (un po’ come sto cercando di fare io, “Suo collaboratore ombra”, con questa lettera) e guardando dritto negli occhi il pubblico dichiara che lui è il tal dei tali. Quasi a dire: volete che sia l’acquaiolo? E va bene, sarò l’acquaiolo! Come si può intuire c’è, seppur appena accennato, l’elemento comico e popolare, ovvero, ripeto, i tratti distintivi della recitazione epica. Naturalmente, non solo Lei, Maestro, avrà già capito che il “presentarsi” dell’attore dal fondo del palcoscenico, l’ho ricavato dalla lettura per le indicazioni della messinscena dell’*Antigone* (“Gli attori perciò siedono a

13 R. Chandler, *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, a cura di O. del Buono, Feltrinelli, Milano 1988, pag. 44

vista sulla scena, e solo quando entrano nel campo di recitazione (che è fortemente illuminato) assumono gli atteggiamenti prescritti per i loro personaggi.”¹⁴), tanto è vero che di tale indicazione Lei se ne era già servito: nell’*Arlecchino*, per esempio. Il nostro attore, dunque, appena un po’ più rinfrancato, continuerà e sempre guardando negli occhi gli spettatori. Il mio insistere sul guardare negli occhi lo spettatore da parte dell’attore, non occorre lo dica a Lei, Maestro, non deve dare luogo a fraintendimenti. Il guardare negli occhi è piuttosto un richiamo, un mettere in guardia lo spettatore. “Guardare la gente negli occhi... è l’atteggiamento fondamentale di chi vuole conseguire l’effetto di straniamento; tale effetto non può basarsi su niente altro.”¹⁵

E dall’effetto così ottenuto scaturirà una recitazione abbastanza elementare, disadorna. Sul tipo di quella relativa al *Cerchio di gesso del Caucaso* (“Il tipo di recitazione in quest’opera – insiste Brecht – è piuttosto rozza, è simile a quello delle Rappresentazioni del Natale.”¹⁶). Cosa esattamente si debba intendere per tipo di recitazione “rozza”, termine decisamente “forte” perché vuol mettersi in netta contrapposizione con quella recitazione tutta “psicologizzante” che continuiamo a sentire sui nostri palcoscenici, si può comprendere meglio da quando Barthes ha definito “insieme popolare e raffinato”¹⁷ il teatro dello scrittore di drammi. E si capisce pure che un tipo di

14 B. Brecht, *Scritti teatrali III*, cit., pag. 241

15 B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 208

16 Dal diario di H.-J. Bunge tenuto nel corso dell’allestimento del *Cerchio di gesso* in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 268

17 Ivi, pag. 162

recitazione “rozza” e “insieme popolare e raffinata” non solo si adatti perfettamente alla favola di Shen Te, ma non dovrebbe (e non avrebbe dovuto) dar luogo a nessun fraintendimento. Dunque, l’interprete dell’acquiolo Wang guarda negli occhi gli spettatori sempre con la consapevolezza che lui è un attore e sta riportando un discorso di un altro sentito con le proprie orecchie o, nella circostanza, riportatogli da altri (l’autore). Il tono di voce, dopo la pausa, potrà essere solo quel tono fatto di ironia, diffidenza, a volte perentorio o severo e nello stesso tempo doloroso e lucido che lo porterà a proseguire: “Il mio è un mestiere molto faticoso: quando c’è poca acqua, devo correre da un capo all’altro della città, e quando ce n’è molta, non guadagno niente.”¹⁸ Con l’aiuto tecnico del “proiettare” la voce, e avendo sempre ben presente che si sta “citando” qualcuno, l’attore, manovrando, per così dire, sulla leva dell’ironia, ironia appena velata da un misto di dolore e di speranza, sarà in grado di suggerirci che le cose potrebbero nonostante tutto cambiare. Potrebbero cambiare e per l’acquiolo Wang, e potrebbero cambiare per l’attore. E dal momento che: “Lo spettatore astrae tanto più facilmente, quanto più concreto è il caso che gli viene presentato...”¹⁹, anche negli spettatori, pertanto, potrebbe prendere forma una simile speranza. Siccome, a volte, le opinioni del personaggio e quindi le emozioni, i sentimenti derivanti da tali opinioni potrebbero coincidere con quelle dell’attore, è giusto che l’attore nel suscitare dette emozioni non si faccia, però, troppo coinvolgere: è per tale motivo che l’attore “cita” il personaggio medesimo. Cita il personaggio semplicemente per-

18 B. Brecht, *Teatro*, cit., pag. 1539

19 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 98

ché: “Si potrebbe dire che provare dei sentimenti arricchisce la conoscenza di se stessi; ma è proprio questo che non va: è meglio che l’attore impari a trascurare se stesso e la propria sfera sentimentale, e a conoscere quella altrui! Perfino i propri sentimenti si provano meglio se vengono presentati come quelli di un altro!”²⁰

L’epico è il solo ormai in grado di restituire al teatro il suo ruolo che è quello di ricreare la gente: “Questo compito gli conferisce sempre la sua speciale dignità: non gli occorre altro attestato che il divertimento; questo però gli è indispensabile [...]. Il teatro, infatti, deve assolutamente poter restare una cosa superflua, il che significa, beninteso, che è per il superfluo che si vive. Meno di qualsiasi altra cosa i divertimenti abbisognano di essere difesi.”²¹ Lei, Maestro, ha tentato in tutti i modi di indirizzare la recitazione verso quella levità e giocosità a cui richiama lo scrittore di drammi. Di dar vita ad un teatro in grado di mostrare che gli uomini possono essere così ma anche no.

E sempre sui vantaggi che può procurare l’epico a tutto il teatro, il poeta Sanguineti, ad esempio, in un articolo apparso parecchi anni fa sull’«Unità», scriveva esattamente così:

Non capita tutti i giorni di assistere a uno straniamento. Capita tanto di rado che, alla fine, si è deciso quasi in coro, e quasi ufficialmente, che lo straniamento non esiste. L’altra sera si è visto, qui al Teatro della Corte, invece, che non

²⁰ *Rapporto dell’attore col suo pubblico* in B. Brecht, *Scritti teatrali I*, cit., pag. 209

²¹ B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 157

soltanto è possibile. È anche, dato che è praticabile, necessario. E non soltanto alle prese con Brecht, si capisce. Alle prese con il teatro, quello vero, semplicemente.²²

La situazione attualmente, Maestro, e cioè all'inizio della seconda decade del nuovo millennio, è la seguente: la casa berlinese di Brecht, secondo la definizione di Paolo Grassi, e cioè il Berliner, è diventato una sorta di "spettacolificio": ogni sera uno spettacolo nuovo. *Quantum mutatus ab illo!* Basti pensare, ad esempio, all'aneddoto riportato da Ewen per rendersene conto:

Era pieno d'idee nuove, e stava studiando i dipinti di Brueghel per trarne delle idee circa i colori, la scenografia e i costumi. Continuava ad improvvisare. Erano già state compiute più di una cinquantina di prove! Ernst Busch, che avrebbe dovuto interpretare il personaggio di Galileo, ed Ekkehard Schall, che avrebbe fatto la parte di Andrea Sarti, lo infastidivano con le loro lamentele sulla lunghezza dei preparativi. Busch chiese se ci sarebbero voluti sei o sette anni. Brecht rispose: "Se le cose non riescono come intendo io, ci vorranno sette anni. Tu sei un tipo impaziente, Busch, e vuoi sbrigarti in sei anni."²³

Sulla "casa milanese", che dire? Purtroppo, mentre stavo finendo di scrivere questa lettera è venuto a mancare il Suo successore, Maestro. E credo che a

22 E. Sanguineti, *Brecht, Lo straniamento è possibile. Riflessioni in margine e in merito a un allestimento dell'Opera da tre soldi* nell'«Unità» del 13 gennaio 2004

23 F. Ewen, *Bertolt Brecht*, cit., pag. 431

me convenga il silenzio. Devo solo precisare che se, per un certo periodo, la direzione artistica e amministrativa del Piccolo era riconducibile, Maestro, alla Sua persona, dopo il funesto 1997 i due momenti sono stati di nuovo scissi come era in origine. Infine, per quanto riguarda gli attori, sì, forse oggi non domandano più come ai tempi suoi, Maestro: “Ma epico non vuol dire che fa la guerra?”²⁴ Però, temo, sia ancora valido quanto aveva scritto, sempre Lei, Maestro, e cioè che: “è [l’attore italiano] ancora indietro in qualche cosa...”²⁵

E però, ci sono lo stesso attori, ho già avuto modo di dire, capaci di recitare con lo stile epico, e sono quasi esclusivamente i comici. E non poteva essere altrimenti, visto che sono i soli in grado di assumere quel tono naïf che tanto piaceva allo scrittore di drammi.

Mi accorgo adesso, Maestro, che nel nostro colloquio di tanto tempo fa, avrei dovuto parlarLe, dal più al meno, di tutto quanto, o quasi, sono venuto fin qui scrivendo. Viceversa, sono riuscito soltanto a dire che anch’io, al pari di Lei, avevo frequentato l’Accademia dei Filodrammatici. Che anch’io avevo avuto quale insegnante di recitazione un’attrice (Esperia Sperani) da tutti conosciuta come la “signora”. Per mia fortuna, non ho aggiunto che la signora Sperani, in virtù proprio di quanto ebbe a scrivere Gramsci (“... e la commedia, se non fosse stata retta da Ermete Novelli e da una sua giovane cooperatrice, Hesperia Sperani, sarebbe caduta senza infamia e senza lode.”²⁶), era da considerarsi “più nota” an-

24 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 118

25 G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 80

26 A. Gramsci, *Letteratura e Vita Nazionale*, cit., pag. 234

che rispetto alla “signora” dei Suoi tempi, Maestro, (“Una grande, celebre attrice, “dannunziana”, Emilia Varini.”²⁷) Poi, però, non ho potuto fare a meno di infilarmi in un disastroso discorso sulla “vocazione” o, meglio, la *Beruf* di cui parla Weber nel suo *Il lavoro intellettuale come professione*²⁸, sostenendo, presuntuosamente, che io pure avevo la vocazione, appunto, per il lavoro di regia! Lei, Maestro, mi ha guardato senza dire nulla. No, forse, anzi sicuramente, mi ha corretto sulla parola *Beruf*, che non devo aver pronunciato correttamente. Il tedesco, si sa, era praticamente la Sua seconda lingua!

Se avessi letto con maggior attenzione il suo libro, Maestro, avrei potuto risparmiarmi di parlare di “vocazione” visto che Lei, forse, la pensava allo stesso modo di uno dei Suoi mentori e cioè Louis Jouvet (l’altro è stato Jacques Copeau): “mademoiselle, seuls les poètes ont une vocation! Seuls les poètes restent”²⁹. Meglio, sarebbe stato molto meglio, per me, anziché parlare di *Beruf*, riportare, invece, una frase da *Katzgraben*, il lavoro di Strittmatter messo in scena al Berliner nel 1953! Frase, si dice, amasse citare lo scrittore di drammi e cioè che: “Il vero barometro del talento è l’interesse che si ha per il teatro.”³⁰

Per cercare di rimediare alla gaffe compiuta, sono rotolato, e non poteva essere diversamente, sempre più giù appellandomi (che idiozia!) a fatti di un

27 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 132

28 M. Weber, *Il lavoro intellettuale come professione*. Due saggi, nota introduttiva di D. Cantimori, Einaudi, Torino 1966, pag. 121

29 G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pag. 135

30 Intervista con W. Pintzka in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 264

sentimentalismo a dir poco corrivo. Le ho ricordato che non solo il 14 di agosto era la data della Sua nascita, Maestro, ma ugualmente è stato, purtroppo, il giorno della morte dello scrittore di drammi. Per poi continuare dicendo che siccome anch'io sono nato nel mese di agosto, dovevamo perciò (che dabbenaggine!) avere, io e Lei, qualche affinità. Con tutte le mie forze volevo credere (e farLe credere) che financo gli astri (che assurdità!) dovessero indicare qualche cosa in tal senso. Avrei dovuto, invece, discutere con Lei delle cose, faticosamente, qui raccontate. Però, forse, non solo non potevo, allora, avere tutta l'esperienza e la lucidità necessarie, ma, soprattutto, credo che valesse e valga tuttora per me, il monito del filosofo rivoluzionario Diderot secondo cui è più facile perorare le cause di altri che non le proprie. Insomma, mi sono sentito allora, ma forse un po' ancora adesso, come il protagonista de *Il fumo fa male* di Čechov che (non è neanche il caso di dirlo, Lei ben conosceva) chiamato per tenere una conferenza sui danni provocati dal fumo, appunto, finisce invece per parlare di tutt'altro.

E però la cosa grave, Maestro, non è, ovviamente, quello che non sono riuscito a dire allora e adesso, ma che la Sua strada e quella dello scrittore di drammi si siano alla fine irrimediabilmente divise. E questa rottura non è stata ininfluenza, ovviamente, sul perché l'epico in Italia, e non solo in Italia, non è riuscito ad avere un suo percorso.

Quella Sua battuta d'arresto, quella Sua interruzione ha significato non dico una sconfitta, ma un arretramento di tutto il teatro italiano. "... il grande

Cesare cadde. Ahimè, quale caduta, là, miei concittadini ! Allora voi e io e tutti noi crollammo...”³¹

Comunque sia andata, Maestro, voglio ora inviare a Lei questo mio scritto proprio per ricordare a me stesso e a tutti quanti, da una parte e dall'altra, hanno a cuore “le meravigliose sorti e progressive” del teatro, che Lei è stato il primo e, anche senza forse, l'unico della cosiddetta “gente del mestiere”, a fare in Italia, con continuità e rigore, un lavoro vero sul teatro brechtiano, sulla recitazione epica, e, in definitiva sul teatro *tout court*. Che cosa sia esattamente rimasto del Suo lavoro nel panorama della scena italiana ed europea l'ha scritto benissimo il professor Asor Rosa. Per tutto ciò non ho trovato corretto accostare i nomi dei vari Chéreau, Stein, Wilson, Dodin e Ronconi al Suo. Paragonarli a Lei! Lei! Che ha conosciuto il “vecchio”, e che, per decenni, è stato punto di riferimento per tutti. In fin dei conti, a mio avviso, con tutto il rispetto, gli altri non possono, in qualsivoglia modo e per qualsivoglia motivo, mettersi sul Suo stesso piano. Per la semplice ragione che Lei oltre alla luci, alla scenografia e a tutto il resto, Lei, in definitiva, era “bravo” a individuare quello che poteva essere il “tono dello spettacolo”. Del resto, pur con buona dose di autoironia, Lei, Maestro, se lo era già riconosciuto da solo (“Come sono bravo io a interpretare quello che altri hanno già detto, come suono bene, meglio di altri, le musiche che altri hanno scritto!”³²). Ma, soprattutto, non possono raffrontarsi con Lei per la fondamentale ragione che Lei si è voluto dedicare principalmente alla recita-

³¹ W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, Mondadori, Milano 1953, pag. 86

³² G. Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pag. 83

zione degli attori. Perché qualsiasi discorso sul testo, sull'autore, Lei, lo sapeva benissimo, passa attraverso, e solo attraverso, la recitazione. Valeva per Lei quello che l'attore Gerhard Bienert ha detto dello scrittore di drammi: "Brecht era un grande artista, e devo ammettere che preferivo lavorare con lui piuttosto che con Piscator. Piscator mirava all'effetto e non curava i dialoghi come Brecht."³³ Perciò voglio, ancora, rinnovare tutta la mia gratitudine e tutta la mia stima. Stima che, d'altra parte, l'ho già detto all'inizio, Lei certamente aveva intuito: quel "Maestro", infatti, che mi usciva così spontaneo, ancorché un po' irriverente e ironico, voleva testimoniare, mi creda, soltanto questo sentimento di ammirazione e di rispetto.

Da ultimo, voglio giustificarmi con Lei, Maestro, per le continue citazioni a cui ho dovuto fare ricorso in questa mia lettera illeggibile, faticosa, caotica, contraddittoria e ripetitiva. E lo voglio fare prendendo lo spunto, da un lato, dalle parole usate dal Wekwerth proprio a quel famoso Brecht-Dialog: "Se qui mi servo tenacemente, e vi prego di scusarmi, di citazioni, non è perché sono troppo pigro per formularle io stesso, ma per mostrare l'altezza da cui derivano queste formulazioni scoperte già da tempo, in confronto alle odierne, tardo borghesi che hanno già dimenticato tutto ciò."³⁴

E dall'altro, se ciò non bastasse, ricorrendo alla storiella de *Il signor Keuner e l'originalità* in cui il signor Keuner³⁵, dice, in sostanza, ciò che lo stesso scrittore

33 Dal colloquio con G. Bienert a cura di L. Olivi in C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht regista*, cit., pag. 185

34 *Del classico B.B.: i testi di Brecht-Dialog 1968*, cit., pag. 23

35 B. Brecht, *Storie del signor Keuner*, Einaudi, Torino 2006

di drammi ribadirà al capitolo *Se il far uso di modelli di regia sia di ostacolo*, e cioè che: “Copiare non equivale al “minimo sforzo”, non è una vergogna: è un’arte.”³⁶ Questo Le volevo dire a proposito della Sua opera egregia, perché sia detto anche qui e perché a dirlo sia stato anch’io. Sono sicuro, Maestro, che mi capirà se nell’accomiatarmi prenderò dunque a prestito, un’ultima volta, i versi famosi di uno degli autori da Lei più rappresentati:

Per sempre, e per sempre, addio [...]. Se ci rivedremo, sorrideremo incontrandoci; se no, avremo avuto ragione di dirci, ora, addio.³⁷

pag. 20. “Oggiogiorno, si lamentò il signor Keuner, sono innumerevoli coloro che si vantano pubblicamente di poter scrivere da soli grossi libri e ciò viene approvato da tutti. Il filosofo cinese Zhuangzi ancora nel vigore degli anni scrisse un libro di centomila parole formato per nove decimi da citazioni. Da noi tali libri non possono più essere scritti giacché manca l’ingegno. Ne consegue che si preparano i pensieri solo nel proprio laboratorio perché chi non ne produce abbastanza ha l’impressione di essere pigro. Succede così che non esiste un solo pensiero utilizzabile, né alcuna formulazione d’un pensiero che possa essere citata. Occorre ben poco a costoro per la loro opera! Una penna e un po’ di carta sono le sole cose che possono esibire! E senza alcun aiuto, soltanto col magro materiale che uno può portare sulle proprie braccia, innalzano le loro capanne! Non conoscono edifici più grandi di quelli che uno è in grado di costruire da solo!”

36 B. Brecht, *Scritti teatrali II*, cit., pag. 197

37 W. Shakespeare, *Giulio Cesare*, atto V, scena I, Einaudi, Torino 1968, pag. 79

Bibliografia

- ALATRI P. , Introduzione a Diderot D., *Paradoxe sur le comédien*, Editori Riuniti, 1972
- ALIGHIERI D., *La Divina Commedia*, Inferno
- AMETTE J. P., *L'amante di Brecht*, Guanda, 2004
- ASOR ROSA A., Introduzione a *Poesie politiche di B. Brecht*, (a cura di Ganni E.), Einaudi, 2014
- BALDRY H.C., *I Greci a teatro*, Universale Laterza, 1994
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966
- BERLINER ENSEMBLE (a cura di), *Theaterarbeit – Fare teatro*, Il Saggiatore, 1969
- BOYER R.O. – MORAIS H.M., *Storia del movimento operaio negli Stati Uniti*, De Donato, 1974
- BRECHT B., *Poesie e Canzoni*, Einaudi, 1961
- , *Scritti teatrali* vol. unico, Einaudi, 1962, poi aggiornato e rieditato in III volumi: *Scritti teatrali* I, II, III Einaudi, 1962-1975
- , *Dialoghi di profughi*, Einaudi, 1962
- , *Teatro*, Einaudi, 1963
- , *Turandot e Atti unici*, Einaudi, 1969
- , *Me-Ti - Libro delle svolte* -, Einaudi, 1970

- , *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Einaudi, 1973
- , *Diario di lavoro*, vol. I 1938-1942 e vol. II 1942-1955, Einaudi, 1976
- , *Diari 1920-1922 – Appunti biografici 1920-1954*, Einaudi, 1983
- , *Storie del signor Keuner*, Einaudi, 2008
- , *Poesie politiche*, Einaudi, 2014
- BROOK P., *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, 1972
- CALDIRON O., *TOTO'*, Gremese Editore, 1983
- CAPANNA M., *Formidabili quegli anni*, BUR, 1994
- CASARETTI F., *Totò, Tati e il Tao*, Sperling & Kupfer, 1993
- CASIRAGHI S. (a cura di), *Non chiamatemi maestro*, Milano, Skira, 2007
- CAVELL S., *Il ripudio del sapere*, Einaudi, 2004
- CHANDLER R., *La semplice arte del delitto*, Universale Economica Feltrinelli, 1988
- CHIARINI P., *Bertolt Brecht*, Universale Laterza, 1967
- DAVICO BONINO G., *Introduzione a Essere o non essere*, Einaudi, 2005
- DIDEROT D., *Paradosso sull'attore*, con Introduzione di Paolo Alatri, Editori Riuniti, 1972
- DORT B., *Teatro pubblico*, Marsilio Editori, 1967
- DOUËL DELL'AGNOLA C., *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Bulzoni, Roma, 1992.
- EWEN F., *Bertolt Brecht*, Feltrinelli, 1970
- FO D., *Manuale dell'attore comico*, Aleph, 1991

- , *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, 1987
- HEGEL G.W.F., *Lezioni di estetica*, Editori Laterza, 2000
- HORNBY N., *Tutto per una ragazza*, Guanda, 2007
- GRAF F., *Il mito in Grecia*, Laterza, 1997
- JANNI P., *Il nostro greco quotidiano*, Editori Laterza, 1994
- JUNG C.G., *Tipi psicologici*, Boringhieri, 1970
- LEOPARDI G., *All'Italia in Canti*, BUR, 1953
- LORCA G., *Poesie*, vol. secondo, Guanda, 1962
- LUNARI L., *Il Maestro e gli altri*, Costa & Nolan, 1991
- MALCOVATI F., *Stanislavskij- Vita, opere e metodo*, UL, 1988
- MARX K., *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, in *Opere scelte*, Editori Riuniti, 1966
- , *Scritti sull'arte*, Universale Laterza, 1967
- , *Lineamenti fondamentali della Critica dell'Economia Politica*, La Nuova Italia, 1968
- MAYER H., *Brecht e la tradizione*, Einaudi, 1972
- MEJERCHOL'D V.E., *L'Ottobre teatrale 1918/1939*, Feltrinelli, 1977
- MELDOLESI C., *Fra Totò e Gadda*, Bulzoni, 1987
- MELDOLESI C.- OLIVI L., *Brecht regista*, Il Mulino, 1989
- NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, Adelphi, 1992
- SOFOCLE , *Edipo re*, trad. S. Quasimodo, Mondadori, 1972
- SHAKESPEARE W., *Giulio Cesare*, trad. A. Obertello, Mon-

- dadori, 1953; trad. C. Vico Lodovici, Einaudi, 1963
- , *Amleto*, trad. C. Vico Lodovici, Einaudi, 1963
- , *Re Lear*, trad. C. Vico Lodovici, Einaudi, 1964
- , *Otello*, trad. C. Vico Lodovici, Einaudi, 1973
- SKLOVSKIJ V., *Una teoria della prosa*, Garzanti, 1966
- STANISLAVSKIJ K.S., *La mia vita nell'arte*, Einaudi, 1963
- STREHLER G., *Per un teatro umano*, Feltrinelli, 1974
- , *Inscenare Shakespeare*, Bulzoni, 1992
- , *Lettere sul teatro*, Archinto, 2000
- TOFANO S., *Il teatro all'antica italiana*, Rizzoli, 1965
- VALGIMIGLI M., Introduzione a Aristotele, *Poetica*, Editori Laterza, 1968
- VÖLKER K. – *Vita di Bertolt Brecht* – Einaudi, 1978
- WEBER M., *Il lavoro intellettuale come professione*, Einaudi, 1966
- WILLETT J., *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Lerici, 1966

Indice dei nomi

- Alatri, Paolo, 130, 132, 139
Amette, Jacques-Pierre, 172
Aristotele, 61-64, 67
Arouet, François-Marie. Vd.
 Voltaire
Arrowsmith, William, 66
Asor Rosa, Alberto, 12., 92, 200, 212
Baldry, Harold Caparne, 64, 67, 138
Barthes, Roland, 205
Beckett, Samuel, 156
Bene, Carmelo, 156
Benjamin, Walter, 32
Bergson, Henri, 66
Bersani, Lello, 73
Besson, Benno, 33, 174, 193
Bienert, Gerhard, 213
Bocca, Giorgio, 46, 47, 49, 50, 52
Boyer, Richard O., 41
Brecht, Bertolt, 7, 8, 17, 20-22, 25, 27, 28, 30, 32-36, 39, 40, 43, 45, 46, 59, 61, 75, 78, 90, 92, 94, 95, 97, 98, 101, 105, 115, 125-127, 135, 136, 138, 151, 152, 154, 156-160, 162, 164-166, 171, 172, 177-182, 185, 187, 189, 191, 193, 200, 201, 205, 208, 212, 213
Bregni, Paolo, 199
Brignone, Lilla, 136, 175, 176
Brook, Peter, 8, 40, 54, 55, 111, 145, 152, 193, 195
Buazzelli, Tino, 12, 81, 91, 92, 116, 183, 198
Bunge, Hans-Joachim, 34, 96, 117, 127
Busch, Ernst, 193, 208
Capanna, Mario, 190
Carraro, Tino, 12, 198
Casaretti, Francesco, 73
Cavell, Stanley, 70, 103
Čechov, Anton Pavlovič, 211
Chandler, Raymond, 204
Chaplin, Charles, 150
Chéreau, Patrice, 12, 212
Chiarini, Paolo, 40, 41, 44, 45
Contandin, Fernand-Joseph-Désiré vd. Fernandel

- Copeau, Jacques, 210
 Corbucci, Sergio, 80n
 Corneille, Pierre, 128
- Davico Bonino, Guido, 17
 De Curtis, Antonio vd Totò, 73, 74
 De Filippo, Eduardo, 120, 121
 De Filippo, Peppino, 78
 De Filippo, Titina, 78
 De Monticelli, Roberto, 11, 29, 45, 46, 192, 199, 201
 Diderot, Denis, 127-130, 133, 193, 211
 Dodin, Lev Abramovič, 212
 Dort, Bernard, 188, 198, 199
 Douël Dell'Agnola, Catherine, 92
- Eisler, Hanns, 101
 Eliot, Thomas Stern, 13
 Ewen, Frederic, 30, 32, 41, 52, 56, 161, 176, 183, 201, 208
- Fabrizi, Aldo, 78
 Fellini, Federico, 81-83
 Fernandel, 78
 Flaiano, Ennio, 80
- Fo, Dario, 51, 65, 73, 75-78, 80, 83, 94, 96, 104, 105, 114, 119, 133, 138
 Fofi, Goffredo, 74, 82
 Frigerio, Cesare, 136
 Frisch, Max, 30
- Galdieri, Michele, 82
 Gallino, Luciano, 186
 García Lorca, Federico, 11
 Geschonneck, Erwin, 163
 Giehse, Therese, 134, 147, 161, 174, 175
 Goldoni, Carlo, 8, 17, 180, 181
 Gozzi, Carlo, 105, 106
- Graf, Fritz, 63
 Gramsci, Antonio, 106, 118, 119, 122, 143, 144, 209
 Grassi, Paolo, 29, 30, 58, 98, 156, 197, 208
 Grimm, Friedrich Melchior Frieheerr von, 139
 Grotowski, Jerzy, 155
 Grube-Deister, Elsa, 168
- Halimi, Serge, 149
 Hauptmann, Elisabeth, 57, 95
 Hegel, Georg W.F., 60, 175
 Herbrecht, Inge, 117
 Hobbes, Thomas, 48

- Ionesco, Eugène, 156
- Jannacci, Enzo, 98, 99
- Janni, Pietro, 192
- Jhering, Alfred, 31
- Jouvet, Louis, 133, 210
- Jung, Carl G., 95
- Kahler, Ernst, 97, 168
- Kezich, Tullio, 189
- Kivi, Alexis, 106
- Knox, Bernard M., 62
- Kott, Jan, 181
- Lan-fang, Mei, 72
- Laughton, Charles, 12
- Lesky, Albin, 64
- Lunari, Luigi, 18, 202, 203
- Lutz, Regine, 90, 94, 162, 166, 182, 193
- Marx, Karl, 37, 56, 70, 113, 148, 154, 155
- Matteuzzi, Andrea, 158
- May, Gisela, 19, 124
- Mayer, Hans, 43, 61, 97, 147
- Mejerchol'd, Vsevolod E., 72, 190, 193
- Meldolesi, Claudio, 73, 81, 82, 85, 101, 113, 158, 160, 163, 175, 178
- Mittenzwei, Werner, 13, 93, 98, 125
- Morais, Herbert M., 41
- Moretti, Marcello, 91, 92
- Morrow, Lance, 190
- Myers, Gustav, 41
- Neher, Caspar, 175
- Nietzsche, Friedrich, 65
- Norris, Frank, 41
- Novelli, Ermete, 209
- Olivi, Laura, 33-35, 168
- Ostrovskij, Aleksandr Nikolae-vič, 185
- Pagnani, Andreina, 82
- Palazzeschi, Aldo, 84
- Pasolini, Pier Paolo, 83, 118
- Petrolini, Ettore, 82
- Pica, Tina, 78
- Pinter, Harold, 16
- Piscator, Erwin, 213
- Puccini, Giacomo, 106
- Racine, Jean, 128

- Reinhardt, Max, 13, 20
- Ronconi, Luca, 212
- Rülicke-Weiler, Käthe, 185
- Salvini, Tommaso, 86
- Sanguineti, Edoardo, 209
- Santuccio, Gianni, 136
- Scarpetta, Eduardo, 121
- Schall, Ekkehard, 110, 133, 160,
162, 194, 195, 208
- Schiller, Friedrich, 43
- Scofield, Paul 161n
- Segre, Cesare 119n
- Shakespeare, William, 27, 32,
56, 69, 91, 105, 113, 128, 140,
143, 145, 181, 182, 191
- Sherwood, Anderson, 41
- Šklovskij, Viktor Borosovič, 185
- Sofocle, 32, 99
- Soleri, Ferruccio, 7, 9, 91, 92
- Sperani, Esperia, 209, 210
- Sportelli, Franco, 91, 93
- Stanislavskij, Konstantin S., 39,
65, 86, 136, 184, 185
- Steffens, Lincoln, 41
- Stein, Peter, 12, 212
- Strehler, Giorgio, 7, 8, 12, 13, 45,
98, 116, 189, 198, 199
- Strittmatter, Erwin, 210
- Taranto, Nino, 78, 82
- Termine, Liborio, 77, 83
- Tofano, Sergio, 85, 86, 88, 90,
91, 150, 164
- Totò, 72-85, 87, 88, 93, 96, 101,
104, 112, 113, 118, 120, 121,
126, 150, 156, 164
- Tse-Tung, Mao, 169
- Ungaretti, Giuseppe 161n
- Valentin, Karl, 96
- Valgimigli, Manara, 62
- Varini, Emilia, 210
- Viviani, Raffaele, 82
- Voltaire, 128
- Weber, Max, 192, 210
- Weigel, Helene, 57, 78, 79, 120,
134, 160, 161, 172, 175
- Weiss, Peter, 187, 188
- Wekwerth, Manfred, 33, 36, 39,
98, 163, 165, 168, 178, 179,
182, 187, 203, 213
- Wilson, Bob, 12, 212
- Willett, John, 75, 107, 157, 158,
177
- Zavattini, Cesare, 82



