



# «Il più grande dopo Molière»

**B**RECHT l'ho incontrato una sola volta, di sfuggita, al tempo della sua visita a Milano per la prima dell'Opera da tre soldi del Piccolo. Il mio primo, vero incontro con lui è avvenuto sulle pagine delle sue riflessioni teatrali: una lettura per me fondamentale che ha guidato tutta la mia carriera di attore dal Ruzante ai Santi da legare che con Dario Fo mettemmo in piedi proprio pensando a Brecht e mentre stavamo già lavorando all'idea di rappresentare un'Opera da tre soldi ambientata a Milano, di cui poi non si fece più nulla.

Di Brecht, in senso stretto, maigrado sia un autore che mi è molto caro, ho interpretato solo l'Arturo Ui con la regia di De Bosis. Le ragioni di questa assenza brechtiana dal mio repertorio sono diverse: la scarsa lungimiranza di chi gestisce i diritti; la necessità per poterlo rappresentare, di un'organizzazione teatrale efficientissima; e per un certo periodo il diritto di prelazione che Brecht stesso aveva dato al Piccolo Teatro sui suoi testi da rappresentare in Italia. Faccio un esempio: quest'estate avrei voluto mettere in scena una riscrittura drammaturgica della Piccola Magagnony che avevo visto al Berliner. Tutti d'accordo su questo progetto al quale avrebbe dovuto partecipare anche Scherzi, il massimo attore brechtiano di oggi. Ma la Universal, l'agenzia che gestisce questi diritti, ci ha detto di no: l'esperimento andava bene perché Brecht era fuori dalla Ddr Brecht va rappresentato così com'è. Ma io, pur essendo un

brechtiano convinto, non lo sono acriticamente: so che alcuni testi di Brecht sono oggi improponibili senza una rielaborazione drammaturgica. L'avevo capito anche Majakovskij tanto da augurarsi che avvenute sul palcoscenico in scena sue riflessioni teatrali: una lettura per me fondamentale che ha guidato tutta la mia carriera di attore dal Ruzante ai Santi da legare che con Dario Fo mettemmo in piedi proprio pensando a Brecht e mentre stavamo già lavorando all'idea di rappresentare un'Opera da tre soldi ambientata a Milano, di cui poi non si fece più nulla.

Per me Brecht è l'ultimo grande uomo di teatro che ci sia stato, l'ultimo ad avere una visione complessiva del mondo e a rendersi conto che il teatro è necessario per oggettivare la realtà, ma anche per avere un rapporto con gli altri, con la gente. Dopo di lui ci sono state solo visioni parziali. Eppure, oggi, Brecht in Italia — dopo un periodo in cui tutti si proclamavano brechtiani — è quasi dimenticato, imballato in rigide divisioni fra opere maggiori e minori che è il peggior torto che gli si possa fare perché nessun autore, come lui, ha bisogno di essere visto nella sua totalità, nella sua dialetticità. Insomma sembra che Brecht sia passato di moda, come il marxismo; e così sono venuti i Signori di Foccolore, sono venuti i polacchi, i dicitori dell'indicibile, la macrometallurgia dell'esistenza. Una confusione che ha accantonato Brecht in un angolo non meglio definita genericità.

Malgrado questo continuo a vedere il teatro retto da tre grandi pilastri: Shakespeare, Molière e Brecht. Perché se leggo un testo di Shakespeare o di Molière lo sento che loro colpiscono a

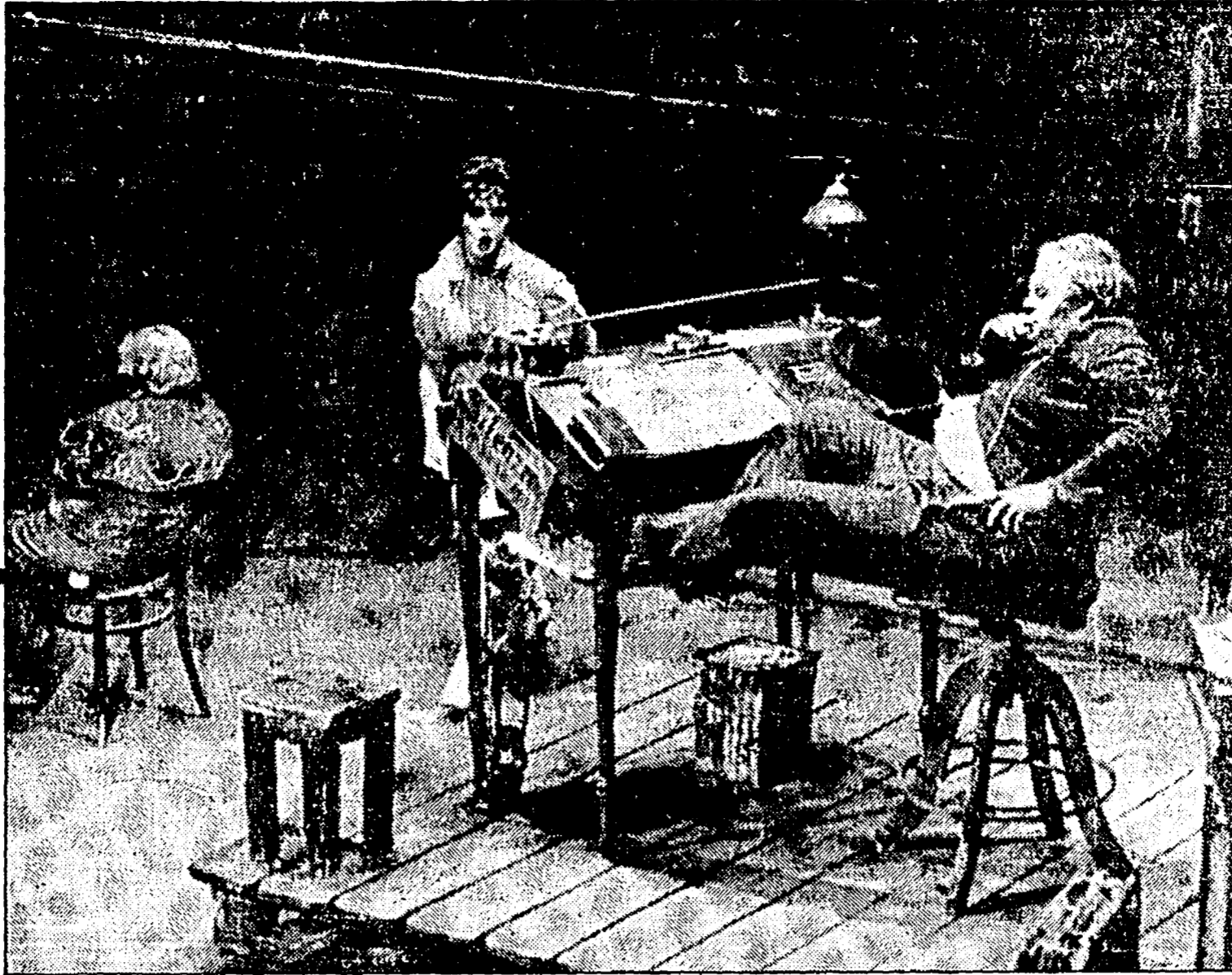
fondo le cosiddette leggi immutabili della società. Brecht l'ha fatto non solo in modo didascalico, ma con grande poeticità e tenerezza, anche nei momenti più crudi. Io che ho recitato un solo testo di Brecht ma ho interpretato molti recital di sue poesie ogni volta sono rimasto colpito da questa sensazione di tenera ironia. E devo dire che, oggi, per trovare lo stesso orgoglio di essere uomini, la stessa consapevolezza della storia, la stessa ampiezza di orizzonti ho dovuto leggere le poesie di Ingrado e per me almeno, sono state una rivelazione.

In teatro invece invano cercheremo la profondità brechtiana nei drammaturchi che oggi vanno per la maggiore. Eppure in lui mi ritrovo sempre: ma non mi ritrovo in Beckett anche se gli riconosco la grandezza; non mi ritrovo in Finlay non mi ritrovo in Ionesco che scrisse il Mistero buffo per me — pochi lo sanno — perché mi era piaciuta la novella, anche se poi rifiutai di interpretare il dramma. Invece, oggi, vorrei dire un Brecht: penso molto a Teste tonde e teste a punta, al Galileo, a Santa Giovanna dei Macelli, ma per quest'anno non se ne parla: problemi finanziari me lo impediscono.

Come attore credo che il sistema brechtiano sia grandioso ma che non debba per alcun motivo essere limitato alla pagina, alla teoria. Un sistema così muore: e invece bisogna proprio vederlo in opera sul palcoscenico, nell'atto di grande libertà dell'interprete che incontra un personaggio lasciando fra sé e lui un inestinguibile spazio di ironia. E Stanislavskij? Tutti sappiamo che Brecht non prescindeva da Stanislavskij — come da Diderot e da Goethe — ma poneva il grosso problema di farti sentire che il sentimento immediato è troppo piccolo, banale e che non si possano abbandonare ma dobbiamo restare vigili, perché la fantasia deve essere nutrita sempre dalla cultura.

Brecht era partito da una pessimistica riflessione kafkiana: la menzogna è l'ordine del mondo. Ma lui non ha lasciato questa menzogna là, come un mistero. L'ha resa evidente, l'ha rivelata. Quelli che sono venuti dopo di lui, no.

Franco Parenti



Due foto di scena di Ugo Mulas durante la storica rappresentazione dell'«Opera da tre soldi» al Piccolo nel '53

Regista brechtiano per eccellenza, Giorgio Strehler non ha dubbi: «Molti lo hanno messo in scena, nessuno lo ha capito»

# «Ma io lo rifarei tutto»



Come fu che in pieno fascismo andò in scena «L'Opera da tre soldi» e l'Italia democratica disse di no al «Berliner Ensemble»

# 1951, ecco perché metteva tanta paura

**D**A SEMPRE è considerato il regista «brechtiano» per eccellenza. Eppure, al contrario di quanto si crede, Brecht messi in scena da Giorgio Strehler non sono moltissimi anche se, al di là delle mode, il direttore del Piccolo Teatro ha sempre ribadito il suo legame d'elezione con il teatrante tedesco.

«Si — spiega Strehler — ho avuto i miei maestri. Il primo è stato Copeau, il secondo Jouvet, al quale ho dedicato l'inaugurazione del Teatro Studio con *Elvira o la passione teatrale*. Poi è venuto Brecht che per me ha rappresentato la «somma» di tutte le domande, di tutti i perché del teatro. Ma quello che mi ha dato, soprattutto, è l'esigenza di un teatro che nel tempo in cui si vive e la riflessione che storia, teatro, mondo e vita costituiscono insieme un rapporto dialettico, talvolta penoso, ma sempre attento al divenire, attorno a noi. In più Brecht portava attorno a sé l'aura magnetica di chi nel teatro si dà tutto intero, essendone però, allo stesso tempo, «distante» con una grande capacità ironica e analitica che gli permetteva di guardarsi e di guardarci da un'altra dimensione: quella della realtà, della storia, della sua necessità che contiene anche il teatro.

Torniamo ai maestri. Copeau non l'ha conosciuto, ma Jouvet sì e anche Brecht al tempo dell'«Opera da tre soldi», nel 1956...

«In realtà l'ho conosciuto prima non appena — dopo difficoltà politiche non indifferenti — abbiamo inserito nel cartellone il nostro primo Brecht. Allora sono andato a Berlino, a casa sua. Una casa che gli rassomigliava: semplice, con pareti bianche, molti libri, tavoli di legno e sedile di paglia. Ricordo la sua voce, stranamente acuta, che rispondeva a me che lo interrogavo sulla prima edizione dell'«Opera da tre soldi» del 1928. Era quasi imbarazzato perché si ricordava pochissimo di quello che aveva fatto anni prima. «Ma istantaneamente», legò solo al presente, al futuro. Brecht non venne in Italia: arrivò alla prova generale, disponibile e pronto a divertirsi, con un candore disarmante. E infatti rise, più di una volta, durante la prova. Gli attori, molto tesi, non sapevano chi fosse e se la presero con me. Io risposi freddo «chi ride è B.B.».

— Brecht a Milano, 1956: è sono anni politicamente duri. Come è stata vissuta la sua presenza in Italia?

«L'Italia benpensante ne fu seccata; ma la parte curiosa e aperta del pubblico si strinse attorno a noi. Ricordo Brecht, con il suo metro da lavoratore che portava non per sembrare un proletario ma per abitudine, mettere a repentaglio con noncuranza i cliché politici e culturali. Ricordo come spiazzava gli intellettuali di sinistra dicendo che un teatro rivoluzionario doveva essere bello e che bisognava tenere conto della lezione di Churchill e di quella di Mao che nel libro *Sulla contraddizione* insegnava a dubitare di tutto.

— Il 14 agosto 1956, fra l'altro giorno del suo compleanno, mentre stava provando «Arlecchino» che doveva partire per una tournée all'estero, lei ricevette un telegramma...

«Era il telegramma di Helene Weigel che diceva semplicemente *Bert Brecht ist Gestern gestorben*. Non per superstiti-

zione, ma ammetto che la concomitanza di queste due date mi ha sempre colpito. La mia prima sensazione alla notizia della morte di Brecht è stata di sgobbitamento: mi sono sentito un po' orfano. Poi ho continuato il mio lavoro su Brecht con *L'anima buona di Sezuan*, con *Schweyk*, con *L'eccezione e la regola*, con *Vita di Galileo*. Spettacolo quest'ultimo che vide non poche battaglie e da alcuni fu addirittura considerato una provocazione per la sua presunta irreligiosità. Il Piccolo rischiò di essere completamente annientato.

«Nel '68, in un momento di ripensamento totale, che mi ha visto allontanarmi dal Piccolo, ho fatto riferimento ancora a Brecht con *Santa Giovanna dei Macelli*. Questa volta gli attacchi vennero da sinistra: si considerava Brecht superato, non contemporaneo. Poi sono tornato al Piccolo e c'è stata una nuova *Opera da tre soldi* e una nuova *Anima buona*. Anche oggi dovendo fare un bilancio, sono molte le riflessioni amare sul teatro, ma ci sarà ancora un altro Brecht. — ancora una volta l'«Opera da tre soldi» — a Parigi, in un'edizione che sarà totalmente diversa rispetto alle precedenti, perché i tempi sono infinitamente cambiati.

— Quale è stata la reazione del teatro italiano a Bertolt Brecht?

«Direi di sostanziale incomprensione. Quello che mi colpisce soprattutto è la modestia sovente l'improvvisazione, su un teatro — quello di Brecht — inteso da noi più come forma estetica che come sostanza. Eppure vedere Brecht cristallizzato, e non nella storia, togliergli il suo carattere dialettico, è un errore. Per quanto mi riguarda il consenso di avere quasi tutto «da fare» con B.B. Si, la grandezza brechtiana è quasi tutta da apprendere, ancora. E studiare Brecht oggi, in questa società dallo sviluppo sconnesso e abnorme, può riservare infinite e proficue sorprese. Ma bisogna studiarlo, non pensare, come fa tanto teatro di oggi, di andare «oltre» Brecht senza neppure sapere che cosa è dove quell'«oltre» nasconde un vuoto di conoscenza. Studiare Brecht, oggi, può servire a testimoniare contro coloro che considerano quasi un delitto combattere per costruire un modo migliore per l'uomo, perché si può essere «uomini di poendo» anche lottando contro l'ingiustizia, a costo di farci venire roca la voce.

Maria Grazia Gregori

**L**A VEGLIA del le-stofanti, che sarà mai? E una commedia jazz, precisa il sottotitolo. L'intestazione superiore — Bragaglia presenta — dovrebbe assicurare gli spettatori, e acquirenti del programma di sala (sulla cui copertina spiccano le scritte citate), che si tratterà di un'operazione d'avanguardia, nella linea di quel Teatro degli Indipendenti che il regista e scenografo, o meglio «co-regista», Antonio Bragaglia (appunto) ha fondato a Roma nel 1923, e che adesso (è la sera dell'8 marzo 1930) si affaccia a Milano, ai Filodrammatici, per iniziare di qui un'ampia tournée italiana.

La vigilia del le-stofanti, dunque. Ossia l'Opera da tre soldi (o dei tre soldi, come si preferisce tradurre da principio) di Bertolt Brecht e Kurt Weill, i cui nomi, per la verità, non risultavano tanto in evidenza quanto quello del demurgo dello spettacolo sonoro (altra scritta di copertina), che un critico autorevole dell'epoca potè infatti definire «soprattutto creazione di un'opera». Altri recensori, per contro, ipotizzano che il testo brechtiano (il quale si valeva di traduttori illustri, lo scrittore Corrado Alvaro, il germanista Alberto Spalini) e le musiche (e quelle fossero stati svelenati dalle rappresentazioni, alleggeriti della loro carica eversiva. E addirittura sul fasciosissimo Popolo d'Italia si potè leggere che lo «stile Bragaglia», originale e geniale senza dubbio, ma sempre uguale a se stesso, aveva tolto sapore e colore alla commedia.

Scherzi della storia. Il giovane Brecht arrivava nel nostro paese, con un'opera di fresco (nel 1928) e destinata a rimanere tra le sue più famose, grazie a un uomo di teatro, quale era Bragaglia, in ottimi rapporti col regime musso-

liniano. E a Bragaglia si poteva pure rimproverare di aver ammorbido contenuti e forme del lavoro, di aver centrato tutto il suo impegno in teatro e allettato al suo divertimento (l'anno seguente, 1931, il film di G. W. Pabst si sarebbe affratro, per bocca di Brecht stesso e di Weill, accuse analoghe, con annesse azione legale).

Scherzi della storia, dicevamo. Un palo di decennio dopo, sconfitti il fascismo e il nazismo, al prezzo che tutti sappiamo, l'Italia democratica sbatte la porta in faccia al Brecht maturo, scrittore ormai noto in mezzo mondo, e alla sua già celebre Compagnia, il Berliner Ensemble. Il 27 settembre del 1951, il Berliner è stato invitato al festival della prosa di Venezia, per darvi Madre Coraggio e i suoi figli, dramma da noi inedito (ma tutto il Brecht successivo all'Opera da tre soldi è allora, in pratica, sconosciuto alle nostre scene), e alla cui prima proposta italiana il Piccolo Teatro di Grassi e Strehler ha dovuto rinunciare, mesi addietro, per pressioni censorie.

Chino viscontini, presidente della recite veneziane, annunciate per il 26 e 27 settembre, alla compagnia della Rdt e al suo direttore sono negati i visti d'ingresso. Dal ministro degli Esteri, e presidente del Consiglio Alcide De Gasperi, anzi De Gasperi VII, come lo intitolano i rotocalchi del tempo, riferendosi al numero d'ordine del governo da lui guidato, l'imbarazzante risposta del ministro è: «Non vessatorio e insieme ridicolo rimbalza sulle spalle del ministro degli Interni, Mario Scelba. Si mormora, con buon fondamento, che costui abbia fornito il motivo (gottesco, insensato, ma così è del diletto) di impossibilità, cioè, di disporre, da parte del Viminale, un'adeguata «sorveglianza» del troppo numerosi

membri (fra artisti e tecnici) del Berliner, ben trentacinque!

Ma a rispondere, o piuttosto a non rispondere, alle interrogazioni presentate in Parlamento sull'incredibile «caso», De Gasperi e Scelba inviano il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio (incaricato anche degli affari dello Spettacolo, in assenza ancora di un dicastero apposito), un Giulio Andreotti elusivo ed estante (come ce lo descrivono le cronache dell'epoca) che, mentre espone la protesta degli uomini di cultura («cultura», secondo la dizione scelbiana) e delle forze politiche della sinistra (tra i parlamentari «interroganti» ci sono il socialista Mario Berlinguer e il socialdemocratico Egidio Ariosto), dichiara di non essere in possesso di sufficienti elementi di giudizio sulla faccenda.

Alla bella e appassionata lettera aperta alla gente di teatro scritta da Luciano Lucignani e apparsa sull'Unità, edizione romana, il 22 settembre, faranno eco in parecchi. E Luciano Visconti ritirerà la sua firma e presenza dallo spettacolo (il seduttore di Diego Fabbri), commissariati dal medesimo festival della prosa, da cui Brecht è stato escluso. Ma il veto a Mutter Courage rimase dimostrazione di come gli oltranzisti atlantici, allora al governo del nostro paese, nel pieno della guerra fredda (e calda, poiché atrocemente si combatteva in Corea) vedessero propagazione di comunista in qualsiasi parola di pace, in ogni lucida e accorata invettiva contro lo sterminio, quale quella che si esprimeva dall'amaro parabola dell'anziana vivandiera e del suo figlio.

A prescindere dalle smanie di Scelba, che vedeva comunque e dovunque rosso (la primavera precedente, aveva cacciato dall'Ita-

lia l'insigne ballerina-coreografa sovietica Galina Ulanova e la sua troupe, l'origine profonda di tanta dura ostilità dei nostri governanti dc era proprio da ricercare, crediamo, nella tensione antibellicista del messaggio brechtiano.

Nel novembre di quello stesso 1951, giungeva nelle librerie, per i tipi di Giulio Einaudi, il primo dei due volumi di una prima organica scelta della produzione drammaturgica di Brecht (fino allora, si potevano apprezzare nella nostra lingua solo alcuni titoli sparsi, a cominciare da un'Opera da tre soldi pubblicata nel 1946 nella collana di Rosa & Ballo diretta da Paolo Grassi). E un anno dopo, nel novembre del 1952, andava in scena a Roma, al Teatro dei Satiri, regista Luciano Lucignani, protagonista Cesarina Ghidella, madre di Coraggio e i suoi figli. La versione era di Emilio Castellani, l'impianto scenografico modellato su quello di Theo Otto per il Berliner, i costumi di Renato Guttuso. Una battaglia contro la censura era stata vinta, anche se il conflitto generale, nel teatro e nel cinema, restava aperto, e avrebbe fatto vittime di tutto riguardo (nel solo 1952, La Mandragola di Machiavelli e La Governante di Brancati, per ricordare appena gli episodi più).

Quanto a Brecht, la situazione cominciò a sbloccarsi, da noi, ma lentamente. Il 21 febbraio 1953, Gianfranco De Bosis allestiva col Teatro dell'Università di Padova un uomo è un uomo (nello stesso ambito, già nel 1951 il regista e critico anglo-statunitense Eric Bentley aveva realizzato una serata antologica, incentrata su L'eccezione e la regola). Nella primavera del 1954, ancora Lucignani riproponeva Madre Coraggio alle Arti di Roma (Ave Ninchi vi

aveva preso il posto della Ghidella), quasi a suggello di una stagione inaugurata, l'autunno 1953, con La Mandragola machiavelliana, ammessa alle programmazioni, dalla censura, oborto collo.

Ciò era più di quel che potessero sopportare i funzionari dell'ex Minculpop (il ministero fascista della cultura popolare) passati al servizio della Dc e del suo ineflabile sottosegretario Andreotti. La Cooperativa spettatori italiani, produttrice del due spettacoli allora in corso, erano una rarissima eccezione nel panorama teatrale della penisola, fu «punita» con una sovvenzione (o «premio finale») miserabile, rispetto allo sforzo economico e culturale compiuto. E costretta a sciogliersi.

Si dovrà arrivare al febbraio del 1956, quando al Piccolo Teatro di Luci della ribalta si accenderanno sul primo Brecht di Strehler, una favolosa Opera da tre soldi. Da quella data ha inizio, grazie a Strehler e ad altri (sarebbe ormai lungo l'elenco dei registi italiani che con Brecht sono venuti via via cimentando), una vicenda ricca e folta, di cui noi abbiamo voluto qui sintetizzare solo il prologo, a molti ignoto, forse da molti dimenticato, o fatto dimenticare (non sono nemmeno argomenti di studio, questi, per le pur così diffuse cattedre di storia del teatro e dello spettacolo).

Bertolt Brecht ebbe quella colla il viso, è vero, per assistere alle ultime prove e alla «prima» della sua Opera, a Milano; e poté dettarne i nuovi, e speranzosi, versi conclusivi. Tornato a Berlino, Rdt, vi moriva circa sei mesi dopo. L'Unità fu l'unico giornale italiano a dedicare alla sua scomparsa un'intera pagina, sul totale di otto.

Aggeo Savioli