



Torino. Franco Parenti, Mimmo Craig e Andrea Matteuzzi in «Arturo Ui»

teatro

La resistibile ascesa di Arturo Ui

di Adelio Ferrero



Torino, settembre

L'AVVIO inconsueto di una stagione teatrale che per i prossimi mesi non sembra invece prometterci molto si è avuto quest'anno a Torino dove, nella prima settimana di settembre, la Stabile di quella città ha rappresentato con successo *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, « parabola drammatica » di Bertolt Brecht. A Gianfranco De Bosio, direttore del Teatro Stabile e regista dello spettacolo, e ai suoi collaboratori va il non piccolo merito di aver proposto, nel quadro non certo stimolante delle celebrazioni di *Italia '61*, un testo di così lucida ed emozionante provocazione ideologica, ancora inedito e mai rappresentato da noi. Quando al termine della rappresentazione Franco Parenti, lasciati gli abiti di Arturo Ui-Adolfo Hitler, avanza sul proscenio e, rivolgendosi direttamente al pubblico, commenta: « Ecco chi ha quasi dominato il mondo / I popoli l'hanno schiacciato, tuttavia / perché nessuno canti gloria troppo / presto / il grembo che lo partorì è ancora fecondo », è evidente che la conclusione della « parabola » si prolunga nella coscienza dello spettatore sollecitandovi risonanze e riflessioni che il problema del dopoguerra tedesco — la tensione di queste settimane rennesi — straordinariamente vive e angosciato.

Questa provocazione « utile » e civile e la ripresa in Italia del discorso brechtiano, ancora largamente inesplorato e incomprenduto malgrado talune memorabili prove di Strehler, fanno dello spettacolo torinese un momento vivo in una cronaca teatrale spenta e convenzionale e un fatto culturale di inconsueto e appassionante interesse. Nell'*Arturo Ui*, scritto nell'esilio finlandese e ultimato nella primavera del 1941, Brecht ritorna due anni dopo Ter-

rore e miseria del terzo Reich e due anni prima di *Schweyk nella seconda guerra mondiale* sul tema del nazismo e dell'ascesa di Hitler al potere, uno dei temi che più impegnarono a varie riprese la sua meditazione ideologica ed artistica. Come sempre in Brecht, la pena dell'esule e l'amaro scontro profondo del democratico sconfitto non si liberano nel grido di protesta e nel rifiuto passionale della tirannia, ma si ripiegano su se stesse in una ricerca di ragioni e di moventi, in un ripensamento del processo storico tuttora in atto, in una chiarificazione di nodi problematici tragici e sanguinosi. Se la diseroicizzazione del grande personaggio storico e la sua « rilettura » critica ricorrono come un filo rosso nella ricerca brechtiana, la corrosione del « mito » hitleriano e la storicizzazione del « mostro » si prospettano naturalmente a Brecht come una delle prove più difficili e impegnative, e civilmente e moralmente indispensabili, del suo umanesimo dialettico e rivoluzionario.

Berlino diventa Chicago

Hitler non compariva direttamente in scena in *Terrore e miseria del terzo Reich* che risultava soprattutto il *répertoire* agghiacciante, il rotocalco crudo e impietoso della situazione sociale e del clima morale in cui l'« ascesa » fu possibile, e la piccola borghesia vile e ipocrita costituiva il bersaglio più evidente del tiro brechtiano. Ma due anni dopo Brecht perviene alla straordinaria invenzione di *Arturo Ui*, che non è beninteso il frutto di una illuminazione folgorante e subitanea, ma l'acutissima risultante metaforica di uno stre-

nuo processo di approfondimento critico e di tensione razionale.

Brecht può ora affermare con sicurezza: « *Ui* è una parabola drammatica, scritta nell'intento di distruggere il tradizionale e nefasto rispetto che ispirano i grandi assassini ». La Berlino del 1933 diviene così la Chicago degli anni '30, il trust dei cavolfiori la grottesca e sinistra trascrizione delle forze sociali ed economiche che ricorrono ad Arturo Ui e ai suoi *killers* per salvaguardare i loro privilegi ed assicurare l'« ordine » dopo che il vecchio Hindsbrough (Hindenburg), monumento di borsa retorica e di vocazione filisteica, si è compromesso col *trust* e si appresta a spalancare le porte della città al *gangster* più folle e feroce di tutti i tempi. Da questo istante la vicenda del nazismo e la parabola ascendente di Hitler si risolvono integralmente nel sinistro trionfo di Arturo Ui e della sua banda. Dopo avere avvelenato il sangue di Chicago, il cancro si ramifica e si estende rapidamente e nelle ultime scene dell'opera, con l'assassinio di Dollfoot e la conquista di Cicero, l'« umile figlio del Bronx » e i suoi luogotenenti Gobbola e Gori (Ernesto Roma è già stato eliminato dal capo in persona) si preparano ad altre stragi e sopraffazioni.

Nel suo acuto saggio su *Brecht e l'avanguardia* (che apre il volume lateriziano *L'avanguardia e la poetica del realismo*) Paolo Chiarini, dopo aver ricordato che « l'intera produzione letteraria brechtiana reca evidente il segno della parodia », chiarisce con ampiezza di esempi e di motivazioni l'equivoco di una generica confusione fra Brecht da un lato e la neovanguardia di Ionesco, Dürrenmatt, Beckett, Adamov dall'altro osservando che Ionesco approda al nichilismo e Dürrenmatt a una sorta di teologia negativa « *laddove Brecht indica colpe e individua responsabilità* ». E Brecht stesso aveva del resto chiarito senza equivoci il suo pensiero a proposito del potenziale critico e ideologico implicito nel comico quando aveva affermato: « *La commedia ammette soluzioni, la tragedia — nel caso che ancora si creda in generale alla sua possibilità — no. La commedia rende possibile, anzi necessariamente determina la distanza e con ciò una chiara comprensione dei nessi* ». Che è appunto la condizione dello spettatore dinanzi all'*Arturo Ui*.

La diseroicizzazione del capo, la corrosione del mito, il dimensionamento storico del mostro avvengono qui sul piano della loro trascrizione in chiave *gangster*, cioè di una mediazione che si traduce nel sarcasmo ideologico dello scrittore e nel riso

iberatore e razionale dello spettatore. Per raggiungere il suo obiettivo Brecht si serve come sempre di tutti quegli appigli e sollecitazioni tecniche linguistiche culturali che gli consentono certi risultati di acutissima ed emozionante contaminazione. Se qui la metafora brechtiana richiede naturalmente il *medium* del film *gangster*, questo viene riletto a sua volta in chiave nobile e solenne. Di qui i rimandi elisabettiani e shakespeariani che, al di là delle « citazioni » più coperte (il sogno di Ui e lo scontro con la signora Dollfoot davanti alla bara del marito che richiamano rispettivamente l'ombra di Banquo e il colloquio di Riccardo III con lady Anna), corrono lungo l'intero arco dell'opera. La duplice operazione critica della assimilazione di Adolfo Hitler: ad Arturo Ui e del contrasto tra l'attività sordida e sanguinosa dei personaggi e l'apparato eloquente dei discorsi e delle pose perviene così a una risoluzione drammatica di grande efficacia e induce lo spettatore alla valutazione e al giudizio.

La visione di Hitler come assassino e la riproposta critica della sua ascesa « dimostrano » infatti il carattere criminale del capo, di una criminalità non patologica e mostruosa, ma storica e circoscrivibile, utilizzata e favorita da determinate forze capitalistiche per determinati fini di conservazione. Se la « gangsterizzazione » di Hitler ne smonta con gelido sarcasmo l'apparenza mitica e ne svela la natura criminale, la storicizzazione della sua ascesa esclude ogni concezione fatalistica e rassegnata e, individuandone le ragioni e i moventi, mostra anche che essa, proprio perché storica e non mitologica, era « resistibile ». E Brecht era tanto consapevole di avere compiuto il proprio dovere di fronte alla storia da poter tranquillamente respingere certe perplessità sulla sua opera avvertendo che « *il testo non si propone di offrire un quadro di insieme della situazione storica degli anni '30. Il proletariato manca e non sarebbe stato possibile accordargli un posto maggiore, giacché nella struttura ogni elemento in più sarebbe un elemento di troppo e stornerebbe dal vero problema, assai difficile da formulare* ». Infatti, se la dolorosa figura del disoccupato Fish e l'urlo di rivolta della donna nel finale aprono uno spiraglio nella armatura funerea e sanguinosa dell'opera, il risultato decisivo si verifica appunto in quella violenza demistificatoria che è probabilmente l'apporto più alto e fecondo della rivoluzione brechtiana.

La violenza della logica

L'*Arturo Ui* non è un grottesco balletto espressionistico, ma una acuminata metafora ideologica. Brecht non grida che gli assassini hanno conquistato la città, ma mostra come e perché abbiano trionfato; e la rabbia e il furore che egli pone nella sua « dimostrazione » non si bruciano nel fuoco dell'invettiva, ma sottendono la violenza di un ragionamento lucido e intransigente. Non diremmo che la realizzazione del De Bosio e dei suoi attori ci abbia convinto pienamente, e proprio sul piano di quelle contaminazioni e riletture che nell'*Arturo Ui* costituiscono un nesso indiscutibile di sostanza ideologica e di forma espressiva. La prima parte dello spettacolo, ad esempio, stentava visibilmente a trovare il tono giusto e la rilettura *gangster* non era improntata al metallico squallore richiesto, con troppe concessioni a un clima da *Dreigroschenoper*. Ma in complesso si tratta di uno spettacolo acuto e civilissimo, le cui insufficienze si possono mettere sul conto di una ricerca estremamente impegnativa e tuttora aperta. Tra gli interpreti, tutti più o meno consci della difficoltà dell'impresa, si è imposto con forza Franco Parenti che, nel ricostruire metodicamente la lucida follia del suo personaggio nevrotico e sanguinario, ha rivelato una intelligente e meditata capacità di adesione critica. Un riferimento di cui egli e il regista hanno tenuto conto era naturalmente quello del Chaplin del *Il grande dittatore*. E non disturbava affatto, richiamando anzi l'umanesimo critico e appassionato di un altro grande maestro del nostro tempo.

Adelio Ferrero



Viareggio. Moravia, Lori Mazzetti e Repaci

Lettere

Leonida ha preso un granchio

di Alberto Asor Rosa

CI GIUNGE notizia dai giornali che a Leonida Repaci, come ad altri illustri personaggi dell'*high life* internazionale — il conte Rudi Crespi, il marchese Emilio Pucci, il tennista Nicola Pietrangeli, S.E. Rafael Vallarino, Vittorio De Sica — è stato assegnato a Venezia, dai lanieri di Biella fratelli Cerruti, un Granchio d'Oro dell'Eleganza del peso di mezzo chilo.

Un granchio di dimensioni assai più considerevoli Leonida Repaci lo ha preso però in Versilia, verso la fine di agosto, quando ha creduto di restituire verginità allo sverginitissimo premio Viareggio, battendosi per la sua assegnazione allo scrittore Alberto Moravia. A me pare che il prevalere della sua tesi fra i giudici abbia precipitato definitivamente la manifestazione nel ridicolo. Infatti, si poteva ammettere in fondo, nonostante il disgusto suscitato da certe involuzioni, che un premio già noto in tempi migliori per scelte almeno intenzionalmente anticonformistiche e rinnovatrici, si adagiasse a poco a poco sul comodo sofà dei compromessi prima e poi della conservazione più moderata.

Decadenza senile

Ciò che non si può ammettere, e suscita la risata, è la pretesa di recuperare il salvabile, facendo appello a un nome senz'altro assai prestigioso, ma la cui novità e modernità è ormai da troppo tempo soffocata dall'intreccio dei giochetti dialettici e dalle invenzioni letterarie. Anche il conservatorismo insomma ci sembra onesto quando si dichiara per tale; ma l'imbroglione fondato sulla scelta equivoca, ammiccante e furbesca di uno scrittore che ha tutte le qualità *pour epater les bourgeois* soddisfaccendolo nello stesso tempo in tutti i suoi difetti più accarezzati... e il ben pensato, ma in fondo ingenuo e maldesto, tentativo di ricoprire le numerose toppe della palandrana viareggina, dal taglio ormai irrimediabilmente provinciale e vec-

chiotto, con uno scintillante mantello all'uso cosmopolitico: queste son prove di spirito e d'intelligenza che vanno denunciate vigorosamente come una conferma ulteriore di decadenza senile.

Aspetti del costume

Beninteso, noi non richiediamo con ciò — come viceversa la maggior parte dei critici — la moralizzazione del premio, ovvero una più giusta assegnazione dello stesso. Confessiamo anzi di aver nutrito la preoccupazione che al posto di Moravia potesse salire (ma ne hanno corso veramente il pericolo?) un personaggio come Contini o Macchia o Sapigno. Il discorso polemico sarebbe stato allora più difficile e sottile, di fronte a una prova di vera astuzia e di sapiente valutazione delle circostanze attuali, quale sarebbe stata da parte dei giudici la scelta di uno dei suddetti critici accademici. Eppure non dubitiamo che la polemica si sarebbe dovuta anche in quel caso cercare e sollevare, poiché non la singola premiazione, non il singolo premio provoca la nostra critica, ma l'istituto stesso del premio letterario, in tutte le sue forme e varianti, da qualunque interesse sia mosso, da qualunque forza sia sostenuto, da qualsivoglia letterato, uomo di cultura, scrittore, professore, funzionario o scaccino sia assegnato. Oggi in Italia, il premio letterario non ha più nessunissima validità culturale, chiunque ne sia il promotore o il beneficiario. I pochi casi di premi « giusti » non smentiscono questa affermazione, poiché essi non sono stati assegnati per contraddire il sistema — nel qual caso avrebbero ben altra importanza —, ma semplicemente perché il sistema ha permesso o voluto, per le sue leggi particolaristiche, che essi fossero assegnati.

Il primo motivo di disgusto riguarda gli aspetti più superficiali del costume. Ruota, in genere, intorno al premio un mondo fluttuante di semi-