



compagnia  
Glauco Mauri



Ordine del giorno

n. **1**

si recita come da manifesto

# IL SIGNOR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI

di BERTOLT BRECHT

**attori** Dario Cantarelli - Gloria Catizone

Guerrino Crivello - Isa Danieli - Glauco Mauri

Luigi Palchetti - Alessandra Panelli

Roberto Sturno - Giorgio Tausani

**regia** EGISTO MARCUCCI

**tecnici** Beppe Betti - Bixio Fringuelli - Emilio Girola

Maria Meconi - Mario Pallotta - Fausto Sabini -

Ugo Vecchiato

**annotazioni**

DIREZIONE ARTISTICA

in collaborazione con la

PROVINCIA DI PESARO  
E URBINO

**IL SIGNOR PUNTILA  
E IL SUO SERVO MATTI**



Il restauro dei teatri storici è stato uno dei problemi più qualificati affrontati dall'Amministrazione Provinciale di Pesaro. Il patrimonio culturale storico ed artistico rappresentato da queste strutture sparse in tutto il territorio provinciale doveva essere recuperato e restituito ai cittadini non solo come «monumento», ma anche e soprattutto come struttura agibile per usi pubblici e culturali diversi.

Partendo da questo presupposto, l'Amministrazione Provinciale ha stabilito di impegnare somme molto consistenti da distribuire in contributi ai comuni sede di teatri storici, che avessero manifestato la volontà di restaurare gli edifici di loro proprietà. Questa decisione ha provocato tutta una serie di interventi che non ha riguardato solamente centri maggiori, quali Pesaro, Fano e Urbino, ma anche comuni meno importanti come San Costanzo, Pergola, Novafeltria ecc., aprendo inoltre un dibattito che ha superato i confini della provincia per interessare anche altre regioni e altre province che hanno preso provvedimenti simili. Un riconoscimento significativo della validità dell'azione svolta è stato in occasione del convegno sui Teatri Storici che si è tenuto a Pesaro nell'aprile del 1979, convegno in cui alcuni tra i più importanti esponenti della vita teatrale italiana e della cultura sono intervenuti ad appoggiare l'iniziativa.

La politica culturale della Provincia di Pesaro non si è però limitata alle strutture; da diversi anni vengono infatti organizzati in tutto il territorio, soprattutto per i comuni più piccoli, stagioni teatrali a cui partecipano compagnie di primaria importanza nella vita teatrale del Paese. La naturale conclusione di questa attività non poteva essere che la produzione di uno spettacolo che in qualche modo coinvolgesse quella parte della popolazione pesarese che si sente più vicina al Teatro. Insieme alla Compagnia di Glauco Mauri abbiamo quindi previsto, a fianco dell'allestimento teatrale vero e proprio, una serie di altre manifestazioni che vanno dalla costituzione di un gruppo di studio di circa quaranta persone, provenienti dai vari comuni della provincia, alle prove aperte al pubblico, a una serie di conferenze esplicative sul testo scelto per la messa in scena.

Pur nella coscienza di avere operato con impegno in un settore culturale importante quale la prosa, sappiamo che molto deve ancora essere fatto, e che il discorso è appena avviato; resta fermo che gli Enti locali possono rappresentare un punto di riferimento importante, capaci di intervenire in modo concreto sia per la salvaguardia delle strutture artistiche che nella diffusione delle iniziative culturali.

L'Amministrazione Provinciale  
di Pesaro e Urbino

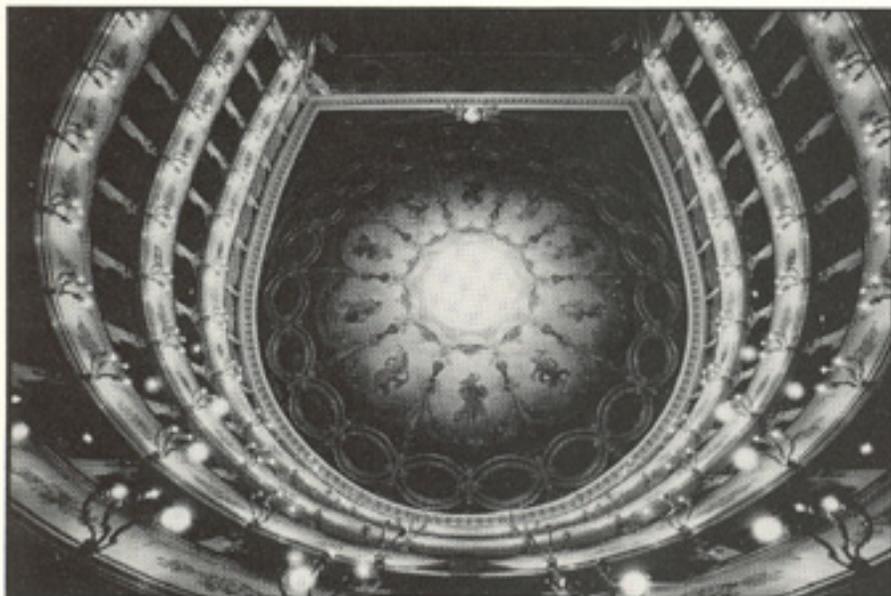
Ci conoscevamo tutti: le ore passate lì in fila davanti alla porta che portava su al loggione tra racconti di mitiche serate di lirica ingigantite dal ricordo, aneddoti di soprani grassissimi, di bassi litigiosi, di contralti vogliosi, di tenori che pur di venire a cantare al «Rossini» di Pesaro rinunciavano a tournée più remunerative, ci avevano legati in una specie di amicizia chiusa e privilegiata.

Io ero il più giovane, quasi un bambino: avevo cominciato ad essere uno di «loro» a poco più di dieci anni. Guardato all'inizio con un po' di sorpresa non priva di una certa ammirazione, mi avevano subito accettato anche se spesso ero un po' di imbarazzo nelle loro botte e rispose un po' pesanti e volgarotte che rallegravano però le lunghe attese. Ma ero il figlio della «Pina» la più popolare infermiera «di giro» di Pesaro (per oltre quaranta anni è andata di casa in casa con la sua bicicletta) e quasi tutti, tra quella gente del popolo, o per lo meno qualcuno di famiglia, avevano mostrato il loro didietro alle velocissime e, a quanto mi decantavano, indolori punture di mia madre. Inoltre ero il figlio di «Pito» che era stata la prima cornetta della banda cittadina con compito privilegiato di lanciare l'acuto smagliante che dichiarava l'avvenuta tombola nella grande festa popolare che si svolgeva in piazza una volta all'anno ancora prima della mia nascita.

E poi — e questo fu veramente il

massimo, poiché anch'io potevo raccontare loro qualcosa! — io avevo conosciuto il grande Riccardo Zandonai allora direttore del Conservatorio «Rossini». Mia madre infatti era l'infermiera prediletta del Maestro e dovendo correre spessissimo anche di notte nella sua villa sul colle San Bartolo, mi portava con se per non lasciarmi solo in casa. Mi ricordo della bella macchina che ci veniva a prendere e la tenerezza di quel fragile signore così famoso, piccolo piccolo, che pur con la faccia segnata dalla sofferenza di un male che di lì a poco doveva ucciderlo, aveva sempre per me un sorriso tenerissimo quasi a scusarsi del disturbo che ci arrecava. Spesso diceva a mia madre di portarmi con lei e mi faceva vedere la bella gazza nera (uccello per me mitico - non aveva scritto Rossini «La Gazza Ladra»? ) che teneva chiusa in una bellissima gabbia ... Insomma avevo il passaporto in regola per entrare a far parte anch'io «des les enfants du Paradis» del «Rossini». Poi la porta si apriva e su, la corsa affannosa per le scale, - il loggione è al quinto piano. Mi avevano affidato un compito di cui ero molto fiero: c'era tra «noi» una vecchietta ancora molto arzilla (se ne incontrano ancora tante specie nelle città di provincia amanti della lirica) ma con le articolazioni arrugginite la quale, pur volendo fare regolarmente le sue ore di fila, non avrebbe potuto competere nella corsa alla scalata del «Paradiso». Io, anche se grassoccio già da allora, arrivavo sempre tra i primi e avevo il compito di tenerle il posto sulla panca di prima fila. Lei poi saliva con tutta calma e nessuno avrebbe mai osato contestarle quel posto che le spettava di diritto. Sapeva tutto di lirica. «Sì, ma Pertile è un'altra cosa» diceva sempre, anche parlando di soprani o di baritoni; e forse fu da allora che nacque la mia predilezione per il grande Aureliano. Ma ogni tanto mi parlava anche di attori di «Prosa» e accanto a Pertile, Pasero, Toti Dal Monte, Favero, Lugo, Bechi, Cioe Elmo, Pagliughi, cominciavo a conoscere altri nomi: la Duse, Zacconi, Ruggeri, Gandusio, Grammatica, Benassi... e io mi chiedevo «Chissà se veramente li aveva mai sentiti recitare quelli lì», perché allora la «Prosa» a Pesaro non veniva quasi mai; ma ne ero affascinato. Mi ricordo che ce l'aveva soprattutto con quel «gran porcaccion de D'Annunzi»

Alcune immagini del Teatro Rossini di Pesaro



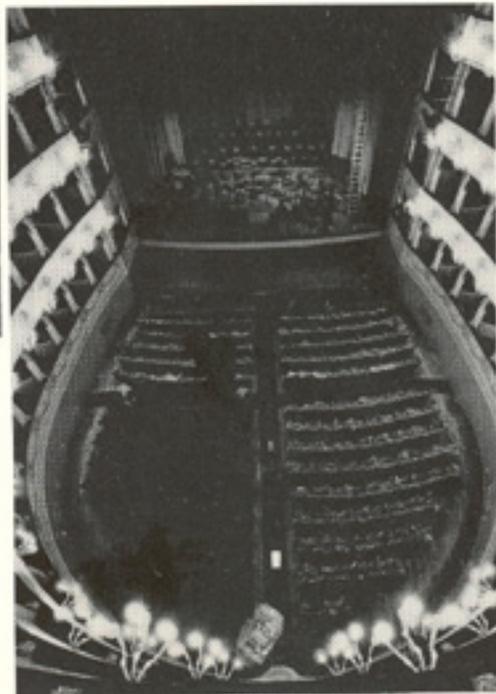
che tanto male aveva fatto alla Divina Eleonora e «le aveva rubed tutt'i sold». Insomma alla prima occasione volli conoscere questa «Prosa» e il primo spettacolo che vidi fu la storia di un padre orologiaio o che aveva la mania di riparare gli orologi, non ricordo più bene, con dei commoventi intrighi familiari. L'attore era Annibale Betrone e la commedia credo si chiamasse «Papà Lebonnard». La mia prima impressione fu che lassù nel loggione eravamo molto molto pochi. Non c'era bisogno di fare nessuna fila, nessuna corsa per le scale e anche, giù nella platea e nei palchi il deserto era pressoché totale. Ciò mi fece male e provai un senso di grande amarezza. Mi sentivo imbarazzato nei confronti di quegli attori che non conoscevo ma che mi sembravano quasi tutti molto bravi ...

e nacque subito una affettuosa solidarietà nei loro confronti. Ero dispiaciuto e con un sentimento strano che cercando di riviverlo penso si avvicinasse molto alla tristezza. Ma a poco a poco successe qualcosa di molto misterioso. In teatro c'era «qualcosa» di diverso che non avevo mai provato; «qualcosa» di molto diverso dalle atmosfere eccitate delle serate di lirica a cui ero abituato. Ricordo benissimo come ero ma non esattamente cosa provavo. Poi, a poco a poco, capii: era il silenzio. Un particolare silenzio reso più sospeso dalla penombra della sala: non c'era l'orchestra e

non solo mancava il suono degli strumenti, ma non c'era nemmeno quel diffuso chiarore che veniva su dal golfo mistico e che faceva palpitare di una magica luce il bianco dei palchi del teatro. Le parole degli attori, i loro gesti, la voce, vivevano in un involucro fisico e mentale per me nuovo. E l'emozione che ne provai fu come la scoperta di qualcosa di ancora indefinibile ma che avrebbe inciso per sempre nella mia vita. Anche oggi quando ci penso cercando di analizzare con più chiarezza quei momenti, sento che la verità e la sincerità di quella scoperta sta proprio in questa sua indefinibile ma precisissima emozione. Così incominciai ad amare questa «Prosa» non comprendendo bene di che cosa esattamente si trattava e il perché ma avvertendo subito, con una tenerezza un po' stupita, cosa essa faceva germogliare dentro di me. Lo spettacolo forse non era certamente dei più belli e gli attori non dei migliori ma, allora inconsapevolmente poi sempre più chiaro, mi fece intuire che era un modo nuovo di parlarmi da quel palcoscenico. Mi pareva che in quel silenzio un po' pudico gli attori si rivolgessero proprio a me, Glauco. Ero forse meno eccitato e felice di quando c'era l'opera ma certamente meno solo. Sì, perché avevo la straordinaria sensazione che anch'io partecipassi al tutto e con la mia attenzione, con la mia tensione aiutassi quegli altri laggiù a

creare qualcosa di bello e di utile. Senza l'orchestra di mezzo, le note già fissate, lo spartito immutabile, mi sentii anch'io più partecipe; non solo spettatore, magari entusiasta, ma protagonista di un «dialogo». E il palcoscenico da allora divenne per me il luogo dove degli uomini parlano ad altri uomini per meglio conoscersi ed aiutarsi. Così la «Prosa» divenne la mia vita. Da Pesaro partii giovanissimo e non ebbi il tempo di fare la mia discesa, magari a gradi, fino ai primi posti di platea. Scesi, sì, alla galleria del 4° ordine con sporadici appuntamenti più in basso ma la mia storia vola da lassù dove abitano «i fanciulli del paradiso» come in Francia chiamano quelli degli ultimi posti di loggione, alle tavole del palcoscenico. Ed è stato un viaggio esaltante ed ancora oggi bellissimo. Ecco perché ogni volta che mi guardo indietro penso al mio teatro Rossini come a una mia seconda madre. Io sò sulla mia pelle, senza retorici e patetici sentimentalismi, cosa vuol dire nella formazione di una vita un teatro e coloro che lavorano per un teatro. E così dopo tante esperienze — anche quella capocomicale con la famosa compagnia dei Quattro con Valeria Moriconi, Franco Enriquez, Lele Luzzati — quest'anno eccomi di nuovo responsabile di una compagnia di lavoratori del teatro. In un momento così difficile nasce una nuova compagnia. Dove se non a Pesaro potevo immaginare questo inizio? La collaborazione con la provincia di Pesaro-Urbino (splendido è il suo lavoro per ridare ai cittadini anche di altre città i loro teatri chiusi da tanto tempo) è un esempio civile di impegno e di utile lavoro per la società. Già il testo scelto per l'inizio di questa nuova compagnia è nelle intenzioni di mantenere un'alta qualità di scelte artistiche e nello stesso tempo popolari. Molti hanno ancora paura che il teatro e la cultura siano sinonimo di noia; e noi tutti dobbiamo lavorare per dimostrare invece che la cultura è anche divertimento. Il teatro è fatto dagli uomini per gli uomini. Ed è con questo scopo che noi tutti, tecnici e attori, diciamo a voi Buon divertimento e a noi (permettetecelo, ne abbiamo bisogno) Buon lavoro!

Glauco Mauri



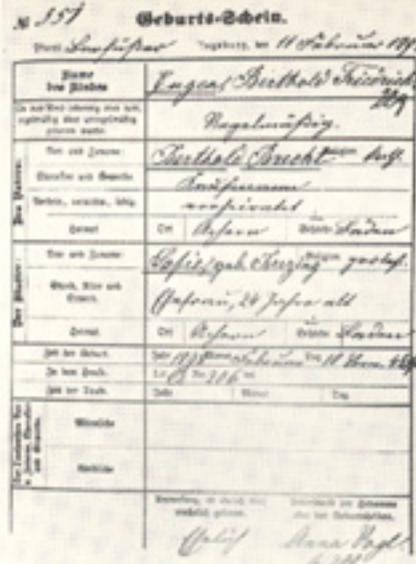
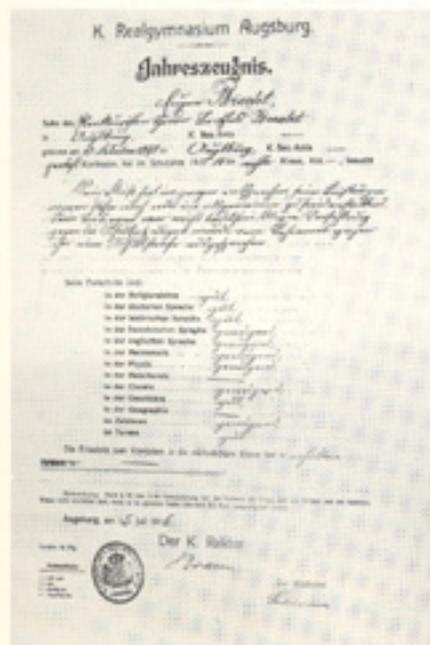
# Tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte, quella di vivere

Bertolt Brecht

Atto di nascita di Eugen Berthold

Il viale di castagni visto dalla casa paterna

Pagella di Brecht nel 1915



**1898** - Ad Augusta, nasce Bertolt Brecht. Sua madre proviene dalla Foresta Nera. Suo padre è direttore di una fabbrica di carta. Il piccolo Eugen Berthold, Aigin per i genitori, cresce nella sicurezza e nel benessere di una famiglia borghese.

*Un viale di castagni, parallelo all'antico fossato della città passava davanti alla casa di mio padre; al di là del fossato si ergevano i bastioni con i resti della cerchia più antica. Nell'acqua stagnante nuotavano i cigni e dai castagni si staccavano le foglie ingiallite.*

**1908** - Brecht diventa allievo del Königliches Bayrisches Realgymnasium di Augusta. Era considerato un allievo tranquillo ed educato, mediamente dotato; soltanto nei componimenti in tedesco aveva talvolta un bel voto.

*Durante i nove anni in cui venni tenuto in conserva al Realgymnasium, non mi riuscì di far fare sostanziali progressi ai miei insegnanti. Il mio gusto per l'ozio e l'indipendenza venne da essi instancabilmente incoraggiato.*

**1914** - Brecht pubblica i primi scritti con lo pseudonimo di Berthold Eugen.

*I suoi occhi sono spaventosamente vuoti, il suo naso all'insù è troppo largo, la bocca troppo grande, le labbra spesse; il suo collo è corto, il suo contegno è da cretina, il passo nervoso e la pancia prominente. Ma lo voglio bene.*

**1917** - Licenza liceale. È l'epoca del primo amore:

*Un giorno di settembre, il mese azzurro tranquillo sotto un giovane susino io tenni l'amor mio pallido e quieto tra le mie braccia come un dolce sogno.*

Tanto bene che di lei scrive:

**1918** - Vede la luce il suo primo vero lavoro; «Baal». Brecht ne invia copia a vari critici, i quali si pronunciano negativamente.

*Benché io abbia solo 22 anni, e sia cresciuto nella piccola città di Augusta, ed abbia visto ben poco del mondo a parte questa città, desidero avere in mano tutto quanto il mondo, desidero che tutte le cose siano in mano mia, e motivo la mia richiesta col fatto che sono disponibile una volta soltanto.*

**1919** - Entra in contatto con i circoli letterari di Monaco, fa vita di bohème, si esibisce nelle *stuben* con Karl Valentin, nonché si dedica alla critica teatrale sulla Volkswille. Nel frattempo scrive "Tamburi nella notte". L'attività di critico, che esercita con ferocia e ironia, gli inimica la direzione dello Stadttheater di Augusta, ma la cosa non lo preoccupa; un esordio in provincia non poteva essere preso in considerazione.

*Molti inverni l'avevano minacciata, i suoi dolori erano legione, la morte si vergognava davanti a lei. Poi ella morì, e si trovò un corpo di bambina.*

**1920** - Il primo maggio muore la madre di Brecht, presenza che l'aveva sempre fatto sentire sereno e sicuro.



Sequenza di B. Brecht e Kurt Weill

Partitura autografa del Baal

Il Teatrino di Karl Valentin Brecht e il secondo da sinistra



**1921** - A Berlino. Inizia la convivenza con Arnolt Bronnen; insieme a lui Brecht voleva assediare i teatri berlinesi. In due la conquista gli pareva più facile e meno noiosa. Scrive «Nella giungla».

**1922** - Ancora a Berlino, riceve il premio Kleist, grazie al critico Ihering, per «Tamburi nella notte».

**1923** - Prima di «Nella giungla delle città» e di «Baal». Termina piuttosto burrascosamente la collaborazione con Arnolt Bronnen. Ma Brecht conosce Helene Weigel.

**1924** - Primo confronto con la regia: mette in scena «Edoardo II» da Marlowe, per i Kammerspiele di Monaco. Durante le prove il Brecht-regista scopre i difetti del Brecht-drammaturgo; via via il testo veniva riscritto, per conformarsi alle capacità e ai bisogni dei suoi attori. Nasce così il teatro brechtiano. Subito dopo il debutto, Brecht parte per Capri, con Marianne Zoff. Di passaggio per Roma (che peraltro lo lascia indifferente) scopre con gioia che nei cinema italiani era permesso fumare: l'uomo che fuma in platea era un'idea prediletta del giovane Brecht - Brecht comincia ad interessarsi ai processi e ai meccanismi sociali.

**1926** - Amicizia e collaborazione con Piscator.

**1926** - Brecht e i suoi simpatizzanti cominciano a far parlare di sé. Brecht esprime alcuni giudizi sulla cultura del suo tempo: no a Rilke, no a George, no a Werfel e soprattutto no a Thomas Mann. Scandali e querelles a non finire sulle gazzette letterarie.

**1927** - È l'anno della prima collaborazione con Kurt Weill; nasce «La piccola Mahagonny».ubblica presso le edizioni Propyläen il «Libro di devozioni domestiche»; non c'è più piacere, ogni sforzo umano si esaurisce nella semplice lotta per la vita stessa. È il presagio dei tempi che verranno.

Brecht legge il Capitale e scopre quanto il marxismo abbia a che fare con il suo teatro: Marx conferma le sue opinioni e lo aiuta a capire meglio i suoi lavori. Il sociologo Fritz Sternberg lo incoraggia ad approfondire lo studio delle dottrine marxiste.

*Frequenteremo insieme i teatri, assisteremo alle prove, studieremo i registi e impareremo così quel che non si deve fare.*

*Pensare, o scrivere, o rappresentare un dramma, significa anche trasformare la società, trasformare lo Stato, sottoporre le ideologie a un'attenta disamina.*



Brecht a Piscator: «mi permetta di precisare per i posteri che, fra gli uomini che "hanno fatto" il teatro negli ultimi vent'anni nessuno mi è stato vicino come lei».

Piscator a Brecht «io credo, da parte mia, che nessuno scrittore si sia avvicinato più di lei alla concezione che io ho del teatro».

*Ametto francamente che per impedire la pubblicazione di certi libri (di Thomas Mann, n.d.r.) sarei addirittura pronto ad affrontare sacrifici finanziari.*

*Di queste città resterà solo chi le traversa: il vento! Noi lo sappiamo, siamo di passaggio. Dopo di noi: nulla di notevole. In mezzo ai terremoti che dovranno venire, speriamo di non lasciare che il Virginia mi si spenga per troppa amarezza.*

*Naturalmente, non scopersi d'aver scritto una caterva di lavori marxisti senza averne il sospetto, ma quel Marx mi apparve l'unico spettatore adatto ai miei lavori che avessi mai incontrato. Perché ad un uomo con simili interessi per l'appunto questi lavori dovevano interessare, e non a motivo della loro ma della sua intelligenza; erano materia d'osservazione per lui.*



1928 - Trionfale prima dell'«Opera da Tre Soldi», allo Schiffbauerdamm di Berlino. Il lavoro tenne cartellone per quasi un anno. Anche qui sorgono però questioni: Brecht viene accusato di aver utilizzato nella stesura dell'Opera alcuni versi di Villon senza peraltro citarne il traduttore.

Tra una querela e l'altra, Brecht sposa Helene Weigel.

1930 - Dopo il successo dell'«Opera», Brecht si dedica intensamente allo studio del marxismo ed entra in contatto con operai sindacalisti e rappresentanti del partito comunista. Frutto di questo studio furono i drammi didattici, e — approdo finale — la «Santa Giovanna dei Macelli».

«Santa Giovanna» non fu mai rappresentato fino al '59.



1932 - Brecht incontra il cinema, entra in produzione «Kühle Wampe», che non piace alla censura ma nemmeno al partito comunista. Va in scena «La Madre», da Gorkij, ed ottiene le stesse critiche. Brecht va a scuola di partito.

1933 - Hitler prende il potere. Con l'incendio del Reichstag finisce un'epoca; Brecht parte da Berlino in direzione di Praga, inizia il tempo dell'esilio. Davanti all'Opera di Berlino i nazisti bruciano i suoi libri.

A Parigi va in scena un nuovo lavoro, in collaborazione con Kurt Weill, sono «I sette peccati capitali». Il lungo viaggio però continua, Brecht lascia la Svizzera e la Francia per la Danimarca. La Germania è sempre più lontana.

1939 - Hitler invade la Polonia: è la guerra. Brecht fugge dalla Danimarca in Svezia. Ma la produzione poetica, malgrado le difficoltà dell'esilio, non si arresta: in questi anni Brecht scrive alcune delle opere più importanti, da «Teste tonde e Teste a punta», a «Terrori e miseria del Terzo Reich», a «Madre Courage», «Galileo», «L'anima buona di Sezuan», e soprattutto, le «Poesie di Svendborg».

1940-41 - Dalla Svezia in Finlandia, ospite di Hella Wuolijoki; da un racconto finlandese nasce «Puntilla e il suo servo Matti». Ma anche la Finlandia non è più sicura, si riprende il viaggio verso l'URSS, in attesa dei passaporti per l'America. Stremata dal lungo viaggio della transiberiana, a Mosca, Margarete Steffin, amica, compagna e maestra di Brecht, muore di tisi.

1941 - Brecht sbarca a San Pedro, in California. Da tempo l'America non è più la terra dei suoi sogni.

*È noto a molti che in questioni di proprietà intellettuale io sono assai poco rigoroso. Per questo motivo ho dimenticato di citare sul programma il nome di Ammer, malgrado che ben 25 dei miei 625 versi siano effettivamente identici alla sua eccellente traduzione.*

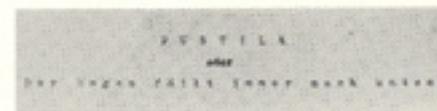
*Io, per esempio, non ho fatto nulla. Di questo il mondo ha bisogno: che nulla sia considerato un bene, anche se appare davvero utile, e nulla sia degno di lode, se una volta per tutte non cambia questo mondo: ché esso ha bisogno di essere cambiato.*

*Da voi venni come maestro, e come maestro avrei potuto andarmene da voi. Ma poiché imparavo rimasi.*

*Siedo sul ciglio della strada. Il guidatore cambia la ruota. Non mi piace da dove vengo. Non mi piace dove vado. Perché guardo il cambio della ruota con impazienza?*

*Fuggito sotto un tetto di paglia danese, amici, seguo la vostra lotta. Di qui vi mando, come già ogni tanto, i miei versi, incalzati da sanguinose visioni oltre il Sund e il fogliame. Se ci rivedremo ancora, volentieri ancora tornerò apprendista.*

*Anche nei tempi bui si canterà? Anche si canterà: dei tempi bui.*



*Nell'anno nono della fuga di fronte a Hitler esausta per i viaggi il gelo e la fame della Finlandia invernale è morta la nostra compagna Steffin nella città rossa di Mosca. (Il mio generale è caduto il mio soldato è caduto. Il mio scolaro è andato via il mio maestro è andato via)*

*Si può dire che quasi in nessun luogo la vita sia stata per me difficile come in questo obitorio dell'easy going.*



Prima dell'«Opera da tre soldi» allo Schiffbauerdamm

Helene Weigel

Copertina di Film-Kurier dedicata a Kühle Wampe

Prende alloggio a Hollywood e cerca di inserirsi nell'ambiente del cinema; ma trova Santa Monica detestabile e solo la speranza di lavorare lo trattiene in quei luoghi.

In Europa però gli orrori del nazismo continuano a fare vittime; Walter Benjamin, le cui critiche e consigli erano tanto importanti per Brecht, si toglie la vita al confine franco spagnolo.

**1942** - È l'anno di «Anche i boia muoiono», diretto da Fritz Lang: resterà l'unico film hollywoodiano sceneggiato da Brecht. Ma intanto lui scrive «La resistibile ascesa di Arturo Ui», «Le visioni di Simone Machard» e «Schweyk nella seconda guerra mondiale».

**1943** - A Zurigo, nella Svizzera neutrale, vanno in scena «L'anima buona di Sezuan» e «Vita di Galileo».

**1944** - Scrive il «Cerchio di Gesso del Caucaso» e si trasferisce a New York dove riprende i contatti con Ruth Berlau e Elizabeth Hauptmann, con George Grosz, con Sternberg e Karl Korsch; l'incontro con i suoi amici di un tempo lo vivifica dopo la deprimente esperienza californiana.

**1945** - Finisce la guerra, Hitler è sconfitto e la Germania è finalmente libera; Brecht non accenna a tornare in patria e con Charles Laughton lavora intensamente alla messa in scena del Galileo.

*Ogni mattina, per guadagnarmi il pane vo al mercato dove si comprano menzogne. Pieno di speranza mi metto in fila tra i venditori.*

*Stancare l'avversario, la tattica che ti piaceva quando sedevi al tavolo degli scacchi, all'ombra del pero. Il nemico che ti cacciava via dai tuoi libri non si lascia stancare da gente come noi.*

*Un giorno, quando ne avremo il tempo penseremo i pensieri di tutti i pensatori di tutti i tempi guarderemo tutti i quadri di tutti i maestri rideremo con tutti i burleschi faremo la corte a tutte le donne istruiremo tutti gli uomini».*

*Le nuove epoche non cominciano ad un tratto. Mio nonno viveva già nei nuovi tempi, mio nipote vivrà forse ancora nei vecchi.*

Charles Laughton nel «Galileo» diretto da Joseph Losey a Beverly Hills il 30 luglio 1947

Brecht a New York, fotografato da Ruth Berlau



**1947** - Al Coronet-Theatre di Beverly Hills va finalmente in scena la «Vita di Galileo» protagonista Laughton, regia di Joseph Losey. È un totale insuccesso. Tre mesi dopo Brecht viene convocato davanti alla Commissione per le attività antiamericane. Con la morte di Roosevelt è ufficialmente aperta la caccia alle streghe. Interrogato, Brecht nega di esser mai stato membro di alcun partito comunista.

Ventiquattr'ore dopo, Brecht lascia per sempre gli Stati Uniti alla volta di Zurigo, dove si stabilisce.

*È possibile che noi siamo l'ultima generazione della specie uomo su questa terra. Le idee su come si potrebbero sfruttare le nuove possibilità produttive non si sono molto sviluppate dai giorni in cui il cavallo dovette fare ciò che non poteva fare l'uomo. Non ritenete che in una situazione così delicata ogni nuova idea dovrebbe essere scrupolosamente e liberamente analizzata? (Quando ci si trova davanti a un ostacolo, la linea più breve tra due punti può essere una linea curva?).*



**1948** - A Zurigo va in scena «Il signor Puntila e il suo servo Matti»; Brecht dirige una versione dell'Antigone che segna il suo ritorno alla regia, e il ritorno di Helene Weigel al palcoscenico, dopo dieci anni di silenzio.

Il governo elvetico comincia a creare dei problemi all'apolide Brecht, il quale decide che è tempo di tornare in patria. Superate le mille difficoltà dovute alla mancanza di passaporto, finalmente il 22 ottobre Brecht rientra a Berlino, la città che un quarto di secolo prima l'aveva reso celebre.

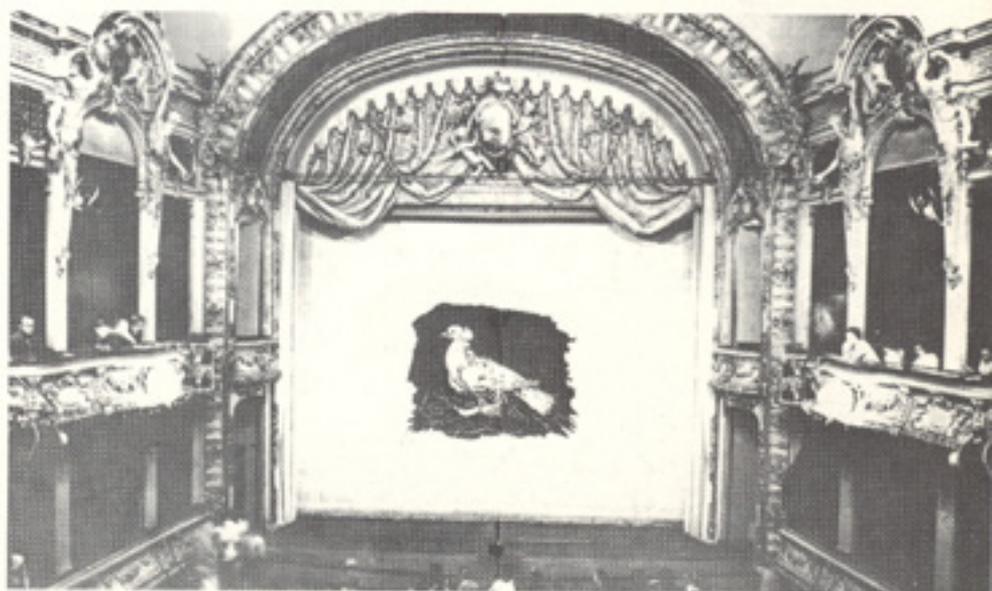
**1949** - Nel settembre Brecht fonda il Berliner Ensemble, che inaugura con "Il signor Puntila e il suo servo Matti". Il sette ottobre fu fondata la Repubblica Democratica Tedesca, a cui Brecht sceglie di legare le proprie sorti. Ma nuovamente è in contrasto con gli intellettuali del suo tempo, di cui condanna l'opportunismo e il servilismo.

**1950-51** - Sono anni di lavoro intenso al Berliner, vanno in scena «Il precettore» da Lenz, «La madre», «L'interrogatorio di Lucullo». Si pubblica il primo Theaterarbeit, un volume illustrativo sul teatro brechtiano. Il 17 marzo, per ordine delle autorità, «L'interrogatorio di Lucullo» viene tolto dal repertorio dell'Opera di stato di Berlino, «per motivi ideologici e artistici». Brecht e Dessau accettano di apportare qualche modifica, e, con il nuovo titolo di «La condanna di Lucullo», l'opera viene nuovamente rappresentata.

*Quando ritornai  
i miei capelli ancora non erano grigi  
ed ero contento.  
Le fatiche delle montagne sono alle  
nostre spalle  
davanti a noi le fatiche delle pianure».*

*Da gente che sia stata costretta a  
piegare la testa non è facile riuscire  
ad avere opere non servili.*

*Se non avessimo fine  
tutto cambierebbe  
ma siamo effimeri e molto  
resta com'è.*



Sipario del Berliner Ensemble  
disegnato da Picasso

**1954** - Il Berliner Ensemble partecipa al Primo Festival internazionale di teatro a Parigi, con «Madre Courage» e «La brocca rotta», di Kleist.

**1955** - Ancora a Parigi con «Il cerchio di gesso del Caucaso».

**1956** - A Milano, Brecht assiste alla prima de «L'opera da tre soldi» diretta da Giorgio Strehler. Inizia le prove del «Galileo».

Il 14 agosto muore d'infarto, nella sua casa di Berlino.

*Il mio pane, lo mangiai tra le battaglie.  
Per dormire mi stesi in mezzo agli as-  
sassini.*

*Feci l'amore senza badarci  
e la natura la guardai con impazienza.  
Così il tempo passò  
che sulla terra m'era stato dato.*

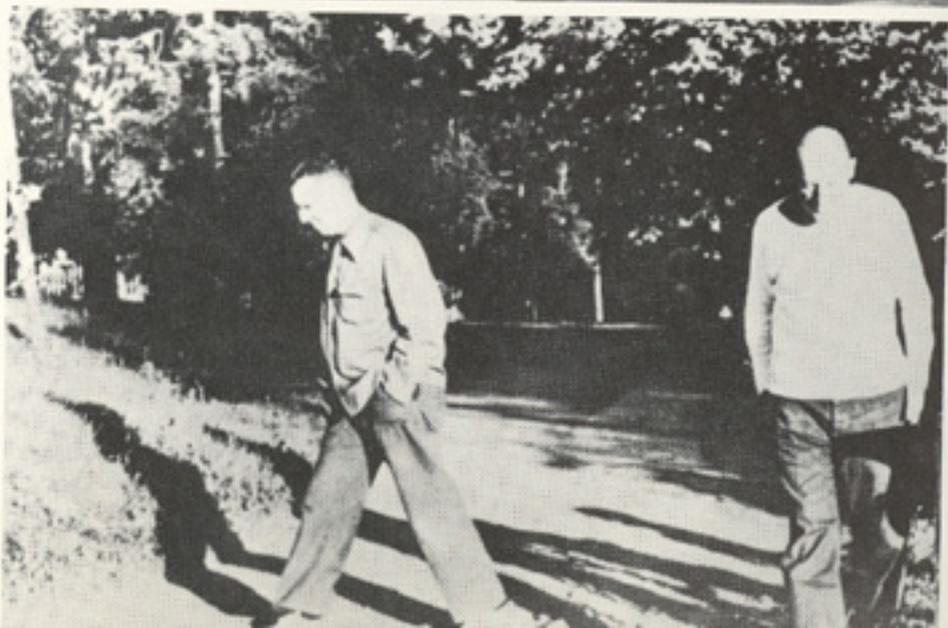
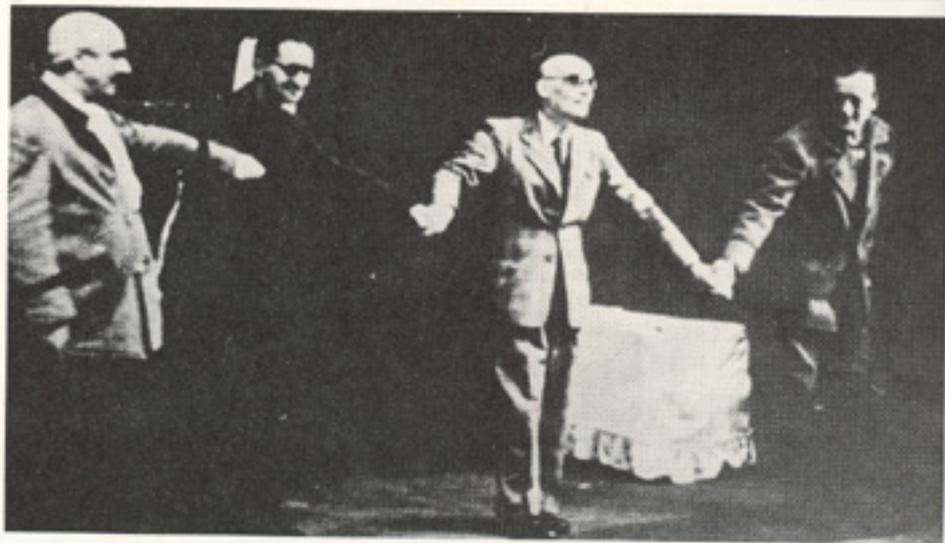
(a cura di Nunzia Polacco)

Brecht con Hanna Wuolijoki



- 1) Puntila e sua bella B
- 2) P. legge un libro che ha, con molti in  
scenografia B
- 3) P. dice di fare un affare B
- 4) due anni che lavorano per la Puntila N
- 5) Puntila e sua bella N
- 6) Puntila e sua bella B
- 7) Puntila e sua bella N + B
- 8) Puntila e sua bella N + B
- 9) Puntila e sua bella

Bertolt Brecht (secondo da sinistra) con il regista Erich Engel, Leonard Steckel (Puntila) e Erwin Geschonneck (Matti), ringrazia dopo la prima del Puntila che inaugurò il «Berliner Ensemble» il 12 novembre 1949



Bertolt Brecht e Paul Dessau

Di un Buon Ubriacone  
di un Astemio Cattivo  
della Lotta di classe  
e del  
«divertimento puro»

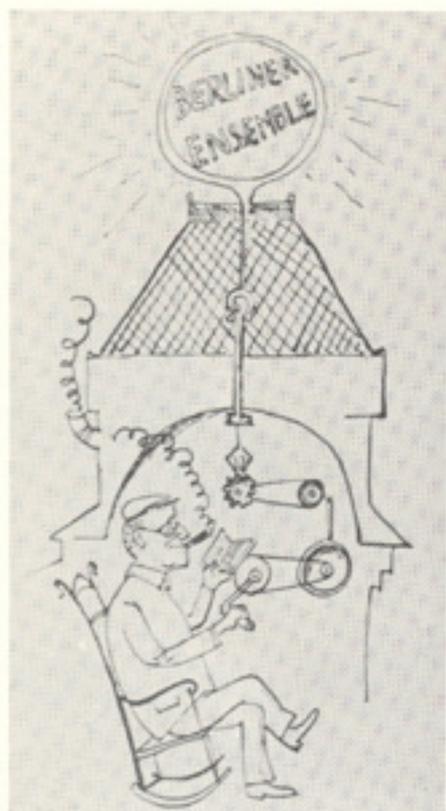
«... ciò che è la schiavitù in  
rapporto alla signoria ...»  
(Georg W. Hegel)

Mai ancora si sono formulati a sufficienza, con dovizia di dati e di interpretazioni, anche alla luce della più recente, sterminata, bibliografia e delle acquisizioni distillateci con severo scrupolo filologico ma anche con prolifico acume commerciale dal «Bertolt-Brecht-Archiv», giudizi ponderati sugli esatti rapporti intercorsi tra il poeta d'Augusta e la Settima Arte, quella della celluloida, odiosamente di B. B. scarsamente e, son le più volte, maldestramente ricambiato. Anche perché, Brecht e il cinema vogliono dire quattro cose apparentemente distinte eppur — *per contra* — assolutamente inscindibili tra loro: Brecht «autore cinematografico», in persona diretta, pur con un film da lui ripudiato (e con un procedimento giudiziario perduto), la *Dreigroschenoper* pastebiana, pur con un altro ampliamento rimaneggiato ed — a suo dire — edulcorato (*Anche i boia muoiono* di Lang) e infine pur con il «legittimato» *Kühle Wampe* di Slatan Dudow; c'è poi il *coté* del film «su Brecht», sulla sua opera: dai tradizionali, celebri prodotti dal «Berliner» per la DEFA, sino ai più recenti, di Stein & C.; c'è il periodo, fitto di umiliazioni, dell'approccio infelice a Hollywood, immenso onnivoro Moloch dove ci si mette in fila, ogni mattina, al mercato delle menzogne; e c'è il Brecht del «post-Brecht», quello che dal Maestro apprende la Grande Lezione, da Godard a Straub, dai Taviani a Herzog, da Wenders al povero Rocha, e l'assimila alla luce di altre «*schwierige Zeiten*», di altri tempi altrimenti oscuri ...

E c'è poi il Brecht — *last but not least* — che si affaccia lui, nelle fumose scapigliate serate di Augusta di Monaco di Berlino, in compagnia di Becher, di Bronnen, di Valentin. C'è un solo talento che gli sta alla pari e che lavora qualche migliaio di chilometri lontano: si chiama Charles Spencer Chaplin; di Karl Valentin, sullo schermo, possiede la medesima *clownerie* melanconica unita al gusto dello *slapstick* irresistibile: del giovane Brecht, in altra chiave, l'odio verso l'intolleranza, l'amore per i diseredati, la disperata speranza in un mondo più umano.

È il 1931 quando Charlot fa uscire *City Lights* («Luci della città»). Di nove anni posteriore è *Herr Puntila und sein Knecht Matti* («Il signor Puntila e il suo servo Matti»), sui cui paralleli con il capolavoro chapliniano è fiorita ormai tutt'intera una letteratura, anche in parte suffragata dall'evidente, gustosissimo spunto comune, peraltro abbondantemente travalicato: spunto che in genere la «critica di gusto», salvo rare eccezioni, si mantiene piuttosto aliena dal rammentare che il tema dello sdoppiamento della personalità, Brecht l'aveva già affrontato nel '24 con *Mann ist Mann* («Un uomo è un uomo»), il suo primo vero copione «epico» dove un mite agnello si trasformava, piegato dagli eventi di classe, in un feroce aguzzino complice degli ancor più feroci Potenti.

Certo, nel *Puntila* i paralleli sono lampanti, almeno per quanto riguarda uno: il protagonista per così dire «maggiore» (è difficile immaginare, in questo *Stück*, un autentico «deuteragonista»), che in Chaplin è un fosco riccastro, capace di uccidere, quand'è sobrio, pur di salvare le proprie sostanze, e che in Brecht è ugualmente (seppur con più sfumate e ambigue e caratteriali diversità) intollerante, dispotico e villano quando la sbronza gli è passata, quando i fumi dell'alcool cancellano in lui — obbedendo in ciò alle ferree leggi del Capitale — i barlumi di pietà, di tenerezza, di disinteressata generosità che i bicchieri gli avevano regalato. Oggetto fittizio del contendere, è la figlia Eva, in odor di marito, promessa a un diplomatico perché un'entrata nel Ceti Alti val bene qualche acro di terreno in dote, anche se l'autista Matti sarebbe (sotto l'influsso della wodka) un genere assai più simpatico. Oggetto non fittizio, ma reale, del contendere, sono i Beni, mobili e immobili. Il latifondista, insomma,



non può fidanzarsi ad ogni piè sospinto con contadinotte e proletarie, meglio allora la zia di casa. Non è affatto un «pescecane» insomma, non è nipote né figlio di Carl Sternheim o di George Grosz. Al più, è un testardo reazionario che non intuisce neppure come legando a sé e a sua figlia l'autista Matti, questi gli garantirebbe i profitti dell'azienda, ma tant'è: Puntila ritornerà sempre ad ubriacarsi al suo consueto «Vilshofener-Csu-Stammtisch», vale a dire il tavolino strettamente riservato ai clienti affezionati dell'Unione Cristiano-Sociale nella cittadina bavarese di Vilshofen. Matti, lui può uscirsene tranquillamente di scena («Ma già, queste amicizie non resistono: passa la sbornia e si riprende a vivere senza illusioni»); lascerà Eva, così schizzinosa davanti alle aringhe e lascerà Puntila a scalar montagne e ad ammirare, una volta in vetta, sconfinati panorami sulle foreste e i laghi di questa «insula felix» che ha nome Finlandia (mai, dai tempi di *Baal*, l'attenzione di B.B. alla natura fu così ostinatamente accentuata).

Finlandia, «insula felix», dunque. Quando Brecht vi giunge, ha già cambiato più paesi che scarpe. La tappa precedente era stata la Svezia, dopo la Cecoslovacchia, l'Austria, la Svizzera, la Danimarca (con qualche puntata in Francia e in URSS). Lo ha chiamato, lassù, Hella Wuolijoki, una scrittrice finlandese che le «storie» riportano esser stata autrice di «racconti popolari» e che ha composto invece soltanto teatro e sceneggiature cinematografiche. In realtà, questi fantomatici «racconti popolari» cui lo stesso Brecht si riferisce, altro non dovevano essere che le traduzioni che la fedele Margarete Steffin gli faceva puntualmente dalle conversazioni quotidiane con Hella. Quella stessa amica che, un anno più tardi, Brecht fu costretto ad abbandonare in una clinica moscovita, mentre si dirigevano verso Vladivostok, lungo la Transiberiana, in vista della nave per gli States. Tragica ironia, quattro giorni più tardi, la morte di Margarete: «Nell'anno nono della fuga di fronte a Hitler, esausta per i viaggi, il gelo e la fame della Finlandia invernale e per l'attesa del passaporto per un altro continente, è morta la nostra compagna Steffin, nella città rossa di Mosca». Ma senza la Steffin, questo è fuor di dubbio, senza il suo instancabile tramite, il *Puntila* brechtiano non avrebbe mai visto la luce. La Wuolijoki era partita da un fatto che autenticamente le apparteneva di suo: uno zio di nome Roope, padrone di una fattoria che si chiamava «Puntila», era partito vent'anni prima, suscitando scandalo, alla ricerca di grappa, proprio come nel Klondike i mitici pionieri elettrizzati dalle pepite. Vi sono già, nel primo abbozzo, Eva e il proprietario Puntila (la tenuta si chiama Kargela), ci sono le sbezzate e naturalmente l'embrione dell'autista, che qui si chiama Kalle. Il titolo è *La principessa di segatura* (e l'abbozzo è già somigliante a una commedia del '25 di Carl Zuckmayer, *L'allegro vigneto*), poi si muterà in *Il proprietario terriero Iso-Heik-kiilä e il suo servo Kalle*, così come la prima stesura di Brecht si chiama *Le due anime del signor Puntila, ovvero la pioggia cade sempre verso il basso*, prima di acquisire il suo titolo definitivo che rimase anche nei seguenti «aggiornamenti», quali *La canzone delle susine* scritta per Therese Ghiesse a Zurigo e l'aggiunta del personaggio di Surkkala il rosso al Berliner Ensemble, per ragioni troppo evidenti di opportunità politica, così come tutta la sua opera fu un incessante «work-in-progress», volta a volta mutabile a seconda dei continui mutamenti anagrafici, sociali, politici.

Così come tutta la sua opera fu una continua «citazione» di «modelli letterari» preesistenti: mai calchi o imitazioni (né tanto meno «plagi», come si sostenne a suo tempo), bensì «nuove creazioni entro un contrasto originale e irripetibile (Chiellini); siano, gli spunti, Rimbaud o Johst, Shakespeare o John Gay, Molière o Sofocle o Lenz o lo stesso Charlot, la Wuolijoki o il Nô giapponese, Gorkij o Grimmshausen, la Seghers o Farquhar, e via discorrendo. Un procedimento, come più volte accertato, di una modernità e una «funzionalità» a quel tempo (e oggi più che mai) sconcertanti da parte del meno «inefficace» e del meno «invecchiato» fra i «classici» del Ventesimo secolo. Pochi sanno, forse, che nel lontano '23 Brecht andava già annotando (siamo all'epoca, per intendersi, di *Im Dickicht der Städte*, «Nella giungla delle città»): «Mi accorgo che a venticinque anni incomincio a diventare un classico».

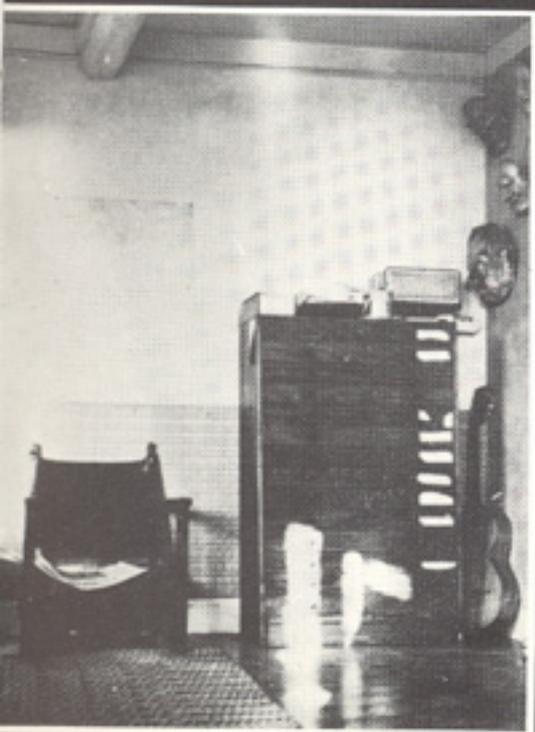
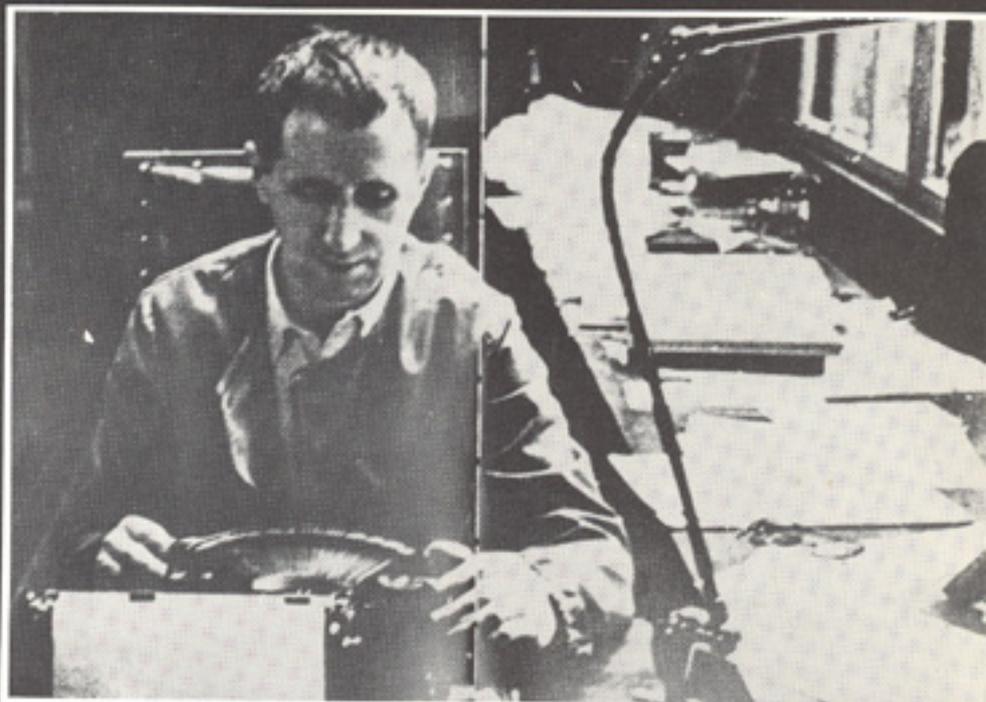
Un «classico» con il quale si debbono ancora ripartire i conti, *tutti i conti*, proprio adesso che farneticanti «nouveaux philosophes» come Guy Scarpetta spuntano ad accusarlo (sic) di «nazistalinismo». Un «classico» il cui Continente è da esplorare a fondo, per rammentarci sempre che il suo non è uno Stile, è essenzialmente un Metodo. Perché la prima e più duratura «lezione del *Puntila* brechtiano consiste proprio nel suo essere divertentissimo ma dubitativo e continuamente interlocutorio («Il destino degli "angeli"», come quello degli «esseri positivi», è di essere meno attraenti dei diavoli), problematico sinché si vuole, ma pur sempre «dentro» e sempre «insieme» a un «progetto socialista». Come a dire che l'uomo non ridiventerà uomo uscendo dalla massa, ma inserendosi in essa.

Sempre a proposito di *Puntila*, in quell'aureo libriccino intitolato *Buch der Wendungen* («Me-Ti», Libro delle svolte), il maestro si intratteneva con dei bambini. «Un ragazzo andò fuori improvvisamente. Quando il maestro Me-Ti dopo qualche tempo andò fuori anche lui, vide nel giardino il ragazzo che stava dietro un cespuglio e piangeva. Passandogli accanto, Me-Ti gli disse in tono indifferente: non ti si può sentire, il vento è troppo forte. Quando ripassò notò che il ragazzo aveva smesso di piangere. Il ragazzo aveva capito che la ragione del suo pianto, indicatagli dal maestro Me-Ti, cioè l'essere sentito, era il punto essenziale».

## Appunti su Puntila

«Il signor Puntila e il suo servo Matti» nasce nel 1940, negli splendidi boschi di betulle della Finlandia, terza tappa dell'esule Brecht: «tinnire di secchi nei boschi in Finlandia, estati senz'ombra notturna sui tiepidi fiumi, paesi rossicci, già desti ai canti dei galli, il fumo che sale azzurro, dai tetti, troverete tutto — speriamo — nella commedia di Puntila («Puntila e il suo servo Matti», primo atto). Di Puntila Brecht stesso scrive: «Il Signor Puntila ha due anime; quando è ubriaco è un uomo, ma quando è sobrio è un proprietario terriero. Quando è sobrio bastona il suo autista, ma quando è ubriaco assume un autista che sa il fatto suo. Quando è ubriaco promette la mano di sua figlia all'autista ma, sobrio, la fida con l'attaché. Di nuovo ubriaco, la ripudia perché gli ha ubbidito. Egli ha un servo che sa tutto questo, e gli dimostra continuamente come tutto ciò che egli vuole quando è ubriaco, se pure giusto — in realtà non vada bene».

Quanto fosse importante questa commedia per Brecht lo dimostra il fatto che la mise in scena a Zurigo subito dopo il ritorno dall'esilio in America, e che la scelse come spettacolo inaugurale per il Berliner Ensemble. Con «L'Opera da Tre soldi», il «Signor Puntila ed il suo servo Matti» è forse il lavoro di Brecht più rappresentato nel mondo; esso passa per la sua opera più divertente e sembra intramontabile.



Studio di Brecht.  
Al muro le maschere giapponesi

### La maschera del cattivo

Dalla mia parete pende un lavoro giapponese, di legno, maschera di un demone, laccata d'oro. Con senso partecipe vedo le vene gonfie della fronte mostrare quanto sia faticoso essere cattivi.

## Ricordo di Brecht a Milano

Brecht con Giorgio Strehler  
a Milano nel 1956

MILANO, 13 febbraio 1956. - «È una serata memorabile», mi diceva venerdì sera la signora Hauptmann mentre accompagnavo Brecht, la figlia e lei al Piccolo Teatro per la prima dell'«Opera da tre soldi». Le risposi che ne ero ben convinto: avremmo assistito a uno spettacolo eccezionale. Oh, certamente anche per quello, mi rispose sorridendo lei; ma la serata era memorabile soprattutto perché «Brecht aveva messo la cravatta». Lo guardai, era vero. Sulla sua camicia scura e tra i risvolti della giacca, la tradizionale giacca che appare in tutte le sue foto, si vedeva un perfetto nodo di cravatta. Mi tranquillizzai per tutti coloro che in questi giorni avevano arricciato il naso sul «vestire trasandato» del grande scrittore tedesco, il cui carattere schivo e forse timido aveva anche raffreddato le simpatie di qualcuno.

A parte gli scherzi. La faccenda di questo scontroso Brecht è diventata addirittura una leggenda. C'è stata una levata di scudi contro di lui da parte di alcuni fotoreporters per la sua ritrosia a farsi fotografare («Je ne suis pas un criminel» obiettava candidamente ma fermamente a chi tentava di sorprenderlo col flash); c'è stato chi si è lamentato perché non si è fatto vedere in giro e ha declinato certi inviti.

Certo Brecht non ama mettersi in mostra: gli piace la conversazione pacata attorno a un tavolino; ma se non ha potuto accettare impegni di conferenze o di incontri lo si deve soprattutto al fatto che in questi giorni è un poco sofferente di cuore e assai stanco. La signora Hauptmann, sua segretaria e collaboratrice (è lei che ha tradotto in tedesco la Beggar's Opera di John Gay) ha vegliato severamente su di lui, qualche volta richiamandolo anche all'ordine. Giovedì notte in teatro, mentre Strehler stava facendo rifare per la quarta o quinta volta una scena era già passata la mezzanotte, fu lei che lo sollecitò a rientrare in albergo. Lo avevo conosciuto a Berlino nel



punta di rammarico tenta di rispondermi direttamente in francese che Elena Weigel non è venuta perché «elle joue», perché recita. Già: il teatro domina in casa Brecht. La figlia stessa, che lo ha accompagnato a Milano, è attrice; recita in un teatro di Berlino Ovest. Anche a lei, come al padre, la nostra città è piaciuta molto. Da soli loro tre, in queste mattine di freddo e di neve, hanno fatto lunghe passeggiate per le vie di Milano, sgucciando fuori dall'albergo all'insaputa dello stesso personale e dei fotografi appostati.

Milano come Berlino, mormorava l'altra notte, mentre sotto l'imperversare della bufera di neve lo accompagnavo all'albergo. Intanto passavamo per le viuzze di Porta Garibaldi buie e piene di fango.

— Soho von Mailand - osservò incuriosito: voleva dire che eravamo in un quartiere popolare come quello di Soho a Londra, la Londra dell'Opera da tre soldi.

— Qual'è il suo pensiero oggi su questo testo da lei scritto nel 1928? - gli chiesi.

— Lo spettacolo di Strehler è bellissimo — mi disse —: è un po' diverso dalla concezione che ne avevo io nel 1928. Ma è bellissimo (schoen, schoen, schoen tre volte): l'Opera da tre soldi io non l'ho mai messa in scena come regista e oggi essa è un po' lontana dai miei interessi di regista e di autore del Berliner Ensemble. Invece altrove essa interessa ancora molto. In questi giorni la stanno recitando a New York, a Londra e Belgrado.

— Ma lei ha preferito venire a vedere la «prima» a Milano.

— Sì, perché non ero mai stato nella vostra città, e in Italia soltanto venti anni fa; e poi mi interessava vedere soprattutto lo spettacolo di Strehler, la messinscena del Piccolo Teatro. Durante l'ultimo atto alla prima, seduto vicino a lui, lo osservavo attentamente. Mi accorgevo che non gli sfuggiva nulla: seguiva tutto teso, intensamente, lo svolgersi dello spettacolo. Verso la fine gli fu chiesto di prepararsi per andare in

palcoscenico, per uscire alla ribalta. Lo vidi esitare un poco. Poi accondiscese. Sapevo che lo faceva soprattutto per Strehler, per gli attori ai quali la sua presenza tra di loro sarebbe stata forse miglior premio degli applausi del pubblico. E lo faceva per il pubblico che appena sceso il sipario cominciò a invocarlo a gran voce. Una breve apparizione, un abbraccio a Strehler e poi via. Ma a chi gli era vicino non sfuggì che aveva le lacrime agli occhi.

Alla stazione, in attesa della partenza, ripeteva il suo cordiale «arrivederci», promettendoci di tornare a Milano col suo Berliner Ensemble. Quando udì il fischio del capo treno si tolse il berretto a visiera e cominciò a sventolarlo in segno di saluto. Facemmo altrettanto. E sorridendo gli obiettammo col poco tedesco che conoscevamo, che ciò era sentimentale, non era epico. Ed egli mentre il treno cominciava a scuotersi col suo timido sorriso sulle labbra e con quello sguardo indimenticabile, carico di umanità e di profonda amicizia a ribattere: «Das ist episch, das ist episch ...».

Arturo Lazzari

(da un articolo su «L'Unità»)

Schizzo scenico di Gaspar Neher per il «Puntilla»



1953. Quando lo rividi mercoledì apparve subito assai invecchiato, quasi più piccolo ed esile; di lui però ritrovai identico lo sguardo di quei due occhi nerissimi che passano sorridenti e penetranti attraverso le lenti e si fissano nei tuoi occhi con una umanità e una serenità che ti conquistano immediatamente.

Qualcuno parlando di lui su un quotidiano torinese ha detto di Brecht «che non sorride mai». Pennellata scura per dipingere «il cupo autore comunista». In realtà fin dalla prima volta che lo vidi e in questi giorni in cui ho avuto modo di essergli vicino, Brecht mi parve sorridere da tutto se stesso con una sincerità quasi fanciullesca. Qualsiasi domanda gli facciate vi risponde cordialmente, vi stringe la mano con calore, è pronto a ridere con voi quando qualcosa non gliene dia motivo.

Col gentile aiuto della signora Hauptmann che fungeva da interprete in francese ho posto a Brecht in questi giorni alcune domande sul suo lavoro, sui suoi progetti.

— È vero che lei sta preparando un'opera su Einstein? Mi è stato riferito da amici che si sono recati quest'anno a Berlino.

— Io sto tentando di farlo — ribatte lui —. Intanto ho finito un testo che ha per titolo Turandot.

E la signora Hauptmann aggiunge subito:

— Un'opera in cui si parla di «quelli che dicono sempre di sì».

Dalle sue spiegazioni capisco che deve trattarsi di una accusa, di una satira del conformismo, della passività intellettuale insomma: quella passività intellettuale e spirituale che Brecht ha sempre condannato in tutto il suo teatro.

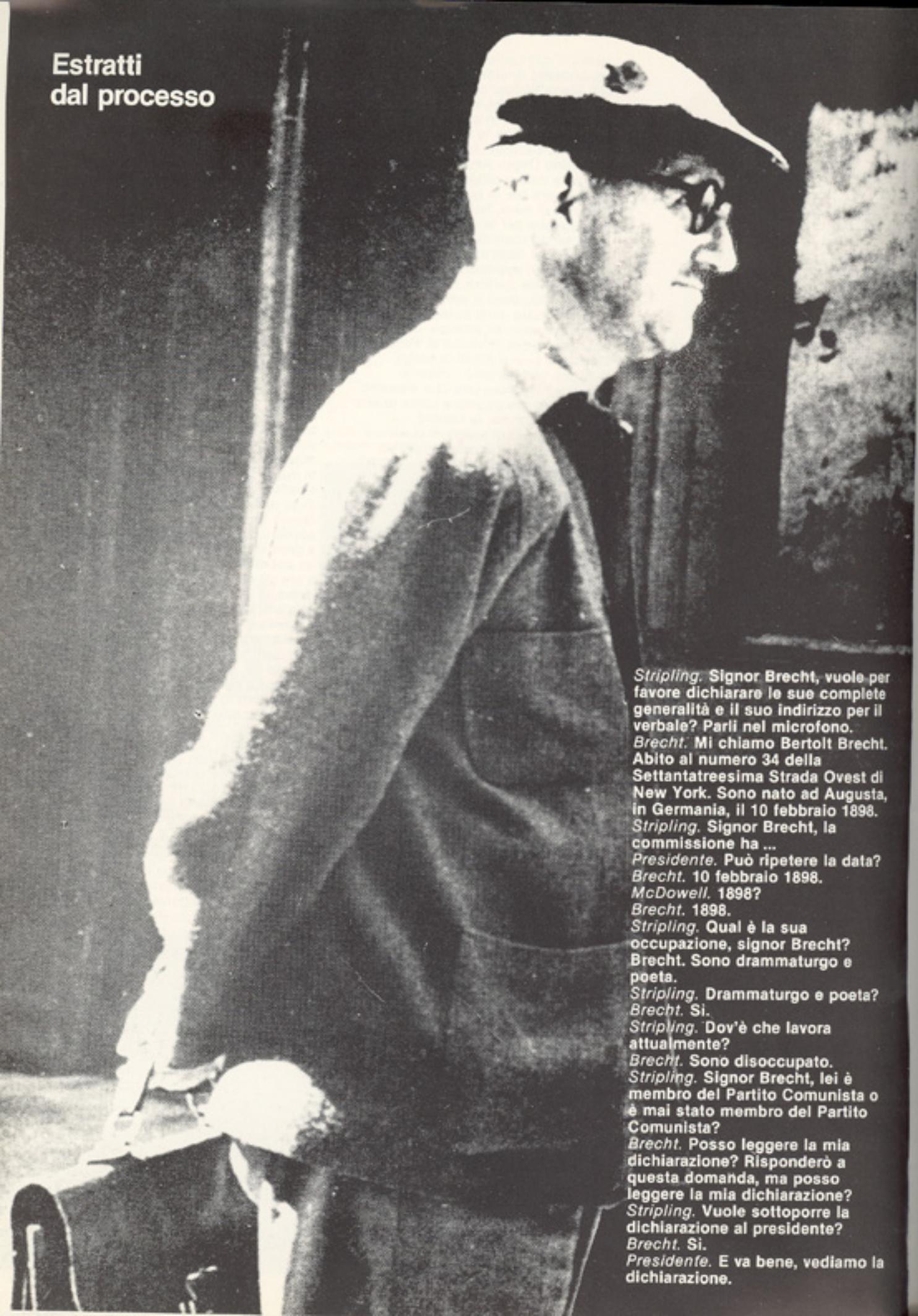
— E ora che cosa sta rappresentando il Berliner Ensemble a Berlino?

— Si stanno dando il Galileo Galilei e poi Madre Coraggio e il Signor Puntilla.

— E perché sua moglie non è venuta in Italia con lei? — Chiedo ingenuamente.

Brecht sorridendo, forse con una

Estratti  
dal processo



*Stripling.* Signor Brecht, vuole per favore dichiarare le sue complete generalità e il suo indirizzo per il verbale? Parli nel microfono.

*Brecht.* Mi chiamo Bertolt Brecht. Abito al numero 34 della Settantatreesima Strada Ovest di New York. Sono nato ad Augusta, in Germania, il 10 febbraio 1898.

*Stripling.* Signor Brecht, la commissione ha ...

*Presidente.* Può ripetere la data?

*Brecht.* 10 febbraio 1898.

*McDowell.* 1898?

*Brecht.* 1898.

*Stripling.* Qual è la sua occupazione, signor Brecht?

*Brecht.* Sono drammaturgo e poeta.

*Stripling.* Drammaturgo e poeta?

*Brecht.* Sì.

*Stripling.* Dov'è che lavora attualmente?

*Brecht.* Sono disoccupato.

*Stripling.* Signor Brecht, lei è membro del Partito Comunista o è mai stato membro del Partito Comunista?

*Brecht.* Posso leggere la mia dichiarazione? Risponderò a questa domanda, ma posso leggere la mia dichiarazione?

*Stripling.* Vuole sottoporre la dichiarazione al presidente?

*Brecht.* Sì.

*Presidente.* E va bene, vediamo la dichiarazione.

(Il signor Brecht porge la dichiarazione al presidente).

**Presidente.** Signor Brecht, la commissione ha esaminato con cura la dichiarazione. È una descrizione molto interessante della vita tedesca ma non è affatto pertinente alla nostra inchiesta. Pertanto non ci serve che lei legga la dichiarazione.

A lei la parola, signor Stripling.

**Stripling.** Signor Brecht, prima di proseguire con le domande vorrei accennare al mandato di comparizione che le è stato notificato il 19 settembre e con cui lei veniva convocato dinanzi a questa commissione. Lei è qui perché è stato citato, vero?

**Brecht.** Sì.

**Stripling.** Ora le ripeterò la domanda di prima. Lei è o è mai stato membro del Partito Comunista in qualsiasi paese?

**Brecht.** Signor Presidente, so che certi miei colleghi non hanno considerato pertinente questa domanda, ma io, dato che sono un ospite di questo paese e non voglio andare incontro a fastidi legali, sono disposto a rispondere con la massima franchezza.

Io non sono mai stato e non sono membro di nessun Partito Comunista.

**Presidente.** Lei risponde, dunque, che non è mai stato membro del Partito Comunista.

**Brecht.** Esatto.

**Stripling.** Lei non è stato membro del Partito Comunista in Germania?

**Brecht.** No, non lo sono stato.

**Stripling.** Signor Brecht, è vero che lei ha scritto un gran numero di poesie, drammi e altri testi molto rivoluzionari?

**Brecht.** Ho scritto un gran numero di poesie, canzoni e drammi contro Hitler, e, naturalmente, essi possono essere considerati rivoluzionari perché, naturalmente, avevano come scopo il rovesciamento di quel governo.

**Stripling.** Sì, capisco.

**Stripling.** Lei collaborò con Hanns Eisler alla canzone *In lode dell'imparare*?

**Brecht.** Sì, collaborai. Scrisse quella canzone, e lui si limitò a musicarla.

**Stripling.** Chi scrisse la canzone?

**Brecht.** La scrisse io.

**Stripling.** È disposto a recitare alla commissione le parole di quella canzone?

**Brecht.** Sì. Vorrei far presente che la canzone è tratta da un altro adattamento che feci del dramma di Gorkij; *La madre*. In questa canzone una donna russa del popolo si rivolge a tutta la povera gente.

**Stripling.** Il dramma fu rappresentato in questo paese, vero?

**Brecht.** Sì, nel '35, a New York.

**Stripling.** Ora le leggerò le parole e le chiederò se sono esatte.

**Brecht.** L'ascolto.

**Stripling** (leggendo):

Ora imparate la semplice verità, o voi per cui il tempo è finalmente venuto; non è troppo tardi.

Imparate l'abbicci. Non è abbastanza, ma imparatelo. Non abbiate paura, non lasciatevi scoraggiare. Dovete imparare la lezione, dovete essere pronti a prendere il potere ...

**Brecht.** No, mi scusi, la traduzione è sbagliata. [Ride.] Un momento, ora le dò la traduzione esatta.

**Stripling.** Questa non è una traduzione esatta?

**Brecht.** Non è esatta, no. Non è molto bella, ma non mi riferisco a questo.

**Stripling.** Cosa significa? Ho qui una parte del volume *The People*, edito a cura del Partito Comunista degli Stati Uniti della Workers' Library Publishers. A pagina 24 è scritto:

*In lode dell'imparare*, di Bert Brecht; musica di Hanns Eisler.

Vi si dice:

Dovete essere pronti a prendere il potere; imparatelo.

Disoccupati, imparatelo; carcerati, imparatelo; donne che lavorate nelle cucine, imparatelo; vecchi di sessantacinque anni, imparatelo. Dovete essere pronti a prendere il potere ...

e via di questo passo. Il ritornello è

dovete essere pronti a prendere il potere.

**Brecht.** Signor Stripling, può darsi che la traduzione ...

**Baumgardt.** La traduzione corretta sarebbe «Voi dovete prendere il comando».

**Presidente.** «Voi dovete prendere il comando»?

**Baumgardt.** «Il comando». Dice senz'altro «Il comando». Non «Dovete prendere il potere». La traduzione non è una traduzione letterale dal tedesco.

**Stripling.** Be', signor Brecht, è uscita su questa pubblicazione del Partito Comunista; allora, se la traduzione è inesatta, che cosa intendeva dire?

**Brecht.** Non ricordo ... Non ho mai avuto quel libro. Si vede che non ero nel paese quando fu pubblicata. Credo che fu pubblicata come canzone, una delle

**Rapporto dell'F.B.I.**

«... Informa che il Soggetto ha fatto un film con tendenze comuniste, proiettato a Mosca nel 1932. Informa che il Soggetto è amico di numerose persone del giro di Salka Viertel, che sono noti per avere tendenze comuniste. Si sa che poesie sovversive di Brecht sono state usate recentemente da un gruppo straniero a New York. Annunci sul settimanale degli esuli «AUFBAU» indicano che Brecht opera ancora a New York, sebbene ... informa che è previsto presto il suo ritorno a Los Angeles. Il 19 aprile 1943 ... informa che, secondo le sue informazioni, il Soggetto era a Mosca nel 1932 per presentare un film di tendenze comuniste intitolato Kuhle Wampe. L'informatore dichiarò che il film aveva per protagonisti i disoccupati che vivevano in una tendopoli vicino a Berlino. Hanns Eisler ne aveva scritto la musica ... vide il Soggetto a Mosca in quel periodo, ma non è certo di aver visto anche Eisler. Il 19 aprile 1943 ... informo che la moglie del Soggetto era frequentemente invitata a riunioni da ...»

Stuffate di fumo escono dal sigaro dello scrittore tedesco Bertolt Brecht, una conoscenza del comunista Gerhard Eisler. Il suo forte accento ha mistificato la commissione che lo ha assolto dopo il suo diniego di appartenere al partito

canzoni che Eisler aveva musicato. Non ne ho mai autorizzato la pubblicazione. Non capisco ... credo di non aver mai visto la traduzione.  
**Presidente.** Signor Brecht. Gerhart Eisler non le ha mai chiesto di entrare nel Partito Comunista?

**Brecht.** No, no.

**Presidente.** Hanns Eisler non le ha mai chiesto di entrare nel Partito Comunista?

**Brecht.** No, non me l'ha mai chiesto. Credo che mi considerassero semplicemente uno scrittore che voleva scrivere e agire liberamente, e non come un personaggio politico.

**Presidente.** Ricorda se qualcuno le ha mai chiesto di entrare a far parte del Partito Comunista?

**Brecht.** Forse qualcuno me l'ha suggerito, ma io ho capito che non era affar mio.

**Stripling.** Vorrei chiedere al signor Brecht se è vero che ha scritto una poesia, o meglio una canzone, dal titolo *Avanti, noi non abbiamo dimenticato*.

**McDowell.** *Avanti* che?

**Stripling.** *Avanti, noi non abbiamo dimenticato*.

**Brecht.** Non riesco a ricordare. Può darsi che dipenda dal titolo in inglese.

**Stripling.** Vuol tradurre per lui in tedesco?

(Baumgardt traduce in tedesco).

**Brecht.** Ah, adesso ricordo, sì.

**Stripling.** Ricorda bene le parole?

**Brecht.** Sì.

**Stripling.** La commissione permette che legga?

**Presidente.** Sì, nessuna obiezione, faccia pure.

**Stripling** (legge):

Avanti, noi non abbiamo dimenticato la nostra forza nelle battaglie che abbiamo vinto; non ci spaventano i pericoli, non abbiamo dimenticato quanto siamo forti se restiamo uniti; solo queste nostre mani che ora agiscono hanno costruito le strade, le mura, le torri. Tutto il mondo è stato fatto da noi. Ma che cosa di esso ci appartiene?

Ritornello:

Avanti, Marciate sulla torre, sulla città, sul mondo.

Avanti, Avanziamo. Di chi è la città? A chi appartiene il mondo?

Avanti, noi non abbiamo dimenticato la nostra unione nella fame e nel dolore; non ci spaventano i pericoli. Avanti, non abbiamo dimenticato.

Abbiamo un mondo da conquistare. Libereremo il mondo dalle tenebre: ogni bottega e ogni stanza, ogni strada e ogni campo.

Tutto il mondo sarà nostro.

L'ha scritto lei, signor Brecht?

**Brecht.** No, io ho scritto una poesia in tedesco, ma molto diversa da questa (ride).

**FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION**

Form No. 1  
 SUBJECT IDENTIFICATION BY: LEO ANDREWS

REPORT MADE AT LOS ANGELES	DATE WHEN MADE 5/20/43	PERIOD FOR WHICH MADE 5/17/43	REPORT MADE BY L. ANDREWS
-------------------------------	---------------------------	----------------------------------	------------------------------

CHARACTER OF CASE  
 SUBJECT: BERTOLT BRECHT, with aliases, alias Bertolt Friedrich Brecht, Bert. Brecht, Bertolt.

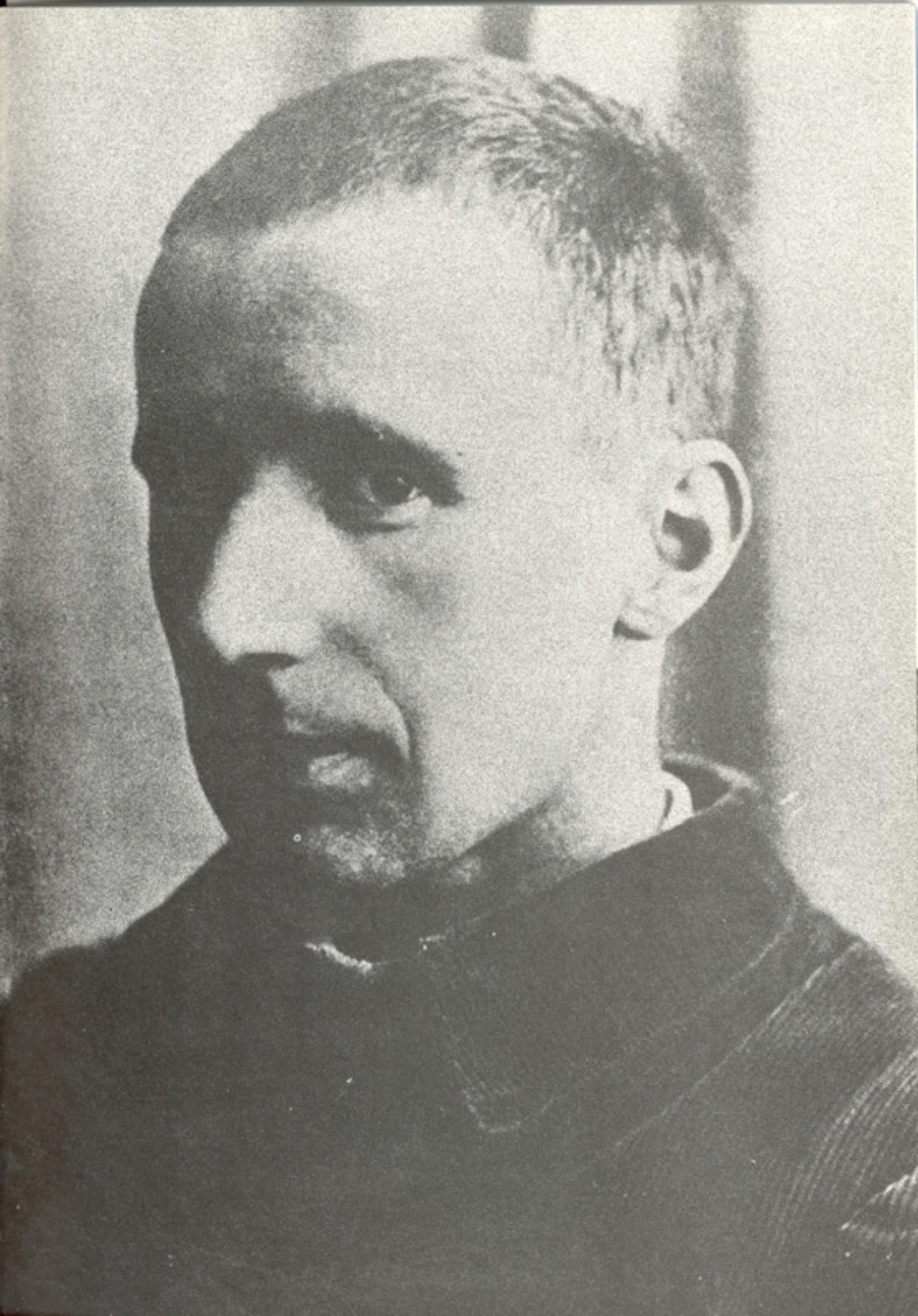
ALINE EARLY CONTROL - 0

SYNOPSIS OF FACTS:  
 Subject was shown picture with Communist tendencies, which he showed in 1932. Subject is friend of numerous persons at Salka Viertel's circle, who are known to have Communist tendencies. Subject's political poetry is known to have been used recently by foreign group on program in Los Angeles. Advertisement in various weekly magazines indicate subject still active in the field, although subject advised he is expected to return to Los Angeles soon.

On April 19, 1943, informant advised that he had knowledge subject was in contact in 1932 to show a picture with Communist tendencies, entitled "KUHLE WAMPE". Informant stated that this picture had as its subject the unemployed who lived in a tent colony near Berlin. Salka Viertel wrote the music accompanying this picture. Informant saw subject in 1932 at that time, although he was not positive that he had seen subject as well.

On April 19, 1943, informant advised that subject's wife was frequently invited to social affairs put on by Communist Party.





## Citazioni da Bertolt Brecht

Con chi non siederebbe l'uomo giusto  
per aiutare la giustizia?  
Quale medicina sa troppo d'amaro  
al moribondo!  
A quale bassezza non giungeresti,  
per sterminare la bassezza?  
Potessi tu finalmente trasformare  
il mondo, perché  
con te stesso esser troppo buono?  
Tu, chi sei?  
Affoga nella lordura,  
abbraccia il boia, ma  
trasforma il mondo: ne ha  
bisogno!

Da una lettera ad un attore

.....  
Ritengo che alcune mie tesi siano state mal interpretate perché ho dato per presupposte certe importanti ipotesi, anziché formularle.

La maggior parte di tali enunciati, se non tutti, sono scritti in sede di osservazioni alle mie opere teatrali, allo scopo di una giusta esecuzione di dette opere. Ciò spiega il loro tono alquanto asciutto e professionale. Allo stesso modo uno scultore scriverebbe come si deve collocare una statua, in un posto, su quale piedistallo - delle pure e semplici istruzioni, insomma. I destinatari, che forse si aspettavano qualcosa che l'illuminasse sullo spirito in cui la statua era stata scolpita, devono faticosamente trarre ogni loro conclusione da questo freddo elemento pratico.

Prendiamo, ad esempio, la descrizione della tecnica di recitazione. Ovviamente, la tecnica è uno strumento indispensabile all'arte e perciò importa descrivere «come si fa». Ma non si deve credere che sia qualcosa da imparare o da praticare «freddamente». Nulla di freddo o di meccanico può avere a che fare con l'arte.

Se lo sforzo che io pretendo dall'attore affinché non si trasformi totalmente nel personaggio, ma gli stia per così dire a fianco, in veste di critico o di laudatore, rischia di rendere la recitazione un fatto di puro artificio, qualcosa di più o meno disumanato; se è stato il mio modo di scrivere, troppo incline a dare le cose per sottintese, a generare questa impressione, sia mille volte maledetto.

Da un dialogo durante una prova.

P. — Come mai capita tanto spesso di leggere descrizioni del suo teatro — per lo più in occasione di giudizi negativi — dalle quali nessuno potrebbe farsi un'idea di quello che realmente è?

B. — Colpa mia. Quelle descrizioni — e molti dei giudizi conseguenti — non riguardano il teatro ch'io realmente faccio, ma quello che i miei critici deducono dai miei scritti teorici. Non riesco a togliermi l'abitudine di voler far partecipi lettori e spettatori della mia tecnica e delle mie intenzioni, e ne subisco le conseguenze. Trasgredisco, almeno in teoria, la ferrea massima — una delle mie preferite, del resto — che la torta si conosce mangiandola. Il mio teatro (e solo su questo punto non credo che mi si possa biasimare) è un teatro filosofico, intendendo questo termine nel suo significato più semplice: ossia un teatro che si interessa al comportamento degli uomini e alle loro idee. Tutte le mie dottrine, in pratica, sono molto più semplici di quel che si crede, e di quello che il mio modo di esprimermi lascerebbe supporre. A mia scusante posso forse addurre il precedente di Albert Einstein, il quale confidò al fisico Infeld di aver sempre pensato, fin dalla sua infanzia, soltanto ad un uomo che rincorra un raggio di luce e ad un altro uomo che si trovi chiuso in un ascensore che precipita: col risultato di quel po' di complicazioni! Volevo applicare al teatro che ciò che conta non è solo interpretare il mondo ma trasformarlo. Le innovazioni che nacquero da questo mio intento (intento del quale io stesso non mi capacitai che a poco a poco), grandi o piccole che fossero, erano pur sempre innovazioni apportate all'interno dell'attività teatrale, il che voleva dire che una infinità di antiche regole restavano «logicamente» affatto inalterate. In questo «logicamento» sta il mio errore. Delle regole inalterate, io, in pratica, non facevo quasi parola, sicché molti lettori dei miei cenni e chiarimenti ritennero che intendessi sopprimere anch'esse. Se i critici guardassero al mio teatro come vi guardano gli spettatori — senza dare, cioè, quasi alcuna importanza alle mie teorie — vedrebbero del teatro puro e semplice: un teatro — così spero, almeno — pieno di fantasia, di umorismo, di senso.

Estratto dall'ultima lettera scritta da Brecht prima della morte

....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 aggiungervi una sommessa energia, un divertimento personale. Le repliche non dovrebbero essere offerte con esitazione, come si offre a qualcuno il proprio ultimo paio di scarpe, ma devono essere scagliate al pubblico come palle. Bisogna che si noti che molti artisti sono al lavoro come collettivo (Ensemble) per trasmettere insieme al pubblico storie, idee, pezzi di bravura.

Buon lavoro!

(Pochi giorni dopo Bertolt Brecht moriva a Berlino).

BERTOLT BRECHT

zum Londoner Gastspiel

Für das Gastspiel in London müssen wir zwei Dinge beachten. Erstens zeigen wir den meisten Zuschauern nur eine Festschau, eine Art Stammschau auf der Bühne, da sie nicht Deutsch können. (In Paris hatten wir Festspielpublikum, internationales Publikum - und wir spielten nur wenige Tage.) Zweitens besteht in England eine alte Befürchtung, die deutsche Kunst (Literatur, Malerei, Musik) sei schrecklich gewichtig, langsam, unverständlich und "fußsüchtig".

Wir müssen also schnell, leicht und kräftig spielen. Es handelt sich nicht um belausen, sondern um alles, nicht nur um schnell spielen, sondern um schnell denken. Wir müssen das Tempo der Durchsprechroboten haben, aber dazu letzte Kraft, eigenen Spaß fügen. Die Regalisten sollten nicht eifrig angeleitet werden, wir nur jemanden die eigenen letzten Schritte anbieten, sondern sie müssen wie Bälle eingeworfen werden. Man muß merken, daß da viele Kubiken als ein Kollektiv (Ensemble) an der Arbeit sind, Geschichten, Ideen, Kunststücke gemeinsam dem Publikum zu übermitteln.

Gute Arbeit!

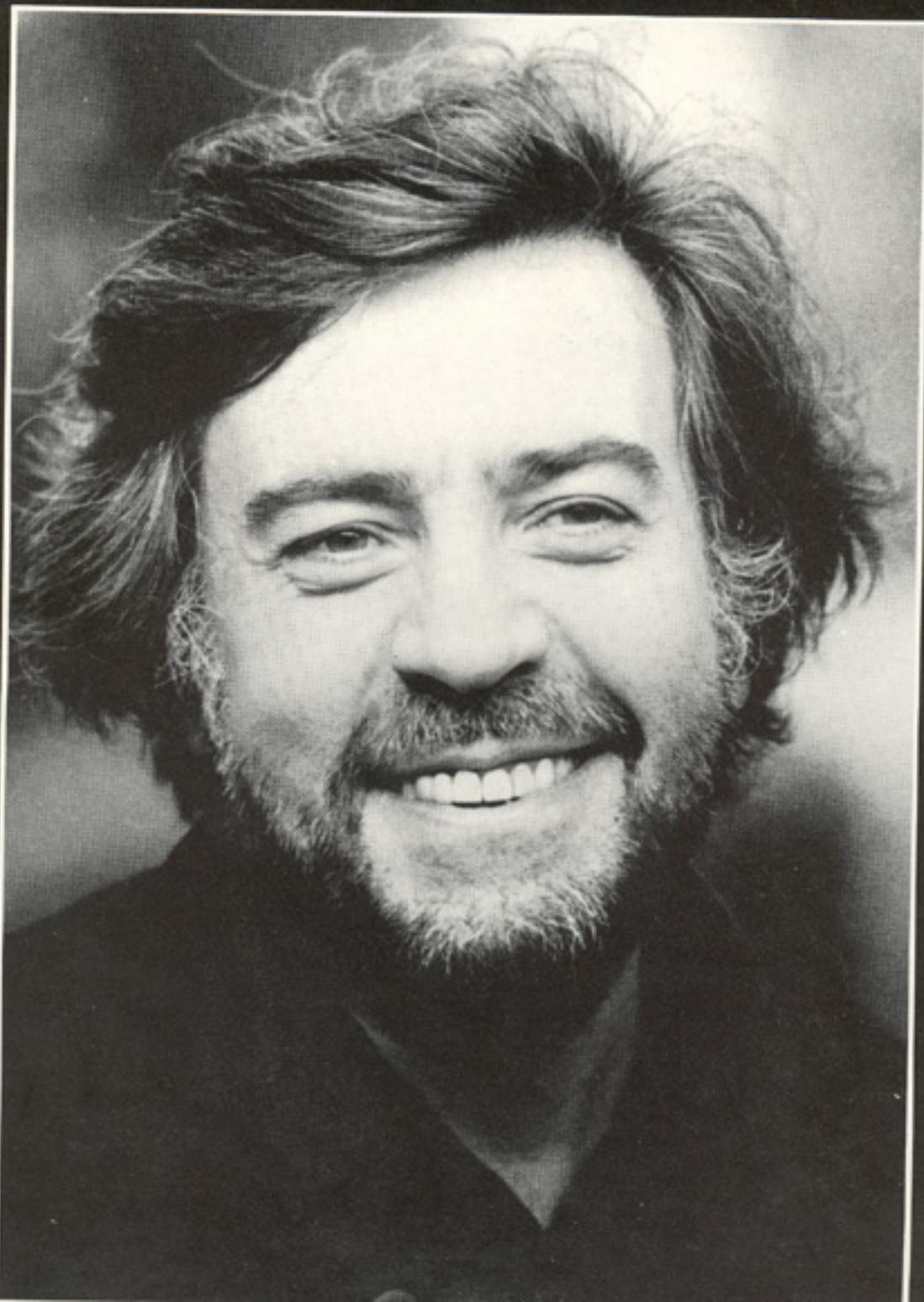
3. 8. 1960

BERLINER UNIVERSITÄT AM SCHIFFBAUERDAHM BERLIN W 4 48 SCHIFFBAUERDAHM 64 810 41 1471

Eppure lo sappiamo:  
anche l'odio contro la bassezza  
stravolge il viso.  
Anche l'ira per l'ingiustizia  
fa roca la voce. Oh noi  
che abbiamo voluto apprestare il  
terreno alla gentilezza,  
noi non si poté essere gentili.  
Ma voi, quando sarà venuta l'ora  
che all'uomo un aiuto sia l'uomo,  
pensate a noi  
con indulgenza.



GLAUCO MAURI



# GLAUCO MAURI

In

## IL SIGNOR PUNTILA E IL SUO SERVO MATTI

di BERTOLT BRECHT

traduzione di Luigi Lunari

con

**ISA DANIELI e ROBERTO STURNO**

personaggi ed interpreti

Il Signor Puntilla	GLAUCO MAURI
Matti	ROBERTO STURNO
Eva	ALESSANDRA PANELLI
l'attaché	DARIO CANTARELLI
il giudice	GUERRINO CRIVELLO
il pastore	LUIGI PALCHETTI
l'avvocato	GIORGIO TAUSANI
Laina	GLORIA CATIZONE
Surkkala	GIORGIO TAUSANI
un lavorante smilzo	GUERRINO CRIVELLO
un lavorante robusto	MIMMO VECCHI
un cameriere	GIORGIO TAUSANI
la cantastorie:	
la contrabbandiera	
la farmacista	
la vaccara	ISA DANIELI
la telefonista	
la moglie del pastore	
il veterinario	

regia **EGISTO MARCUCCI**

Scene e costumi **MAURIZIO BALÒ** - musiche **PAUL DESSAU**  
Collaborazione musicale **FIORENZO CARPI** e **BRUNO NICOLAI**  
regista assistente **Lorenza Codignola**

Direttore di palcoscenico **Ugo Vecchiato**; capo macchinista **Fausto Sabini** capo elettricista **Mario Pallotta**; macchinista **Bixio Fringuelli**; sarta **Maria Meconi**; assistente scenografo **Antonio Fiorentino**; scene realizzate da **Beppe Betti**, con la collaborazione di **Federico Arduini**, **Maurizio Morini**, **Bixio Fringuelli** nel laboratorio del Teatro Rossini di Pesaro e dal laboratorio **BIESSEBI** di Bologna; costumi sartoria **Farani Roma**; calzature **LCP Roma**; attrezzeria **Rancati Roma**; materiale elettrico **IFET Roma**; Edizioni **Suhrkamp Verlag-Francoforte**

Amministratore rappresentante **Emilio Girola**

Ufficio stampa **Simona Barabesi - Dino Trappetti**

Organizzazione **Gianni Bellisario** con **Nunzia Polacco** e **Ursula Werda**

Programma a cura  
dell'Ufficio stampa  
e Nunzia Polacco

Grafica di Hilde Micheli

Tipolitografia  
Arte della Stampa

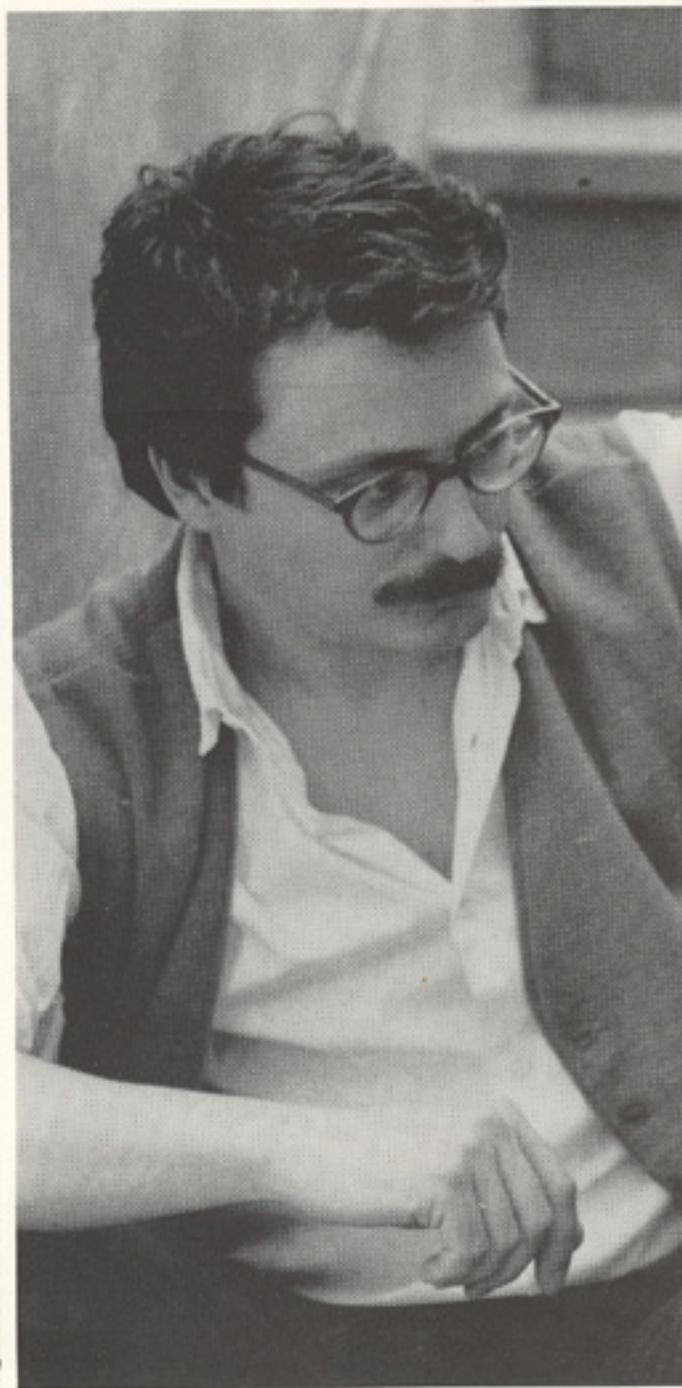
Una produzione  
Compagnia Glauco Mauri  
s.r.l. Roma

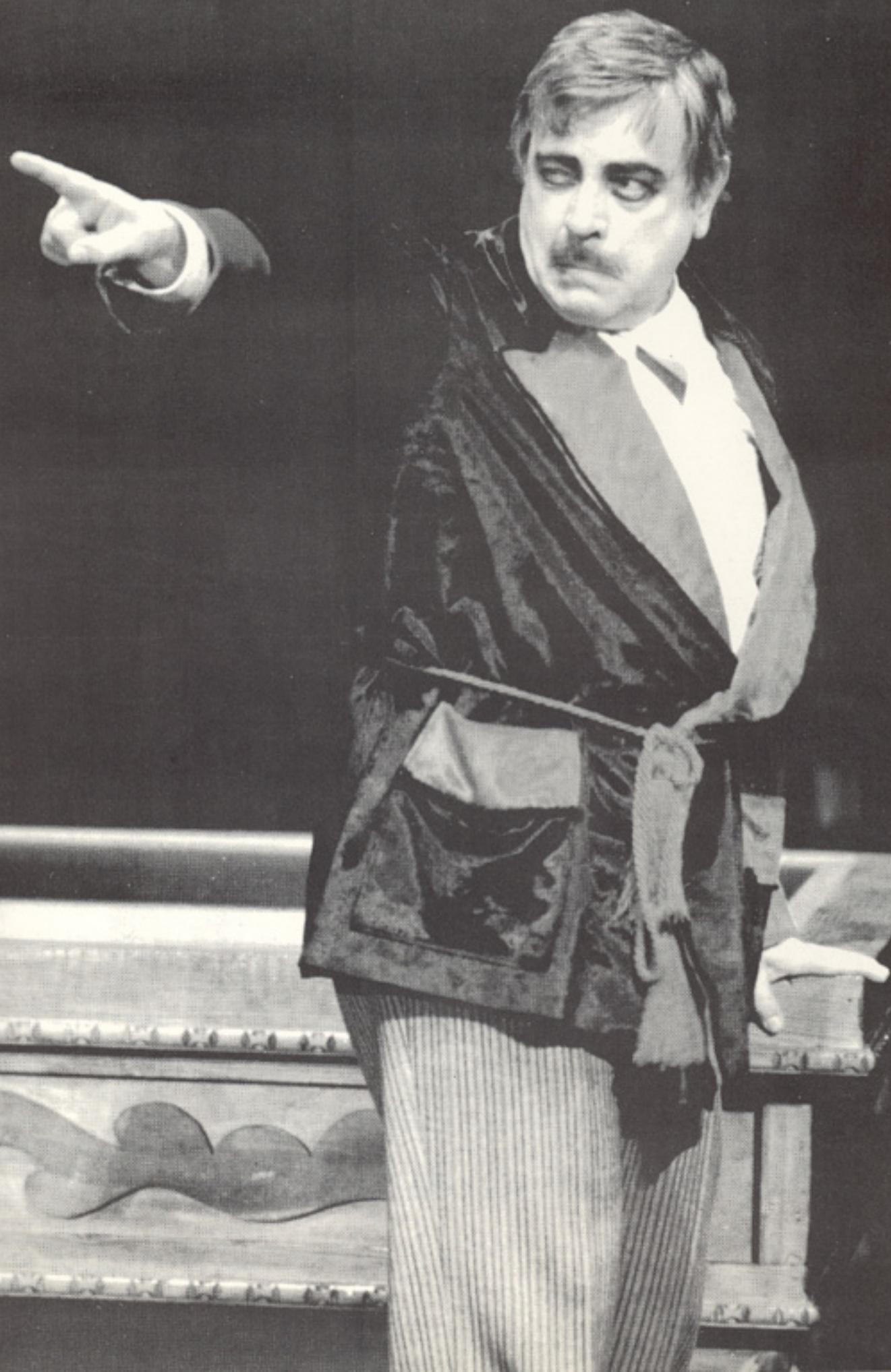
Le fotografie  
di Bertolt Brecht  
sono tratte dal  
libro BERTOLT BRECHT  
edito da Suhrkamp Verlag  
- Francoforte, 1975

EGISTO MARCUCCI

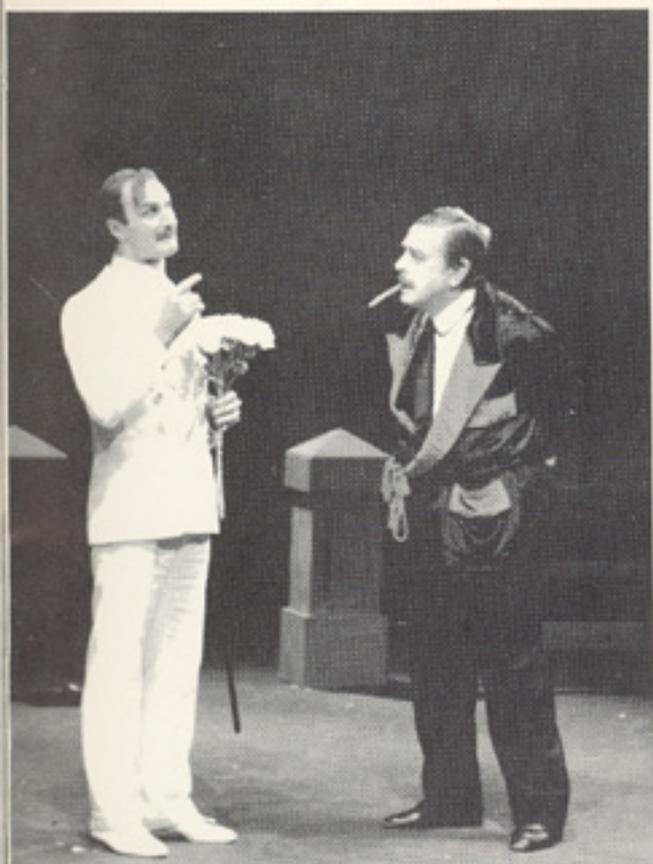


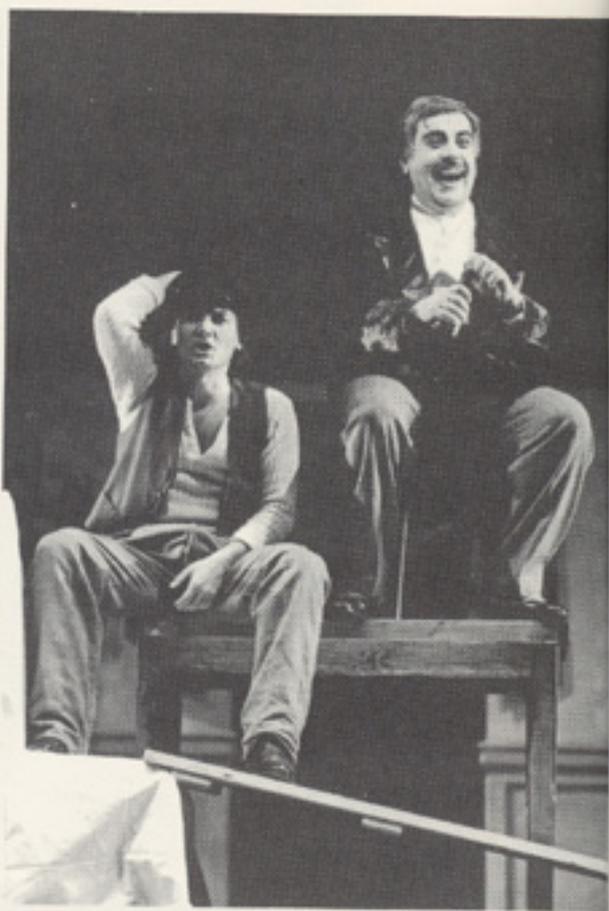
MAURIZIO BALÒ

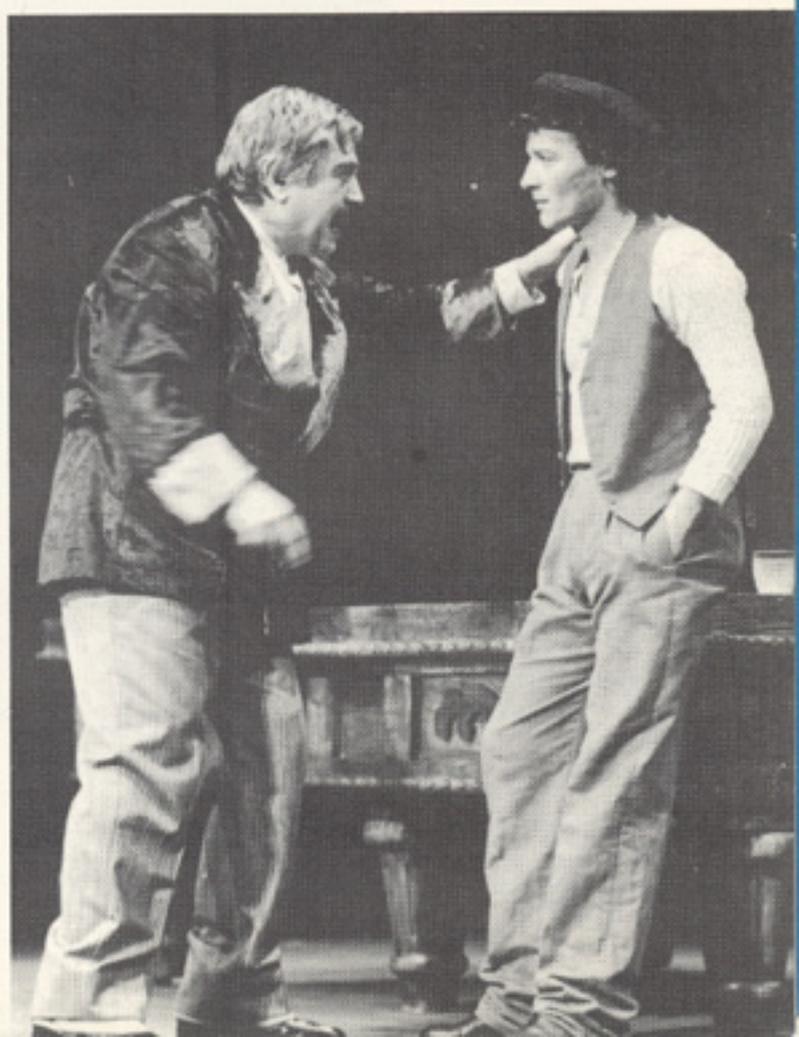
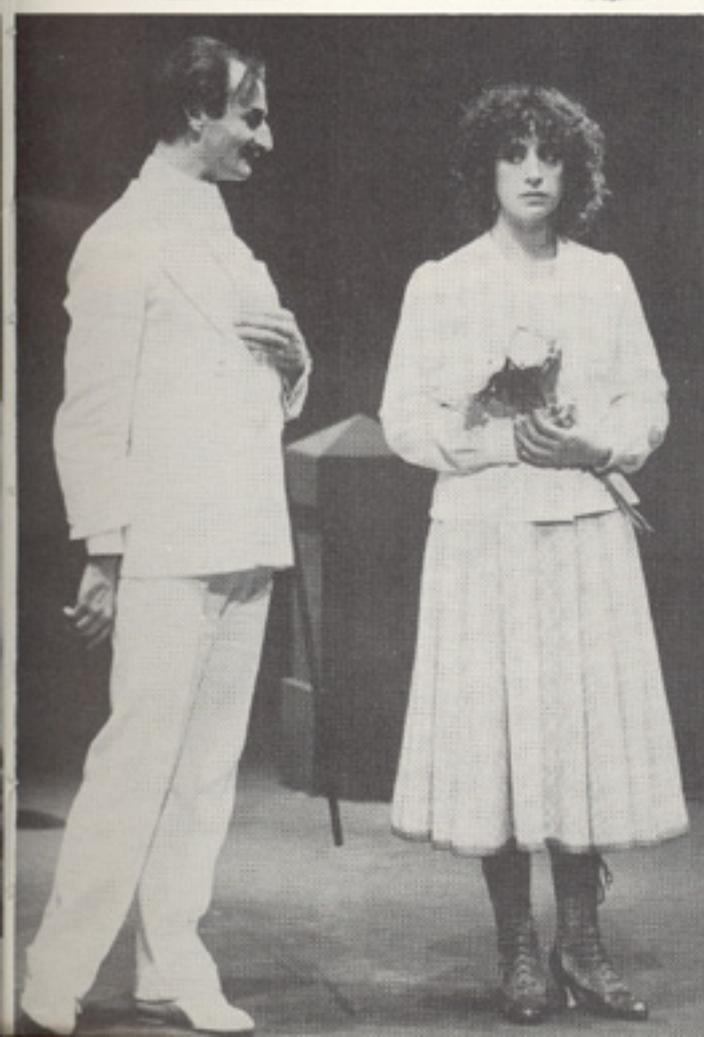














PUNTILA



LA MOGLIE DEL PASTORE



L'ATTACHE





MATTI



EVA



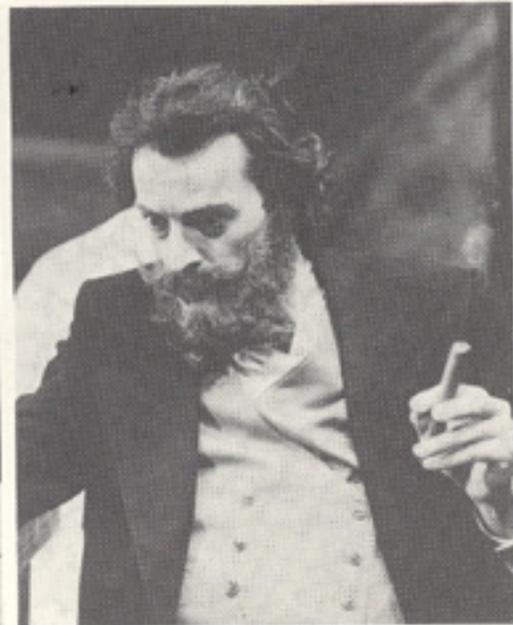
IL GIUDICE



IL PASTORE



LAINA



L'AVVOCATO

Foto di  
Tommaso Le Pera

