Fede e Ragione nel Galileo di Brecht di Cesare Molinari

Diversamente da quanto pensavano molti critici e studiosi, soprattutto italiani, come Silvio D'Amico, il quale considerava il teatro come il tempio della parola poetica che gli attori dovevano neppure interpretare, ma soltanto trasmettere, Brecht non credeva affatto che i suoi drammi (*Stücke* – pezzi) fossero testi definitivi e intangibili: essi potevano, anzi, dovevano venire modificati per adeguarsi alle esigenze dei tempi e delle situazioni o anche alle differenti idee e sensibilità degli interpreti. (E questo valeva anche per i capolavori del passato, donde le sue numerose rielaborazioni – *Bearbeitungen*). Per questo definì le sue opere drammatiche *Versuche*, cioè 'tentativi', o 'esperimenti', ma anche 'saggi' – il verbo "*suchen*" significa 'cercare'. E per questo tornò di frequente sui suoi testi, ritoccandoli o correggendoli, magari dopo averli verificati alla prova del palcoscenico.

Ma nessuno dei suoi drammi conobbe un percorso così lungo e tormentato come *La vita di Galileo* (*Das Leben des Galilei*): dal primo progetto, che avrebbe dovuto intitolarsi *Die Erde bewegt sich* (*La terra si muove*), al testo definitivo corrono infatti almeno diciassette anni: la prima versione, quella così detta 'danese' perché composta durante l'anno dell'esilio in Danimarca, fu terminata nel novembre del 1938, mentre la versione berlinese fu pubblicata solo nel 1955, cioè un anno prima della morte dell'autore (e rappresentata un anno più tardi, nel 1957). Fra le due si inserisce la versione 'americana', scritta in lingua inglese da Charles Laughton, molto più breve della 'danese': 64 pagine invece di 103. Le tre versioni sono state pubblicate in un unico volume soltanto nel 1998: *Bertolt Brechts Leben des Galilei – Drei Fassungen,*

Modelle, Anmerkungen; in: *Spektakulum 65 – Sonderband zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998.

E' certamente riduttivo limitare l'analisi di un'opera drammatica o narrativa, come anche di uno spettacolo, alla descrizione critica del suo protagonista, anche quando si tratta di un personaggio gigantesco, come nel caso di Galileo. Bisogna ricordare che il dramma brechtiano mette in scena una folla di personaggi, molti dei quali disegnati a tutto tondo, spesso in termini contraddittori, o "dialettici", come correttamente preferisce definirli Ernst Schmacher: così Virginia, figlia di Galileo, così la signora Sarti, sua governante, così, e in modo particolare, Ludovico Marsili, e il 'piccolo frate' Fulgenzio, ma anche il cardinal Barberini poi papa Urbano VIII. Per non parlare di quella sorta di convitato di pietra che è la grande figura di Giordano Bruno, le cui intuizioni non si basavano sulla ricerca sperimentale, quanto su una sorta di magica visione e tuttavia si avvicinavano, più di quelle di Copernico e di Galileo, alla più recente idea di un universo senza confini e in continua espansione. In verità Bruno, più che un personaggio è un modello o un incubo, sempre designato come "colui che è stato arso vivo": *der Verbrannte*.

Similmente è riduttivo cercar di individuare un tema o un motivo dominante, o, peggio, un unico 'messaggio', soprattutto in un'opera tanto complessa, dove vengono trattati argomenti molto diversi e da punti di vista fra loro contrastanti: così, accanto al tema certamente fondamentale della responsabilità dello scienziato, troviamo quello, altrettanto decisivo, del contrasto fra le classi sociali, il motivo dell'esercizio del potere connesso a quello della libertà (non solo nella ricerca), come a quello del nesso fra ricerca scientifica e progresso tecnologico; il tema della felicità e del dolore individuali, delle vittime che il progresso è costretto a disseminare, e infine quello della speranza nell'avvento di una nuova epoca (un nuovo tempo: *neue Zeit*), o del timore di

quell'ignoto che proprio il rinnovamento fatalmente comporta. Ciò che potrebbe mettere in crisi l'invito, o il motto, prediletto di Brecht: "*ändern die Welt*: cambiare il mondo" (così come il ritornello del 'cambiamento', tanto dominante nell'attuale dibattito politico).

Di fatto, il mondo sembra cambiare continuamente e irresistibilmente sotto la spinta di forze apparentemente incontrollabili. Ed è anche per questo che il contrasto tra la fede e la ragione, pur non essendo *il* tema dominante, costituisce un motivo essenziale per la comprensione del dramma, anche perché, da un punto di vista formale e strutturale, sembra proporsi come un *Leit-Motiv*, che riemerge, con maggiore o minore intensità, lungo tutto il percorso del dramma, per trasformarsi in una vera esplosione orchestrale nelle due scene centrali (VII e VIII) e concludersi, ma in un *calando*, nella scena del confronto e del compromesso tra il papa e il cardinale inquisitore (XII), nella quale si può percepire l'intimo tormento di Urbano VIII – e si tratta di una scena che ricorda da vicino quella tra Filippo II e il grande inquisitore nello schilleriano *Don Carlos*.

Ma sarà forse opportuno partire dalle parole. Perché il tedesco '*Glaube*' non corrisponde esattamente all'italiano 'fede', coprendo apparentemente un'area semantica molto più ampia. Solo apparentemente però, in quanto se è vero che la forma verbale (*glauben*) può significare anche 'credere' nel senso di 'avere un'opinione', 'pensare' (*meinen* o *denken*), il sostantivo (*Glaube* appunto) non potrebbe mai essere sostituito da qualcosa come '*Meinung*' (opinione), ragion per cui la scarsa determinazione semantica del verbo diventa invece assoluta nel sostantivo, che non è etimologicamente prossimo ad altri di carattere più genericamente soggettivo come l'italiano 'fiducia', che in tedesco suona '*Vertrauen*'.

Diverso e quasi opposto il discorso che si può fare sull'altro polo dell'opposizione: 'Ragione'-'*Vernunft*'. Stavolta è il termine italiano a coprire una vasta area semantica, tanto che

si può dire “ho ragione” come il contrario di “ho torto”, oppure “non è una buona ragione” nel senso di “non è un buon motivo” ovvero “una buona causa”. Al contrario, il tedesco ‘*Vernunft*’ ha un unico significato, indicando la più alta facoltà dell’uomo, parallela, ma quasi contrapposta a ‘*Verstand*’, ‘intelletto’, che sarebbe quasi una mera facoltà di calcolo (e ciò anche se l’aggettivo ‘*vernünftig*’ corrisponde esattamente all’italiano ‘ragionevole’). Ma la cosa più importante è che nella cultura idealistica tedesca e, in particolare, nel pensiero di Hegel, di cui Brecht era impregnato, la Ragione-*Vernunft* assurge a un significato quasi metafisico, diventando, nel suo realizzarsi, il motore della storia, e finendo (addirittura nel suo uso aggettivale) con l’identificarsi nella realtà: “*Was vernünftig ist, das ist wirklich*”: ciò che è razionale è reale. Ma per Brecht la Ragione non poteva non assumere un significato anche politico, tanto da indurlo a cantare “la bandiera della Ragione è rossa” (*die Fahne der Vernunft ist rote*).

Nel dramma i due termini (Fede e Ragione) compaiono insieme per la prima volta in una di quelle didascalie che negli spettacoli venivano qualche volta proiettate e qualche altra recitate: una didascalia comunque riferita a Galileo, descritto come il testimone della propria fede nell’umana ragione. Ma non può sfuggire il paradosso di questo enunciato: la fede nella ragione è pur sempre appunto una fede, cioè qualcosa che non può avere, a sua volta, un fondamento razionale, talché il contrasto, o la dialettica, non potrà essere che fra due fedi diverse, l’una delle quali trova, per così dire, in se stessa il proprio fondamento, mentre l’altra si consegna a un ente estraneo, sia questo una chiesa, un partito o anche un uomo carismatico – come Hitler-Arturo Ui nel quale troviamo una sorta di sintesi fra le due fedi, in quanto da un lato egli pretende fede dai suoi scherani, ma dall’altro afferma che solo in forza della sua fede in se stesso, una fede fanatica e incrollabile, egli ha potuto conquistare il suo impero. Questa infatti è la prima qualità

della fede: essa smuove le montagne (nei trenta versi del suo discorso la parola ‘fede-*Glaube*’ ritorna non meno di dodici volte).

Nella parte conclusiva della scena introdotta dalla didascalia citata (III), Galileo spiega in cosa consiste la sua fede nella ragione: essa coincide con la fede nell’umanità ed è per lui qualcosa di assoluto o, meglio, di indispensabile: “senza questa fede non avrei la forza di alzarmi dal letto”; ed è in qualche modo anch’essa una violenza, ma una “dolce violenza”, ossia una seduzione, ma la seduzione di un innamorato, intesa a dare piacere al sedotto, perché “il pensare è il piacere più grande della razza umana”. Ma la conclusione, affidata all’amico Sagredo, cui Galileo ha fatto vedere i satelliti di Giove, è profondamente pessimistica: “è un’ora di accecamento quella in cui si crede nella ragione del genere umano” – anche la fede nella ragione oscura la ragione stessa.

Ma il vero scontro tra la fede e la ragione avviene più tardi, nel corso della scena del ballo nel palazzo del cardinal Bellarmino (VII), anche se in essa la parola ‘fede’ viene pronunciata soltanto da Galileo, il quale si è isolato dalla folla dei danzanti e viene raggiunto da due principi della chiesa, che sono anche principi nella società: il cardinal Bellarmino appunto e il cardinal Barberini, futuro papa. C’è dunque uno squilibrio tra le forze in campo, tanto più che i due cardinali sono accompagnati dai loro segretari, incaricati di prendere appunti, sicché la conversazione si risolverà in una sorta di interrogatorio di polizia, in cui il sospettato viene implicitamente avvertito – come succede nei film americani – che tutto quello che dirà potrà essere usato contro di lui. Ma era cominciata su un piano strettamente teologico da cui Galileo cerca di uscire argomentando che Dio deve aver costruito il cervello umano in modo tale da renderlo adeguato alla comprensione della realtà, ma in verità limitandosi a ripetere per due volte la sua professione di fede nella ragione. Che invece Barberini (il quale, sapremo

più tardi, era anche uno scienziato) ritiene “inadeguata” perché incapace – chiarisce Bellarmino – di dare un senso all’atroce crudeltà del mondo, come invece sa fare non già la fede, ma l’autorità, di cui la fede è una specie di sottoprodotto. Per cui si può immaginare che nel dichiararsi “fedele (*gläubiger*) figlio della chiesa”, Galileo abbia compiuto un primo atto di sottomissione all’autorità.

Il motivo introdotto da Bellarmino viene compiutamente sviluppato nella scena successiva – forse la più emotivamente coinvolgente di tutto il dramma – quella cioè della conversazione fra Galileo e il “piccolo monaco” Fulgenzio, il quale trasforma i bruti di Bellarmino, felici di essere frustati dal padrone le cui mani vanno a leccare amorosamente, in una vera umanità dolente. Neppure qui la parola ‘fede’ viene esplicitamente proferita, anche perché le argomentazioni del frate si mantengono prevalentemente su di un piano astronomico o, meglio, cosmologico: credersi al centro dell’universo conferisce ai miseri quel minimo di dignità che li fa sentire umani, così come la certezza di far parte di un progetto divino e di sentirsi attori, e non semplici comparse, nel gran teatro del mondo. E il riferimento a Shakespeare assume qui una particolare pregnanza in quanto la fame non sarà più semplice non avere mangiato, ma un merito – *Verdienst*: in qualche modo un servizio volontario o un sacrificio. Così Fulgenzio attribuisce alla fede il suo secondo valore: non più soltanto potenza, ma anche, e soprattutto, conforto.

Nel suo tono commosso ed evocativo l’argomentazione di Fulgenzio è stringente, tanto da far apparire quasi imbarazzata la risposta di Galileo, non solo perché egli usa troppi di quegli esempi che già Andrea Sarti, da bambino, gli aveva rimproverato, ma anche perché il suo estremo ricorso alla ragione appare non più come un articolo di fede, ma piuttosto come proiettato nel lontano e incerto futuro in cui gli uomini avranno imparato a pensare. Ed è bensì vero che

tenta di diffondere le sue dottrine scrivendo il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* in lingua volgare, ma è anche vero che aveva dimostrato profondo disprezzo per chi non è intelligente, come la figlia Virginia, che a pensare non imparerà mai, restando quindi inaccessibile alla ragione. Forse in questo, assai più che nella ritrattazione, potrebbe consistere un suo 'tradimento', se mai di tradimento si può parlare.

In verità, fra i due termini dell'opposizione – fede e ragione – se ne inserisce un terzo, cha anzi andrebbe forse considerato come il vero rovescio o il vero nemico della fede: il dubbio (*Zweifel*). Se la ragione è inadeguata per spiegare il conturbante mistero del mondo, per dare un senso alla vita, ed ha perciò bisogno del soccorso della fede, il dubbio è invece capace di corrodere la fede dal suo interno, come un agente diabolico. Fin dalla prima scena con il piccolo Andrea, Galileo pone in termini espliciti il radicale contrasto fra i due principi: "Perché laddove per mille anni era insediata la fede, ora siede il dubbio". Con altrettanta chiarezza, ma ovviamente con una valutazione rovesciata, sarà il cardinale inquisitore a denunciare al papa gli esiti sociali del trionfo del dubbio sulla fede: "Possiamo noi fondare la società umana non più sulla fede, ma sul dubbio?".

Il dubbio è lo strumento della ragione o, meglio, della scienza, che, a sua volta, è funzione della ragione, ma le cui sentenze non sono mai definitive: la risposta a un dubbio ne apre un altro, che ha bisogno di nuove prove (*Beweise* – altro termine decisivo nel procedere della scienza), talché, mentre la fede ritiene di poter dare una risposta definitiva al mistero dell'universo e dell'esistenza, la scienza e di conseguenza la ragione, con il porre sempre nuovi dubbi lo lasciano aperto. E proprio in ciò consiste la sua fascinazione (*Glückseligkeit* alla lettera 'augurio di beatitudine'), come dichiara il 'piccolo frate' Fulgenzio, che più tardi, travolto dal dubbio, abbandonerà la ricerca scientifica. La fede è

possente e consolatoria, ma solo fino a quando non viene intaccata dal dubbio, di cui invece la scienza e la ragione si nutrono. E questo, con un estremo paradosso, può valere perfino per la fede nella ragione.

Il personaggio di Galileo è complesso e contraddittorio come pochi altri nell'opera brechtiana– forse soltanto Madre Coraggio – tale complessità implicando anche un giudizio di carattere morale, cosa che peraltro infastidiva Brecht, il quale avrebbe voluto che essa fosse piuttosto funzionale a impedire l'immedesimazione dello spettatore nel personaggio.

Colui che definisce nel modo più sintetico e pregnante tale complessa personalità è lo stesso papa Urbano VIII, parlando con l'inquisitore nella famosa scena della vestizione: "Egli conosce il piacere più di qualsiasi altro uomo che io abbia incontrato. Il suo stesso pensare è sensualità. Non sa dire di no a un vino vecchio come a un nuovo pensiero". E più tardi, nella scena conclusiva con Andrea che è venuto a trovarlo dopo tanti anni (XIV), sarà lui stesso, Galileo, a definire 'vizio' la sua passione per la ricerca: vizio, come è vizio la sua ghiottoneria. Ma ciò fa parte soltanto della complessità del personaggio, che, come tutti, è fatto di alto e di basso, di materia e di spirito – e non c'è bisogno di ricorrere a Montaigne per ricordare come ciò sia anche parte integrante della dottrina cristiana, se non altro per l'idea del ricongiungimento finale tra l'anima e il corpo. Complessità dunque, accuratamente descritta e sottolineata, ma non contraddizione.

Contraddittorio è semmai il suo già ricordato disprezzo per la figlia Virginia, prima vittima della sua intransigente passione per la ricerca scientifica, vittima che, per contrappasso, si trasformerà in aguzzina. E' vero che, conversando con Fulgenzio, aveva affermato che "la vittoria della ragione non può essere se non la vittoria di coloro che esercitano la ragione (*die Vernünftiger* – i ragionevoli)", ma è altrettanto vero che i miseri, del cui riscatto sembra tanto

preoccuparsi, ben difficilmente impareranno a pensare secondo ragione, se chi dovrebbe educarli li tratta come bambini scemi. Similmente e anche più evidentemente contraddittorio sarà lasciare Venezia per Firenze, dove avrebbe certamente avuto più tempo da dedicare allo studio, ma anche, e forse soprattutto, più soldi per soddisfare i suoi piaceri materiali. E lo fece rifiutando i consigli di Sagredo, così come rifiuterà l'aiuto di Vanni – personaggio episodico, ma altamente significativo in quanto rappresentava proprio quegli artigiani tanto ammirati.

La maggior parte dei commentatori ritiene che la più grande contraddizione di Galileo consista nella sua abiura: egli aveva sempre ritenuto che la ricerca scientifica sarebbe ridondata in conquiste tecnologiche a lor volta intese ad alleviare la fatica dei lavoratori. Ora, abiurando, Galileo avrebbe rinunciato a questa missione, così come a testimoniare con il suo sacrificio la verità scientifica. Non si tratta soltanto di contraddizione, si tratta di tradimento, come egli stesso riconosce, dapprima rivolgendosi ad Andrea come "cugino nel tradimento" e poi affermando di "aver tradito la *sua* professione". E questa sembra essere stata anche l'opinione di Brecht, se è vero che il paragrafo dedicato alla scena dell'abiura in *Aufbau einer Rolle (La costruzione di un ruolo)* è intitolato *Il traditore – Der Verräter*.

Aufbau einer Rolle non è soltanto un'analisi critica del personaggio di Galileo, ma anche, e soprattutto, la storia della collaborazione con Charles Laughton che porterà alla stesura della versione 'americana' in vista della messa in scena che avrà effettivamente luogo prima a Los Angeles e poi a New York nel 1947 (e ricordiamo, incidentalmente, che la versione danese era stata rappresentata per la prima e unica volta a Zurigo nel 1943). Brecht vi riconosce la funzione decisiva esercitata dal grande attore inglese nella revisione del testo originale e non solo perché fu lui a scrivere il nuovo testo in lingua inglese, ma anche perché egli fu

determinante sia, ovviamente, nella definizione del personaggio – spesso in aperto contrasto con le idee di Brecht – sia nell'impostazione della regia, che, tecnicamente, sarà affidata a Joseph Losey. Tutto sotto l'ossessiva presenza dell'avvenuto sganciamento delle prime bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki, che gettava una luce completamente nuova sul ruolo e la responsabilità degli scienziati.

Lo spettacolo che ebbe luogo nel piccolo Coronet Theatre di Los Angeles il 10 agosto del 1947 e nel quale (assente Brecht che era già tornato in Europa) furono introdotte nuove modifiche anche al testo, pare essere documentato da circa tremila fotografie eseguite da Ruth Berlau e da un filmino muto, in 16mm e a colori, realizzato dalla stessa. Personalmente posso avvalermi soltanto delle 43 fotografie pubblicate in *Aufbau einer Rolle* (edito da Henschenverlag per la Deutsche Akademie der Künste, 1962).

Chiaramente, da un punto di vista squisitamente teatrale, un personaggio è determinato in primo luogo (e, verrebbe da dire, primo in ordine di tempo) dal suo aspetto fisico, ma anche, occasionalmente, dalla memoria che gli spettatori possono avere di sue precedenti interpretazioni: Charles Laughton era grosso e brutto e alcune delle sue migliori interpretazioni riguardavano personaggi negativi, cinici o malvagi, come il giudice de *Il caso Paradine* che, rispondendo alla moglie chiamandola "stupida donna", diceva di aver appena compiuto il suo dovere condannando a morte la signora Paradine (ma aveva anche interpretato un 'mostro buono' come il Quasimodo di *Notre dame de Paris*). Ma poi, evidentemente, il personaggio viene completandosi e prendendo consistenza nel susseguirsi del suo gestire, dei suoi atteggiamenti, dei suoi movimenti che formano un'unità dialettica con le parole del testo che è chiamato a interpretare. Ma l'edizione berlinese di *Aufbau einer Rolle* è in tre volumetti, il secondo dei quali è il testo 'definitivo' di *Das Leben des Galilei*, mentre il terzo propone una sorta di fotocronaca dello spettacolo andato in

scena al Berliner Ensemble nel 1957 con l'interpretazione di Ernst Busch, preceduta da un'affettuosa lettera di Brecht, che, quasi annunciando la propria morte, si dice sicuro che il suo attore avrebbe costruito una "sontuosa figura" e da un brano tolto da *Theaterarbeit*, con la descrizione di alcune precedenti interpretazioni dello stesso Busch, oltre a una pagina del musicista Hanns Eisler, il quale ricorda come Busch abbia fatto di Galileo non già "lo scienziato distratto" della tradizione naturalista, ma uno scienziato di tipo nuovo, un vero uomo del Rinascimento – e già questo lascia pensare a quanto diversa debba essere stata questa interpretazione rispetto a quella di Laughton.

Gà fisicamente le loro figure erano profondamente diverse: al contrario di Laughton, Busch era alto e magro: aveva 57 anni quando interpretò Galileo (Laughton ne aveva dieci di meno nel 1947), ma era ancora un bell'uomo, dai lineamenti regolari, ma solcati da rughe profonde, quasi scavate dal tormento del pensiero, che quindi non poteva essere per lui solo un piacere. Potremmo insomma dire che i due attori costituirono i due poli tra i quali potevano ondeggiare le interpretazioni del capolavoro brechtiano. In effetti, vie di mezzo ce ne saranno poche nella storia scenica del *Galileo*. Ma vediamo di mettere a confronto alcuni momenti delle due serie fotografiche, nella speranza di capire quanto come e perché tali interpretazioni divergessero, senza escludere che, in certi casi, potessero coincidere.

Sembra impossibile che lo spettacolo di Los Angeles e di New York abbia eliminato il momento in cui Galileo si sta lavando a torso nudo mentre incomincia a discorrere con il piccolo Andrea. Di fatto però nella prima fotografia della serie Berlau queso episodio non compare affatto, e mostra invece Galileo già vestito della palandrana fratesca che manterrà per quasi tutto lo spettacolo, ed è accompagnata da una strana didascalia che dice: "si ricordi…che Galileo osserva con interesse l'interesse del bambino, mentre si sta lavando sullo

sfondo”, quasi un rinvio a un testo tagliato (del resto, la Berlau aveva invitato Laughton a scrivere a Brecht per dirgli quali e quante modifiche egli avesse apportato al progetto originale). Inoltre le due prime foto ritraggono Laughton-Galileo in piedi, ma dietro al suo tavolo e immerso nella lettura, sicché il suo “interesse per l’interesse” di Andrea, che è molto lontano da lui, sembra del tutto superficiale e distratto.

In verità, neppure la prima fotografia della serie berlinese mostra le abluzioni di Galileo a torso nudo, ma questo perché siamo già nella seconda fase della sua “toilette mattutina”: Busch-Galileo ha già indossato la camicia che porta aperta su un paio di pantaloni del tutto moderni, come se lo scienziato rinascimentale fosse già un uomo moderno (ma più tardi indosserà anche costumi cerimoniali d’epoca). Il piccolo Andrea sta accucciato ai suoi piedi per aiutarlo a infilarsi le scarpe, ma Galileo gli parla guardandolo e sorridendogli: “lo tratta come un amico” – dice la didascalia. Il contrasto fra le due immagini non potrebbe essere più stridente: nella prima il Galileo di Laughton pare concentrato unicamente sui suoi libri, cioè su se stesso, mentre nella seconda il Galileo di Busch si interessa veramente di quell’interesse del bambino di cui paradossalmente parla la didascalia della foto relativa all’interpretazione di Laughton, dimostrandogli inoltre un’affettuosa simpatia.

Il momento della prima dichiarazione di fede nella ragione sembra essere fotograficamente documentato soltanto nella serie berlinese, che la riporta integralmente nella didascalia: “Io credo negli uomini, e ciò significa io credo nella loro ragione! Senza questa fede non avrei la forza di alzarmi dal mio letto la mattina”. Il Galileo di Busch non diceva questa frase come una grande dichiarazione retorica, magari rivolgendosi al pubblico: lo faceva invece seduto attorno a un tavolo con Sagredo che egli guarda intensamente negli occhi. L’amico, in quel momento può certo rappresentare

tutti gli uomini, ma rimane pur sempre un singolo individuo, un amico, che bisogna certamente persuadere, ma quasi confidandogli un pensiero intimo e quasi ossessivo. Invece, più tardi, durante il ballo nel palazzo Bellarmino, dove era intervenuto indossando un sontuoso costume da cerimonia, durante la discussione con i due cardinali cominciata a colpi di citazioni bibliche, ripeterà per due volte la stesa professione di fede (malamente tradotta in italiano come "io ho fede nel cervello") senza guardare in faccia gli interlocutori, ma di fronte, rivolto al pubblico, ossia a quella umanità alla quale quella fede andava testimoniata.

Anche nel caso della conversazione con Sagredo la serie Berlau non sembra presentare un parallelo esatto. Tuttavia mi sento autorizzato a pensare il Galileo di Laughton nello stesso atteggiamento in cui lo mostra la foto la cui didascalia dice semplicemente "Galilei invita l'amico Sagredo a guardare la luna e Giove con il telescopio": comodamente abbandonato sulla sua sedia, con le mani dietro la testa, senza guardare né verso l'amico, né verso il pubblico, soddisfatto di sé per la sua fede come per le sue scoperte.

Ma la scena che i fotografi delle due serie (o gli editori dei due volumetti) sembrano aver voluto documentare nel modo più dettagliato è la successiva, quella della conversazione tra Galileo e il 'piccolo frate' Fulgenzio. Si tratta proprio di due sequenze: una di quattro fotografie (Berliner) e l'altra addirittura di dieci (Berlau). In questa Galileo-Laughton ascolta con attenzione solo l'inizio del lungo e conturbante racconto di Fulgenzio, guardandolo negli occhi pensoso; ma poi, sembra via via sempre più distratto, guarda per aria e si lascia andare sulla sedia nello stesso atteggiamento che aveva assunto con Sagredo, poi si copre gli occhi e addirittura fa il gesto di pulirsi un orecchio con il dito, come se la cosa più importante fosse sempre e soltanto il suo benessere. Torna concentrato solo al momento di pronunciare la sua altrettanto lunga e articolata risposta, quando si china verso il frate

per poi diventare quasi aggressivo nel puntare il dito accusatore verso di lui, forse nel momento in cui gli diceva “sei o non sei un fisico?”. Ma poi sembra tornare a distrarsi, almeno fino al momento di chinarsi sui suoi fogli per spiegare al frate il passaggio oscuro. Nella molto più breve serie berlinese le variazione sono minime, perché il Galileo di Busch è sempre attento, dapprima chinandosi leggermente verso il frate e guardandolo sempre negli occhi, tranne che in un momento, quando china la testa pensoso: è una scena statica, mai conflittuale: i due interlocutori sono sostanzialmente d’accordo.

Il momento culminante del dramma, quello della catastrofe va ovviamente individuato nella scena dell’abiura. Nel film di Losey (1974), in qualche misura riferibile agli spettacoli di Los Angeles e di New York, da lui diretti, gli allievi di Galileo (Andrea, Federzoni, Fulgenzio) aspettano nervosamente che la sentenza venga proclamata, dicendosi certi, per farsi coraggio, che mai e poi mai Galileo avrebbe abiurato, mentre sul fondo Virginia, inginocchiata e ridotta quasi a silhouette, prega Iddio di concedere proprio la grazia dell’abiura (la didascalia del testo recita: “inginocchiata in un angolo recita il rosario”). Il testo dell’abiura verrà letto fuori scena dalla voce di un banditore, raggelando gli uni ed esaltando l’altra. Ma in *Aufbau einer Rolle* questa scena non viene né descritta né documentata fotograficamente. E lo stesso succede nella serie fotografica relativa alla rappresentazione del Berliner. Entrambe passano direttamente alla ricomparsa di Galileo, però solo nella serie-Berlau c’è la foto del preciso momento dell’ingresso in scena di Galileo-Laughton, scattata, come precisa lo stesso Brecht (che non aveva visto lo spettacolo), nella prima rappresentazione americana, quella del Coronet Theatre di Los Angeles, dove Laughton appariva senza barba. è un momento importantissimo, anche perché è quello in cui il disaccordo fra Brecht e Laughton sull’interpretazione del personaggio si manifestò nel modo più evidente.

Varrà la pena di leggere quello che Brecht scrive in *Aufbau einer Rolle*: “Per Galileo che si ripresenta agli allievi, dopo aver abiurato di fronte all’Inquisizione, il testo reca la seguente didascalia: ‘*Entra cambiato fino alla irriconoscibilità*’. Laughton non scelse una irriconoscibilità fisica, come l’autore aveva suggerito. Nel suo camminare lento (ma *lose* può valere anche *malfermo, incerto*) e nel suo sogghigno c’era qualcosa di infantile, di piscialletto)…”. Ma la fotografia mi sembra dire qualcosa di diverso, qualcosa che semmai acuisce la divergenza fra l’autore e l’attore, aggravando quel giudizio morale tanto estraneo a Brecht: il Galileo di Laughton entrava in scena con le mani in tasca, come indifferente, come se non fosse successo niente, e il sogghigno (*Grinsen*) cui accenna Brecht e che è intuibile nella fotografia, sembra piuttosto avere il sapore ironico di chi vuol dire “vi ho fregati tutti”. Si tratta davvero di un ‘traditore’.

Come accennato, nella serie berlinese manca il momento dell’ingresso di Galileo: qui lo vediamo già seduto, dopo aver ascoltato il disperato insulto che gli ha lanciato Andrea. Ma questo atteggiamento, tristissimo, lascia intuire quanto diversa debba essere stata anche la sua apparizione, probabilmente barcollante. Rispettando la didascalia, il Galileo di Busch appare adesso “completamente mutato”, però non tanto irriconoscibile quanto profondamente invecchiato: i suoi capelli e la sua barba sono adesso tutti bianchi; e il suo modo di sedere, curvo e con la testa che pare cadere da un lato, lo fa sembrare davvero un vecchietto che ha dovuto imparare a sue spese quanto sia difficile affrontare e vincere le difficoltà della vita, e quanto nemmeno la fede (o almeno la fede nella ragione) sia sufficiente per restare fieramente eretti: non un traditore, ma uno sconfitto.

Nel 1963 Giorgio Strehler mise in scena al Piccolo di Milano, in una sala che era appunto ‘piccola’, come quella del Coronet Theatre, la prima edizione italiana del grande dramma di

Brecht. La realizzazione di quello spettacolo fu a lungo contrastata e diede luogo a un'aspra polemica, raccontata in un recente libro di Massimo Bucciantini, nella quale gli ambienti cattolici rovesciarono il grande tema del conflitto tra fede e ragione in una misera polemica tra la chiesa e l'anticlericalismo, da Brecht esplicitamente esclusa proprio in *Aufbau einer Rolle*, che, evidentemente, nessuno aveva letto. Grande interprete del personaggio di Galileo vi fu Tino Buazzelli, che era piuttosto grosso e pesante come Charles Laughton, ma che si era distinto soprattutto in personaggi dolorosi e modesti come il Willy Loman di *La morte di un commesso viaggiatore*.

Ho avuto la fortuna di vedere questo straordinario spettacolo che ero ancora studente. E la scena che mi è rimasta più icasticamente impressa nella memoria è proprio questa: l'ingresso di Galileo-Buazzelli dopo l'abiura. Che avveniva in questo modo: egli entrava come spinto da una forza brutale e quasi sovrumana, percorrendo il proscenio fino al centro, dove si fermava; ma lo faceva rimanendo sempre frontale, ciò che lo costringeva a non mettere una gamba davanti all'altra, ma a camminare incrociandole, in un equilibrio estremamente precario. Al centro del proscenio si fermava, tremante, e allora il pubblico poteva rendersi pienamente conto del suo pallore, un pallore disumano perché artefatto: il suo viso era coperto da uno strato di gesso (non si dice: sei bianco come il gesso?). Era il volto stesso della paura, no: del terrore, il terrore che lo aveva colto alla sola vista degli strumenti, perché lui, come aveva detto l'inquisitore, di strumenti se ne intendeva. Non è un eroe, e non solo perché è sventurata quella terra che ha bisogno (*nötig* = necessario) di eroi, ma anche perché il martirio, la testimonianza (il latino '*martyr*' vuol dire in prima istanza 'testimone') può essere talvolta fine a se stessa: cosa aveva ottenuto Giordano Bruno facendosi bruciare vivo? Le sue visioni diverranno credibili solo quattrocento anni più tardi, e non su suo impulso. Galileo era un vile, forse, come la maggior parte degli uomini, ma non un

traditore. Chi avrebbe il coraggio di definire traditori, o anche soltanto vili, quei partigiani che, sotto le torture dei nazisti, rivelarono i nomi dei loro compagni, per poi farsi semplicemente (?!) fucilare? Così Galileo pagherà per la sua viltà non solo scontando una lunga prigionia, ma anche perché corroso dal pentimento che lo costringeva a interpretare, lui stesso, quella viltà come un tradimento nei confronti della ragione, ossia della scienza, ma soprattutto nei confronti di quei miseri che la scienza avrebbe dovuto soccorrere, mentre ora, come lui aveva fatto, si metteva al servizio dei grandi e dei potenti.

Se dunque Ernst Busch e Charles Laughton rappresentano i due poli dell'immagine fisica di Galileo, Tino Buazzelli si avvicinava decisamente a quella del secondo, ma questo non gli impedì di dare una lettura decisamente diversa del personaggio, forzandone, semmai, la vicinanza a quella datane da Ernst Busch, più direttamente ispirata da Brecht. Forse anche per la difficoltà di trovare un attore con le caratteristiche fisiche di Laughton e di Buazzelli, la maggior parte degli interpreti di Galileo si è sempre avvicinata piuttosto alla figura di Ernst Busch. A partire da quello del film di Losey, 1974, Chaim Topol, un quarantenne di bell'aspetto e dal comportamento molto energico, ma che cominciava a invecchiare già prima del momento della ritrattazione, quasi seguendo, semplicemente il passare degli anni; altri, come Franco Branciaroli nella regia di Calenda, erano già uomini di una certa età, ciò che impediva di sottolineare l'invecchiamento del personaggio, fosse dovuta allo shock dell'abiura o al semplice passare del tempo.

Una scelta analoga è stata quella di Gabriele Lavia, ma si tratta di un caso molto particolare. Perché Lavia era anche il regista, cioè, avrebbe detto Meyerhold, l'autore dello spettacolo, così come Brecht era l'autore del testo. Lo spettacolo di Lavia era in certo modo vicino a quel grande polpettone storico (sia pure di gran classe) che Brecht aveva

esplicitamente escluso – e ciò anche se il regista-interprete proclamava di non aver aggiunto niente di suo al testo brechtiano. Comunque, in quanto 'autore', Lavia avrebbe potuto essere assimilato a Brecht, al quale peraltro non somigliava affatto. Ma forse non è impossibile immaginare un Galileo interpretato da un attore piccolo e segaligno, il cui aspetto ricordasse quello di Brecht, e cosa potrebbe significare una simile scelta? Uno dei personaggi prediletti di Brecht era il buon soldato Schvèik, al quale amava spesso riferirsi e che aveva magistralmente interpretato prendendo in giro, senza mai mentire, la commissione per le attività anti-americane. Avremmo allora un Galileo-Schvèik-Brecht, con questa differenza, che i potenti si dimostreranno più furbi di lui.

(tratto dal sito: www.cesare23.it)

(foto: Tino Buazzelli in *Vita di Galileo* di Brecht)