

«VITA DI GALILEO» DI BERTOLT BRECHT

Il personaggio e la dimensione sociale

Massimo Di Meco

doi: 10.7359/762-2015-dime

Non possiamo accostarci alla drammaturgia brechtiana senza imporci di non dimenticare mai che per Brecht il teatro deve servire, come ogni altra arte, a contribuire alla più grande e importante di tutte le arti: *quella di vivere*. Servirsi della finzione teatrale per uno scopo altamente pedagogico, quale quello enunciato, può risultare fuorviante o addirittura *mistificante* se non si colloca questa strumentalizzazione all'interno di una concezione marxista della società e della lotta necessaria per sovvertire quei meccanismi che regolano la vita all'interno della società capitalistica.

Bertolt Brecht, da marxista qual è, intende mettere in risalto la dimensione sociale dei suoi drammi e non soffermarsi semplicemente sulle vicende individuali dei propri protagonisti, vicende che sono causate e regolate dallo sfruttamento di classe. I personaggi che vivono all'interno della drammaturgia brechtiana appartengono al popolo e, anche quando non vi appartengono, debbono essere ad esso comprensibili, debbono poter mostrare tutte le contraddizioni e/o le debolezze che ad esso li avvicinano, che siano personaggi storici o di fantasia. Penso a *Madre Coraggio* con le sue contraddizioni nella sua lotta per la sopravvivenza nel devastato panorama della guerra dei trent'anni o al servitore *Matti* con la sua enfaticata sobrietà, o ancora a *Pelagia Vlassova (la Madre)* e alle peripezie legate alla crescita della sua coscienza politica. Tra tutti però il personaggio di *Galileo* risulta essere il più carismatico dell'intera produzione brechtiana e questo non solo per l'alone di mistero e di ammirazione che lo avvolge, ma soprattutto per la sapiente *orchestrazione* della drammaturgia brechtiana: egli diventa simbolo di una problematica secolare che conserva ancora un'assoluta attualità, il rapporto tra scienza e potere. Galileo personaggio viene arricchito inoltre dal preciso intento di Brecht di volersi cimentare con una realtà storica precisa, capace di dare maggiore consistenza al dramma. È facile trova-

re dei rimandi a William Shakespeare e ai suoi drammi storici nella scelta dell'autore, che non fece mai mistero di provare profonda ammirazione per il drammaturgo inglese, anche se nella sua drammaturgia dell'individualismo di cui erano dotati i personaggi shakespeariani non vi è alcuna traccia.

La vicenda dello scienziato pisano raccontata da Bertolt Brecht è una storia di idee, opinioni e certezze destinate a segnare per sempre la storia della drammaturgia mondiale. Galileo non è semplicemente il famoso scienziato autore dei *Discorsi intorno a due nuove scienze*, è innanzitutto un uomo; un uomo visto nella vita quotidiana. Brecht vuole rendere il personaggio di Galileo accessibile a chiunque, quale idea migliore se non quella di presentarlo nella sua umanità e non nella veste aulica ed inarrivabile dello scienziato classico? Drammaturgicamente la scelta funziona e il personaggio *Galileo* si afferma come, a mio parere, il più riuscito dell'intera drammaturgia brechtiana.

Brecht ci mostra il viaggio di Galileo da brillante uomo di scienza detronizzatore di secoli di superstizione a vecchio e stanco prigioniero della sua stessa sete di conoscenza, controllato a vista dagli uomini di chiesa di cui, per una vita intera è stato fiero avversario. Nonostante tutti i limiti imposti, egli continua a lavorare per la scienza con fermezza, alla ricerca della verità attestata dal completamento dei *Discorsi* che consegna ad Andrea Sarti.

Molti hanno visto nella caratterizzazione dello scienziato la figura di Brecht stesso; certamente alcune caratteristiche, tra le quali spicca il dualismo tra coraggio intellettuale e codardia psichica ci danno di che pensare... la prudenza di Brecht tuttavia non è mai troppa nel presentare Galileo non come un autentico e puro campione del genere umano, bensì come un normalissimo studioso figlio dei suoi tempi: da una parte egli ammira il modo in cui la sua visione del sistema solare incita ad una presa di posizione scettica verso l'ordine sociale, dall'altra è ben cosciente che simili sfide possono avere un impatto molto più forte sulle classi dominate che su quelle dominanti. Cosa ancor più importante: Brecht celebra l'indipendenza intellettuale di Galilei e allo stesso tempo si rifiuta di condannarlo per via della sua abiura; questo perché nell'opinione del drammaturgo lo scienziato è prima di tutto un essere umano, per il quale la componente fisica «Mi hanno mostrato gli strumenti...» (scena quattordicesima) è reale quanto quella intellettuale «Io devo sapere» (scena nona).

Brecht comprende perfettamente che la *pura scienza* è un concetto relativo e che la ricerca scientifica è strettamente legata al potere e al denaro; capisce anche che i benefici da essa dipendenti sono monopolizzati dalla classe dominante e da essa spesso usati per reprimere e controllare. In modo molto provocatorio il drammaturgo insinua che in determinate condi-

zioni la scienza fallisce nell'alleviare le condizioni della povera gente, anzi essa può addirittura causarne la rovina.

Brecht lavora al suo *Vita di Galileo* dalla seconda metà del 1930 fino alla data della sua morte avvenuta nel 1956. Lo sviluppo del dramma è complesso, ma può ampiamente essere analizzato in tre fasi di lavoro culminanti in tre versioni del dramma. La prima vide la luce durante il suo periodo di esilio in Danimarca prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale, messa in scena a Zurigo nel 1943, ma scritta nel 1938 con occhi rivolti al mercato americano. Una versione in inglese venne scritta con Charles Laughton in California verso la fine della guerra e oltre, per una produzione negli Stati Uniti. Infine una nuova versione in tedesco, scritta per la neonata Repubblica Democratica Tedesca (*Deutsche Demokratische Republik*) nel 1950 per essere messa in scena al Berliner Ensemble, fu oggetto di rivisitazione fino alla morte del suo autore avvenuta, come detto in precedenza nel 1956. Queste tre versioni vennero create (con collaboratori diversi) in tre diversi periodi, luoghi e circostanze. Generalmente l'ultima versione *Berlinese* è considerata la più importante e rappresenta l'ultima fase di un lungo e complesso processo di revisione. Probabilmente l'idea di Brecht era che ogni versione scritta dovesse migliorare la precedente, purtroppo per lui il progetto non fu mai portato a termine poiché il dramma doveva ancora essere rivisto al momento della sua morte, nonostante il drammaturgo vi avesse lavorato per oltre diciannove anni. Il contesto in cui il drammaturgo operava era in continua evoluzione e le modifiche apportate alle versioni sono chiaramente il riflesso di questo cambiamento.

La prima versione, ovvero la versione *Danese* venne scritta in meno di tre settimane nel novembre del 1938. Questa ci presenta un Galileo molto più vulnerabile rispetto alle altre, con pochissime vie di uscita a disposizione. Nonostante l'abiura (e anche ciò qui è rappresentato come qualcosa di più di una semplice ambivalenza) egli riesce, per mezzo di trattative, a far sì che le sue scoperte superino il confine italiano e questo finale, nonostante (o forse a causa) il suo contesto risulta essere quello più ottimista in assoluto. Il discorso ci appare più comprensibile se si tiene conto che uno dei primi titoli pensati da Brecht per il dramma era *L'astuzia della sopravvivenza* e Brecht ci sembra preparato ad intendere l'abiura dello scienziato come strategica. Leggendo il dramma ci rendiamo conto che il punto focale non è il semplice utilizzo della conoscenza, bensì come essa viene scambiata e prodotta in relazione al pensiero e all'esperienza, all'allievo e al maestro: la priorità di Galileo in quanto professore è il porre domande, dubitare piuttosto che fornire risposte e confermare idee. Queste distinzioni non sono solamente pertinenti alla scienza, ma risultano chiaramente cruciali per lo

sviluppo di una teoria di teatro politico e di conseguenza servono a Brecht per argomentare contro la politica artistica sovietica, che non condivide.

Nel 1938 il rapporto di Brecht con la Russia era un mix di speranze a lungo attese e dubbi crescenti. Probabilmente e comprensibilmente, in quegli anni, questi dubbi non vennero messi su stampa e la posizione assunta pubblicamente da Brecht era quella di supporto al progetto comunista.¹

Dalle parole di Cathy Turner, notiamo come Brecht si ponga in una posizione piuttosto ostile nei confronti della politica culturale sovietica, tuttavia questa presunta avversione del drammaturgo rimane soltanto un'ipotesi, come quella che la rappresentazione dell'inquisizione che monitora da vicino l'operato di Galilei per mezzo della figlia Virginia sia da paragonarsi all'attività di monitoraggio tipica della Russia Staliniana o della Germania nazista. Ci sono indubbiamente dei rimandi di questo genere nel dramma, ma non possono essere confermati.

Nel 1944 Brecht è negli Stati Uniti (tappa importante del suo lunghissimo esilio in fuga da Hitler e dai nazisti) e conosce il celebre attore Charles Laughton, con il quale inizia il suo lavoro di riscrittura in inglese del dramma, che porterà alla cosiddetta versione *Americana* ultimata nel 1947. Questa versione pone un accento maggiore sulla figura dello scienziato, poiché riscritta alla luce dell'utilizzo della bomba atomica contro il Giappone. Ciò che caratterizza questa versione è l'assenza di molti passaggi satirici riguardanti la Chiesa: il dramma diviene così meno politico e più facilmente trasferibile anche se sostanzialmente invariato. Galileo viene condannato in maniera molto più esplicita: gli vengono offerte una serie di scappatoie; non è più presente la scena della peste, questo per evitare qualsiasi possibile lettura eroica del personaggio. La struttura della penultima scena viene alterata in modo da culminare nell'autocondanna di Galileo piuttosto che nel trasferimento del manoscritto. Il lavoro di Galileo lascia sì l'Italia, ma in modo più fortuito che programmato e così non ci sono più dubbi sul fatto che egli tradisca la sua gente decidendo di non schierarsi con le scoperte che avrebbero contribuito al disfacimento del vecchio ordine mondiale, ovvero quello medievale. Questo passo falso dello scienziato contribuisce in modo decisivo alla perdita di entusiasmo verso le nuove scoperte scientifiche.

Arriviamo così alla terza e ultima versione del dramma, ovvero quella *Berlinese*. Essa è databile 1953-56, ma viene messa in scena solo nel 1957, un anno dopo la morte di Bertolt Brecht. La versione *Berlinese* risulta essere la più completa delle tre, essa risulta considerevolmente più ampia

¹ Turner 2006, 144 (trad. mia).

del testo americano; vi si ritrovano molti passaggi omessi nella precedente versione e anche i passaggi satirici rivolti alla Chiesa vi sono aggiunti nuovamente insieme alla scena della peste. Essendo la versione definitiva del dramma, il dibattito filosofico risulta più ampio, a sua volta coinvolge tutti gli intellettuali e non più solo quelli di stampo marxista.

La complessità del *Vita di Galileo* risulta essere anche il suo punto di forza: la vicenda dello scienziato pisano va ad intrecciarsi con la più ampia problematica del rapporto scienza-potere; è questa dualità tra la vicenda del personaggio Galileo e l'intricato rapporto tra le due, a creare uno schema particolarissimo all'interno del dramma. Galileo Galilei conduce le sue ricerche intraprendendo un percorso preciso, un percorso che si conclude inevitabilmente con lo scontro tra la ricerca scientifica e la Chiesa, che rappresenta il potere secolare. Il dramma rappresenta uno dei primi esempi di quelli che la scrittrice Kirsten Sheperd-Barr chiama «Science plays», dove la drammaturgia varca una nuova frontiera, ovvero quella scientifica. La scrittrice, percorrendo l'evoluzione di questa nuova tipologia drammaturgica che va dal *Dottor Faust* di Marlowe fino a drammi contemporanei quali *Molly Sweeney* di Brian Friel e *Arcadia* di Tom Stoppard, raggruppa i drammi scientifici in tre macro-gruppi: i drammi scritti da artisti non scienziati che si sono interessati alla scienza in virtù di ricerche fatte su un dato personaggio, tra i quali annovera *Vita di Galileo* di Brecht, i drammi scritti da artisti interessati al potenziale esercitato dal palcoscenico nel trasmettere le idee scientifiche e in ultima analisi, i drammi scaturiti dalla collaborazione diretta tra registi e scienziati². Ci troviamo dunque di fronte ad un nuovo tipo di drammaturgia che si cala maggiormente in quello che è il panorama sociale coinvolgendo anche le discipline scientifiche per una maggiore concretezza di fondo.

Bertolt Brecht è sicuramente tra i primi a impostare un discorso del genere: il suo intento è quello di arricchire il suo messaggio teatrale includendovi una tematica importante come quella scientifica che, in un'epoca di grandi cambiamenti ed invenzioni come la sua (un'epoca nuova insomma), sicuramente acquisisce un significato importante. È lo stesso drammaturgo che mette in guardia dai pericoli dell'entrata in un'epoca nuova: l'esaltazione per le nuove scoperte, la convinzione che tutto possa andare per il meglio mista ad un forte interesse per il progresso che non può altro che portare benefici alla comunità, sono tutti aspetti da non prendere alla leggera. Ci si sofferma soltanto sugli aspetti positivi del cambiamento, senza tenere conto dei pericoli che un disincanto dovuto a un qualsiasi fallimento può genera-

² Shepherd-Barr 2006, 4 (trad. mia).

re. Terribile è per Brecht trovarsi di fronte al fatto di aver vissuto un'illusione, l'illusione di un cambiamento che in realtà non è per nulla avvenuto.

Terribile è il disinganno degli uomini quando scoprono, o credono di scoprire, di essere stati vittime di un'illusione, che il passato è più forte del presente, che i «fatti» non sono per loro ma contro di loro, che la loro epoca, l'epoca nuova, non è ancora sorta. Allora essi soffrono come prima più di prima, perché ai loro sogni hanno sacrificato tante cose di cui ora avvertono la mancanza, si sono spinti troppo avanti ed ora vengono colti di sorpresa, il passato si vendica di loro.³

Ecco a cosa può portare una scorretta e non oggettiva valutazione del concetto di epoca nuova. Ma non è tutto: ad una speranza forte e senza confini segue un'altrettanto forte disperazione per il fallimento e la sconfitta, che getta l'individuo (e di conseguenza la comunità in cui vive) nello sconforto e nella disperazione; si scivola nel torpore e nell'indifferenza e chi non lo fa diventa l'incubo peggiore della comunità stessa, poiché volge la propria rabbia e i propri sforzi per l'annientamento di quegli stessi ideali su cui basava il proprio credo.

Coloro in cui non si è spenta la forza di agire per i propri ideali, la volgono ora contro quegli stessi ideali! Non c'è reazionario più implacabile dell'innovatore fallito, non c'è nemico degli elefanti selvatici più crudele dell'elefante addomesticato.⁴

Un quadro disarmante insomma, dove può addirittura accadere che ci si trovi davvero in un'epoca nuova e di grandi stravolgimenti, ma che non si sappia assolutamente nulla di cosa siano i tempi nuovi...

Viene falsato il concetto stesso di novità e le speranze degli uomini vengono loro rivolte contro. È in realtà la barbarie che si fa strada nel mondo *nuovo* e che fa precipitare tutto nella notte più buia andando a capovolgere l'intero discorso sul cambiamento. Per citare le parole di Brecht:

Non dovremmo allora assumere un atteggiamento più consono a uomini che vanno incontro alla notte?⁵

Nelle parole del drammaturgo troviamo un chiaro riferimento alla tragedia nazista, anche se Brecht scriverà ancora, scriverà sullo sgancio della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki nel suo esilio in America e anche in questo le sue parole non preannunceranno assolutamente l'avvento di quell'e-

³ Brecht 1998, 124.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ivi*, 125.

poca nuova tanto attesa. Il cambiamento, come il rapporto tra scienza e potere, è parte integrante del dramma *Vita di Galileo*, tuttavia non viene presentato senza una certa ambiguità di fondo da parte del drammaturgo. Galileo rappresenta il nuovo che avanza, mentre la Chiesa cattolica rappresenta il vecchio che resiste. Si tratta dunque di un dramma contro la Chiesa? Assolutamente no: Brecht avverte che non si tratta di un dramma rivolto contro la massima istituzione esistente all'epoca di Galilei, tantomeno si tratta di un dramma rivolto contro contemporanee istituzioni reazionarie che di cattolico non hanno un bel niente; non ci si deve aspettare nemmeno rispetto e reverenza nei confronti della Chiesa, che non deve essere considerata in maniera allegorica, poiché il dramma attacca esplicitamente il concetto di una Fede superiore alla conoscenza. Il concetto ci pare complesso, ma in realtà non lo è: la Chiesa non viene attaccata apertamente, né tantomeno il dramma è rivolto contro di essa per un semplice motivo: la Scienza moderna è figlia illegittima della Teologia, di cui promotrice era ed è la Chiesa cattolica. Il duplice ruolo di massima autorità scientifica dell'epoca e massima autorità politica non permettono dunque un attacco diretto nei suoi confronti, anche perché al suo interno figurano scienziati che considerano con oggettivo interesse la ricerca di Galilei, ed è questo il caso di Cristoforo Clavio, massimo esponente della cultura scientifica ecclesiastica, che nel dramma dà ragione allo scienziato pisano.

Se non è dunque facile prendere nettamente posizione nei confronti della Chiesa cattolica, risulta ancor più difficile prendere una posizione netta nei confronti del personaggio Galileo: egli viene presentato in modo complesso ed è chiaramente nota l'intenzione di Brecht di non dare troppi punti di riferimento allo spettatore; Galileo è insieme eroe ed antieroe e il suo unico obiettivo non è tanto provare che ha ragione, bensì se ha ragione; questo contribuisce a minare la linearità del dramma perché non ci si trova di fronte ad un autentico eroe che si erge contro tutto e contro tutti, ma nemmeno ad un antieroe privo di qualsiasi motivazione sociale. Chi è davvero Galileo Galilei allora? È semplicemente un uomo comune il cui unico obiettivo è la ricerca della conoscenza, la ricerca della verità. Sappiamo che questo processo di ricerca, così come l'osservazione del mondo debba essere basato sull'osservazione e non sull'illusione; questa è l'idea di Galilei, ma ancor prima è Brecht stesso che se ne fa portavoce utilizzando il concetto hegeliano della concretezza della verità. Tuttavia la questione su cosa sia la realtà e in che modo ne veniamo a conoscenza non è lineare; l'esperienza non porta necessariamente alla comprensione. È necessaria l'osservazione per poter formulare così un'ipotesi e verificarla per mezzo di una ricerca empirica. Per esempio, nella prima scena, Galileo usa prima la sedia

e poi la mela per rappresentare la terra e dimostrare le caratteristiche dei suoi movimenti. Osservare il mondo attentamente implica usare il proprio intelletto, mentre un'osservazione superficiale esclude ogni tipo di analisi.

Un'importante questione sollevata da Brecht è la seguente: fin dove può spingersi un uomo per via della sua volontà di scoprire la verità? Galileo si spinge verso limiti estremi, arrivando a stravolgere quello che era stato per secoli l'ordine delle cose. Se da una parte egli opera per il bene dell'umanità riuscendo a dimostrare come il modello universale conosciuto non sia altro che una costruzione ideologica, dall'altra provoca uno *shock* decisamente forte nelle menti della moltitudine, ovvero il popolo. Brecht stesso non si trova d'accordo con chi sostiene che la vicenda di Galilei sia da intendere come un lieto fine.

In realtà Galileo arricchì l'astronomia e la fisica, nello stesso tempo in cui le svuotò di gran parte del loro significato sociale.⁶

Il personaggio risulta generalmente simpatico a chi si avvicina al dramma, ma in realtà ciò che dovrebbe balzare agli occhi dello spettatore è l'incapacità dello scienziato di discernere tra i desideri personali e la responsabilità nei confronti della comunità: la ricerca porta lo scienziato verso un punto di non ritorno, punto che potrebbe essere superato dalla possibilità di confermare le sue teorie di fronte agli strumenti di tortura dell'inquisizione, ma l'abiura finale dissolve quest'ultima possibilità di redenzione. L'abiura è un elemento fondamentale, è la classica prova decisiva a cui Galilei viene sottoposto e che gli ricorda il suo dovere di andare fino in fondo per prendere parte in prima persona alla rivoluzione e non semplicemente aspettare che arrivi; concetto questo prettamente marxista. Il gesto di Galilei non può essere inteso in maniera positiva, se si tiene conto delle enormi conseguenze che da esso scaturirono. Brecht parla del gesto di Galilei come «peccato originale della scienza moderna»⁷, poiché non fece altro che creare un nuovo tipo di scienza, asservita agli scopi della classe dominante, ovvero la borghesia; questa nuova dimensione di estraneità e indifferenza in cui la scienza andava a collocarsi, le permise di svilupparsi indisturbata e la bomba atomica altro non è che il massimo risultato delle sue conquiste e il massimo esempio di fallimento sociale a cui queste hanno portato. Le colpe dello scienziato pisano sono dunque riassumibili nel suo totale asservimento ad una ricerca scientifica che non ha minimamente destabilizzato il potere delle istituzioni religiose, bensì ha portato lo scienziato stesso sul-

⁶ *Ivi*, 127.

⁷ *Ibidem*.

l'orlo del baratro, a causa di una totale ossessione per il conseguimento dei propri fini che lo incita quasi a consegnarsi spontaneamente e volontariamente all'inquisizione romana; emblematica è nel dramma la scena in cui Galileo è intenzionato a recarsi a Firenze e a nominare le stelle scoperte «stelle medicee» in onore di Cosimo de' Medici (terza scena del dramma). Altro aspetto considerato dal drammaturgo di Augsburg è che l'operato di Galileo non portò assolutamente ad una rivoluzione, bensì ad un rivolgimento che venne spacciato in maniera impeccabile come tale.

L'aspetto sociale è rappresentato magistralmente da Brecht, a cui preme renderci partecipi degli stravolgimenti creati dall'operato di Galileo. Tutto il dramma è percorso da episodi che mostrano la contrapposizione tra le idee scientifiche e progressiste di Galilei e l'opinione popolare; nella prima scena per esempio mentre assistiamo alle spiegazioni offerte dallo scienziato al giovane Andrea Sarti, irrompe la signora Sarti lamentandosi con Galileo del costo del latte. Qui avviene il primo confronto diretto tra i due mondi: quello di Galileo, colto e preda dell'astrattismo della ricerca scientifica, e quello della signora Sarti volto esclusivamente alla concretezza del vivere quotidiano.

GALILEO	Sta sorgendo una nuova era, un'epoca di grandezza in cui sarà una gioia vivere.
SIGNORA SARTI	Benone. Speriamo di poter pagare il lattai in questa nuova epoca, signor Galileo.

In questo primo scontro tra il mondo intellettuale galileiano e quello pratico della madre di Andrea Sarti troviamo i primi sintomi di contrasto tra un mondo nuovo che cerca, con l'incedere delle ricerche dello scienziato, di farsi strada in una dimensione dominata dal sacro terrore religioso e dalla assoluta praticità dovuta alla lotta per la sopravvivenza in un mondo dove i poveri vengono continuamente vessati da mille problemi e sono costretti a vivere alla giornata facendo del loro meglio per sopravvivere ad una vita difficile e sfiancante. I pensieri del popolo non sono quelli dell'intellettuale alla ricerca della conoscenza e questo ci viene mostrato fin dall'inizio da Brecht.

La dimensione sociale del dramma emerge pian piano nell'evolvere della vicenda di Galileo: lo scienziato è sempre intento a cercare modi nuovi per conseguire i suoi scopi, e quando un giovane di nobili origini (Ludovico Marsili) bussa alla sua porta parlando di una grande invenzione olandese, ovvero il telescopio, egli decide di ricostruirlo a Venezia per poter così ricavare un cospicuo guadagno per continuare le sue ricerche. Sebbene il comportamento di Galilei in questa situazione si avvicini consi-

derevolmente alla situazione precedentemente illustrata, esso è comunque differente, poiché per lo scienziato ogni mezzo ed ogni scusa sono necessari per il conseguimento del suo unico fine: la ricerca della verità. Non si tratta semplicemente del bisogno di danaro per poter sopravvivere come nel caso del popolo, bensì di intraprendere qualsiasi strada in nome della verità e della ricerca, anche se deve trattarsi di plagiare un'invenzione già esistente e in un certo qual modo imbrogliare i propri signori. Nella scena della presentazione del telescopio (scena II) «Io, invece, penso che comincio a capire qualcosa della scienza»⁸. Ludovico dice di aver capito qualcosa della scienza, rivolgendosi sarcasticamente al plagio di Galilei, ma in realtà così non è poiché egli non riuscirà mai a comprendere fin dove possa spingersi un uomo nel tentativo di ricerca della verità.

È facilmente intuibile l'intenzione di Brecht di porre nuovamente a confronto due diverse realtà: quella dell'uomo comune e quella dell'uomo di scienza; non deve ingannare il fatto che Ludovico Marsili sia un nobile e quindi esente dai compiti di sopravvivenza propri della signora Sarti e del popolo, egli è pur sempre una persona pratica e concreta totalmente estranea e all'oscuro delle esigenze dell'uomo Galilei. Non è neppure il caso di soffermarsi sulla truffa del telescopio poiché Brecht stesso, sostenendo che copiare fosse un'arte, giustificava qualsiasi riferimento ad opere o invenzioni già esistenti, se fatto nel nome di qualcosa di più grande ed importante. Quest'episodio, così come tanti altri nel dramma, conferma la difficoltà dell'approcciarsi al personaggio di Galileo, poiché esso non presenta mai una struttura lineare priva di sfumature. Brecht più volte pone il personaggio e le vicende a lui legate in una sorta di ambiguità volta a stimolare ulteriormente la partecipazione dello spettatore, invitandolo ad analizzarlo, evitando però assolutamente di avere fretta nel volerlo giudicare. Sappiamo perfettamente come il personaggio di Galileo abbia riscontrato giudizi differenti in coloro che vi si sono cimentati: eroe del genere umano per gli uomini di scienza che ne esaltarono l'abiura, un criminale per molti altri che gli imputarono la serie di orrori che dalla sua epoca in poi la scienza avrebbe contribuito a creare. Brecht si pone in una posizione intermedia: egli nello spiegare ai suoi attori (in particolare a Charles Laughton) come interpretare Galileo, dimostra di avere un giudizio negativo nei confronti del personaggio, per via di ciò che è riuscito a creare, ma nello stesso tempo dimostra di avere grande rispetto per la figura dello scienziato, tanto da rendere un giudizio globale piuttosto difficile. Galileo doveva essere rappresentato come un farabutto e un criminale, ma non privo di quelle doti

⁸ Brecht 1994, 45.

di uomo comune perfettamente in grado di lasciare un'impronta indelebile nel corso della storia. Quel «io credo nell'uomo» pronunciato nel dialogo con Sagredo (scena III) dimostra quantomeno la ferma volontà di Galileo nel credere nel discernimento e nella capacità di giudizio del genere umano, aspetto tutt'altro che trascurabile per una corretta valutazione del personaggio.

Tuttavia nel rapporto che il protagonista del dramma ha con la dimensione sociale notiamo una connotazione assolutamente negativa del suo operato; ciò è dimostrato una volta per tutte nel dialogo che Galileo ha con frate Fulgenzio nell'ottava scena del dramma, dove i due dialogano sulla condizione dei genitori del monacello e del loro potenziale senso di smarrimento e disincanto nell'apprendere le verità scientifiche proposte da Galilei. Frate Fulgenzio, da buon figlio di contadini romani, professa l'amore per la propria famiglia e l'ammirazione per la dedizione e lo spirito di sacrificio che i suoi genitori da sempre dimostrano, nel dedicarsi anima e corpo alla coltivazione della terra. Come convincere queste persone, le quali hanno riposto le loro speranze nella bontà celeste, nell'essere comunque al centro dell'universo per via della provvidenza divina che permette all'uomo di essere il centro di tutto, nonostante si tratti di povera gente vessata da una nobiltà spietata, che sfrutta la loro fatica per finanziare guerre e distruzione? Come spiegare loro che, a causa delle scoperte di Galileo, essi non sono altro che piccoli esseri viventi costretti a consumare la propria esistenza su una minuscola stella che ruota intorno al sole? Frate Fulgenzio giustifica l'ostruzionismo della Chiesa nei confronti dello scienziato arrivando a definirlo «una nobile misericordia materna, una grande bontà d'animo», cosa che ovviamente non viene minimamente condivisa da Galileo, il quale giudica l'operato della Chiesa subdolo e incoerente, poiché senza l'operato estenuante dei contadini essa non potrebbe in alcun modo foraggiare le truppe impegnate nelle sue guerre in Spagna e Germania. Galileo mostra un'altra via al monacello, una via dove non viene più richiesto il sacrificio estenuante e la dedizione al lavoro nei campi, bensì una vita migliore nel segno della scienza, con la costruzione di macchinari per facilitare il lavoro e utili invenzioni. Egli propone anche qui un cambiamento, che purtroppo si presenta troppo brusco e impegnativo a fronte di secoli di abitudinario sacrificio e sottomissione. L'approccio di Galilei è chiaramente progressista ed innovativo mentre quello del monacello difende i valori e le certezze messe in discussione dall'operato dello scienziato; la spinta di Galileo Galilei verso il cambiamento è ben ponderata e giustificata, ma purtroppo, perlomeno nell'immediato, non fattibile. La figura di Galileo qui assume connotati rivoluzionari ed è egli stesso, in prima persona a scagliarsi con-

tro la decisa presa di posizione di frate Fulgenzio, il quale è fermamente convinto che si debba agire in conformità con le decisioni del clero, senza turbare l'ordine prestabilito.

GALILEO Per tutti i diavoli, vedo bene la divina pazienza della vostra gente; ma la loro divina furia, dov'è?
MONACELLO Sono stanchi.

Galileo Galilei, chiedendosi dunque dove sia finita la divina furia del popolo, lo accusa di lassismo e di complicità con gli oppressori ecclesiastici. Basterebbe davvero poco per poter vivere meglio, basterebbe accettare il cambiamento in corso e quindi affidarsi alla scienza, per mezzo della quale si potrebbe ottenere un'esistenza dignitosa e priva di tutte quelle fatiche alle quali la stragrande maggioranza dei popolani è avvezza.

È intenzione di Brecht in questo passo del dramma, enfatizzare lo spirito contraddittorio del personaggio Galileo; egli si dimostra partecipe delle sventure della massa e si convince del fatto che combattere sino alla fine per la difesa di idee nuove ed innovative sia l'unica via da seguire:

GALILEO Caro mio, per contentino, per non turbare diciamo la pace spirituale dei tuoi genitori, le autorità mi offrono il vino che hanno vendemmiato con il sudore dei loro volti, i quali, come tu ben sai, sono fatti a immagine e somiglianza di Dio. Se mi adattassi a tacere, sarebbe di certo per infimi motivi: vita facile, niente persecuzioni, eccetera.

Ma sarà egli stesso che tornerà poi sui suoi passi abiurando e non andando fino in fondo come si era prefissato di fare. La furia divina di un potenziale popolo in rivolta, stufo della condizione sociale in cui da secoli è intrappolato è dunque destinata a svanire nel più grande anonimato. Il fallimento di Galilei e la delusione per il mancato concepimento di un mondo nuovo governato dalla scienza sta proprio nel non essere stato capace di porsi come potenziale apripista del nuovo che avanza.

Brecht ci mostra come le più nobili intenzioni siano destinate a fallire se rette dall'individualismo di una sola persona; essendo la ricerca della verità di Galilei unicamente finalizzata ai suoi scopi individuali e non all'effettivo cambiamento sociale, è destinata a fallire. Il popolo capisce le intenzioni dello scienziato e lo osserva attentamente dal di fuori pronto a scendere in campo con lui per seguirlo in questo percorso di rinnovamento, per poi abbandonarlo nel momento in cui si accorge che in realtà le intenzioni di Galilei sono prettamente individuali.

La decima scena del dramma è emblematica per capire meglio di cosa stiamo parlando: gli spettacoli che gli attori di strada organizzano parlando di Galileo, mostrano come le sue idee si siano ampiamente diffuse tra i popolani. Vengono dunque messe in scena le gesta dello scienziato pisano in chiave carnevalesca e satirica e tutti si interessano improvvisamente alla nuova scienza.

Tuttavia l'opinione pubblica nei confronti di Galileo è negativa e Brecht non fa nulla per nascondere il sarcasmo imperante nei canti a lui dedicati:

No, no, no, no, no! Smettila, Galilei, smettila!
Se al cane infuriato si toglie il bavaglio, ti addenta.
Insomma, è vero: divertirsi è raro. E a esser sincero:
Chi non vuol diventare signore e padrone di se stesso?⁹

La folla dimostra di non apprezzare l'operato dello scienziato, non perché sia sbagliato a priori, ma perché esclusivamente finalizzato alla sua persona.

È importante comprendere a fondo l'aspetto riguardante la dimensione sociale del dramma *Vita di Galileo* per via dello spessore che esso assume nel pensiero brechtiano: Brecht mostra come il rivolgimento operato da Galileo abbia soltanto peggiorato le condizioni della moltitudine che non era pronta minimamente ad accettare un cambiamento così radicale. È importante per Brecht comprendere come il popolo abbia vissuto e si sia relazionato alle ricerche di Galileo in modo da offrire un quadro dettagliato della società seicentesca che stranamente ed in modo inquietante risulta del tutto simile a quella in cui il drammaturgo scrive. Il popolo dunque come vero protagonista del dramma è un'ipotesi affascinante già captata, seppur in modo approssimativo, dal filosofo ed amico di Brecht, Walter Benjamin. Tuttavia nemmeno il proletariato tanto caro a Brecht assume connotati positivi, poiché non riuscendo a condividere le azioni di Galileo, non si sposta minimamente da quella posizione di subordinazione e sudditanza al potere. Ecco perché il dramma assume una chiave pessimistica, andando a soffermarsi sull'impossibilità di creare un'epoca nuova come se l'era immaginata lo scienziato pisano. Se Galilei risulta colpevole a suo modo per non aver assunto il comando, rinunciando, per mezzo dell'abiura ad andare fino in fondo ponendosi quindi come esempio da seguire, il popolo non risulta innocente. L'immobilismo e la stanchezza dei ceti bassi non possono che portare al prosperare del potere e quindi al mantenimento di un ordine che risulta incoerente e ingiusto. Come non riconoscere nella descrizione dei contadini e dei ceti bassi dell'Italia seicentesca, la condizione sociale degli

⁹ *Ivi*, 185.

troviamo la stessa forza impressa alla frase di Andrea e quindi a quella di Galileo dove raccomanda prudenza al discepolo quando si troverà a passare su suolo tedesco. Il perché di ciò è facilmente riscontrabile nel complicato e difficile rapporto che il drammaturgo ebbe con la neonata DDR (Repubblica Democratica Tedesca), dove più e più volte egli si trovò ostacolato dal regime produzione e messa in scena delle sue opere (*Vita di Galileo* compresa). Il ritorno a Berlino di Bertolt Brecht non fu affatto facile, nonostante la gestione del Berliner Ensemble e la messa in scena di diverse opere tra le quali si annoverarono diversi adattamenti di drammi già esistenti.

Tra i più drammi adattati per il Berliner Ensemble, ricordiamo *Il Precettore o i vantaggi dell'educazione privata* di Jakob Michael Reinhold Lenz, che racconta la storia di un giovane e brillante precettore costretto a vendere i propri servigi alla società, quella in cui vive, dipinta in maniera negativa, per poter sopravvivere. Allontanandosi dal messaggio iniziale dell'opera di Lenz, Brecht pone in rilievo la questione della «miseria» della società tedesca: il dramma di Lenz diventa attuale nell'adattamento di Brecht per evidenziare quella condizione di accondiscendenza e vigliaccheria della società tedesca contemporanea, la quale ha avuto tantissimi momenti per sollevarsi contro il potere despotico e malato di Hitler, ma che alla fine ha abbandonato ogni proposito di ribellione. *Il Precettore* (del quale vennero eseguiti diversi adattamenti) venne dunque usato per evidenziare una condizione oggettiva di servilismo e reverenza nei confronti di potenziali «superiori» e il drammaturgo utilizzò la commedia per puntare il dito contro una tale condizione con lo scopo di trovare modi per superarla. Stupisce il fatto che altri adattamenti di opere più famose quali per esempio il *Coriolano* di William Shakespeare o il *Faust* di Goethe, finirono facilmente nel mirino del regime, mentre *Il Precettore* venne per così dire risparmiato da esso¹¹. Fatto che troviamo anche negli adattamenti di Brecht per il Berliner Ensemble, una sorta di continuità con il dramma *Vita di Galileo*, in particolare nel fatto che Brecht continuò fino alla fine ad avere un rapporto di sfiducia e di conflitto con il suo popolo. La questione della sfiducia nei confronti del popolo tedesco e della Germania è purtroppo una costante nell'opera di Brecht, il quale provò in tutti i modi a sensibilizzare il suo pubblico verso una presa di posizione che mirasse a cambiare una volta per tutte l'ordine stabilito e che portasse a quella tanto attesa e voluta era nuova soltanto sognata nel *Vita di Galileo*.

Il dramma dello scienziato pisano venne proposto nella sua versione definitiva dopo la morte del drammaturgo nel 1957, dopo un estenuante la-

¹¹ Barnett 2014, 12 (trad. mia).

voro di messa a punto degli appunti da lui scritti fino alla sua morte; Brecht infatti lavorò al Galileo fino alla fine dei suoi giorni e le poche note che ci sono pervenute risultano comunque incomplete, tanto da far supporre la presenza di ulteriori note al dramma se non ad un'ultima versione definitiva che confermi l'approccio diffidente e colmo di disincanto nei confronti della nuova scienza alla luce delle vicende post belliche e della situazione della Germania dell'est.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barnett 2014 D. Barnett, *Brecht: Berliner Ensemble Adaptations*, London - New York, Bloomsbury Publishing Plc, 2014.
- Brecht 1994 B. Brecht, *Vita di Galileo*, a cura di G. Oneto, Torino, Einaudi, 1994.
- Brecht 1998 B. Brecht, «Sulla 'Vita di Galileo'», in H. Riediger (a cura di), *Bertolt Brecht. I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998.
- Shepherd-Barr 2006 K. Shepherd-Barr, *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Turner 2006 C. Turner, «Life of Galileo: Between Contemplation and the Command to Participate», in P. Thompson - G. Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Bertolt Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Unwin 2005 S. Unwin, *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht*, London, Methuen Publishing Limited, 2005.
- Willett 1961 J. Willett, *Bertolt Brecht e il suo teatro*, Milano, Lerici Editori, 1961.