

OSpettacoli

Cultura

Pubbliche virtù (e vizi privati) di Bertolt



Bertolt Brecht sulla scena di «Madre coraggiosa»

BRECHT



oltre BRECHT

Ingessato nell'abito stretto del «classico» (e per di più del classico contemporaneo) l'autore dell'«Opera da tre soldi» è stato per anni osannato o criticato ma non compreso. Rileggiamolo oggi a trent'anni dalla morte, dimenticando tutto il brechtismo e accettando la sua inattualità: scopriremo che cosa ha da dirci questo drammaturgo quando parla con la voce di un «uomo non importante»

A TRENT'ANNI dalla morte di Brecht, il vero problema è ancora e sempre il superamento di quell'effetto di intimidazione, da lui stesso denunciato, che regolarmente si coltiva presso i classici, e che così precocemente lo ha segnato e investito, in modi che a tratti possono apparire irreversibili. E poi c'è, nel suo caso, quella specialissima categoria di produttori testuali cui spetta il dubbio onore classificatorio di classici moderni. A leggerlo, se di protezione si tratta, è soltanto un netto calo, nel tempo, delle sue apparizioni in repertorio, sopra le nostre scene. Per il resto, Brecht è stato «digerito». E ripeto l'espressione che usò Barthes, proprio nel 1956, interrogandosi intorno ai *Compiti della critica brechtiana*, quando osservava che la questione era ormai, cioè già allora, quella di accostarsi a Brecht a partire dai modi che la nostra società adotta spontaneamente per digerirlo. E per «umanizzarlo». Tra le strategie neutralizzanti più sintomatiche, infatti, Barthes poneva in particolare evidenza «l'accoglienza umanistica a Brecht», dominante nella sinistra, per cui egli era stato ridotto alle proporzioni di «una di quelle grandi coscienze creative dedite a una promozione umanitaria dell'uomo, quali hanno potuto essere Romain Rolland o Barbusse», quando in verità francamente respinto, come inattuabile, dai comunisti francesi, e non soltanto francesi, per la sua carenza di eroi positivi e per l'orientamento formalistico della sua drammaturgia. A tutto questo, Barthes aggiungeva, molto nitidamente e incisivamente, i tratti essenziali dell'ideologia brechtiana: «Il carattere storico, e non naturale, delle strutture umane; il contagio spirituale della alienazione economica, il cui ultimo effetto è di accerare sulle cause della loro schiavitù proprio quelli che essa opprime; lo statuto crepescibile della natura, la plasticità del mondo; il necessario adeguamento dei mezzi delle situazioni (per esempio, in una cattiva società il diritto può essere ristabilito solo da un giudice imbrogliatore); la trasformazione dei vecchi conflitti psicologici in contraddizioni storiche, soggette come tali al potere umano di correzione».

Quello che oggi può attirare il lettore, dunque, è la straordinaria inattualità di una simile prospettiva. Se posso permettermi un consiglio, lasciando intatti ai critici i loro duri compiti, è allora di riprendere in mano Brecht, lasciando per un istante da parte tutto l'infinito dibattito sull'epicità e lo straniamento, aggirando l'intero apparato dell'estetica teatrale e della teoria della rappresentazione, e riprendendo lo scrittore, diciamo così, alle radici, proprio a partire dall'ideologia. Il resto, del resto, verrà da sé, ma alla fine. Aggiungerò, anzi, di lasciare respirare un momento, in disparte, proprio come si fa già in pratica, sopra i palcoscenici, in giro, i suoi cosiddetti capolavori teatrali, e approfittare dell'avversa congiuntura per ricavarne il massimo vantaggio. Insomma, non è male ripartire, come si dice, da zero, puntando sopra certe opere cosiddette minori e marginali, come le *Storie da calderario* (che è meglio attaccare partendo da fondo, possibilmente, dalle *Storielle del signor Keuner*), come i *Dialoghi di profughi*, come il *Me-U*, e magari sopra un mazzetto di poesie e di appunti dialettici, scelti come vengono vengono. Questa linea di condotta, utilissima per chi non conosce Brecht, o lo conosce poco, è anche più utile per chi lo conosce benissimo e lo abbia mandato tutto a mente. Agevola, se non altro, lo straniamento nell'uso dei suoi testi. Perché il nodo è poi tutto qui, nel fatto che in Brecht, a colpi di digiuno umanistica e di umanizzazione digestiva, ci si è immediosamente spaventosamente. Adesso, per chi non lo abbia fatto da sempre, è ora di guardarlo come egli desiderava che si guardasse un po' tutta la realtà, con il gusto dello choc rivelatore e con molta ironia dialettica, senza che nemmeno abbiano a mettersi di mezzo, sudanti e soccorrevoli, gli attori e i registi, con i siparietti e i cartelloni.

Questa specie di imparzialità, la sola adeguata alla inattualità ideologica e estetica di Brecht, deve fare però corpo con il massimo di sociolevo affabilità. In un appunto di diario del settembre 1920, il giovane Bertolt scriveva: «Quando metto assieme i miei versi ho davanti agli occhi l'esempio di Rodin, il quale voleva far collocare i suoi *Cittadini di Calais* sulla piazza del mercato, su un piedistallo così basso che i cittadini in carne ed ossa non sarebbero stati meno alti di loro. I cittadini leggendari si sarebbero ritrovati nel bel mezzo, e avrebbero preso congedo da loro stando in mezzo a loro. Allo stesso modo le poesie debbono stare tra la gente». Un desiderio così orgogliosamente modesto, almeno fuori delle platee e dei palchi, sembra ragionevolmente esaudibile. Lo si può anche illustrare partendo dalla nozione di «uomo comune» (che non significa per niente «uomo qualunque», poiché l'«uomo comune» è una classe specifica, perfettamente determinata), quale emerge dal secondo dei *Dialoghi*, dove si può vedere e perché la voce di Ziffel suona esalta-

mente al contrario della voce di un Tui, che era per Brecht l'intellettuale che merifica la propria produzione. Un Tui, per dirla come è detto nel *Me-U*, è un autore che «riesce a ottenere in un batter d'occhio che il lettore si interessi del mondo del suo libro più di quanto il suo libro si interessi del mondo», tanto che «fa dimenticare al lettore il mondo a favore del libro che dovrebbe descriverlo». E poi, per un Tui, non è facile capire che egli è un Tui. Come si legge nel dodicesimo dei *Dialoghi*, «uno che fa lezione sui filosofi ionici non ha la sensazione di vendere qualche cosa né più né meno come un droghiere». Ora, questo Ziffel, che è appunto un Brecht in terza persona, afferma, tanto per capirci, che i tedeschi, ma naturalmente sta pensando ai Tui di ogni paese, sono «poco dotati per il materialismo». E spiega che infatti, del materialismo, anche quando ce l'hanno, «ne fanno subito un'idea, e allora è materialista uno che crede che le idee derivino dalle condizioni materiali e non viceversa, e della materia non se ne parla più». Ma non è questo che importa, adesso. Importa che questo Ziffel, che è un fisico, voglia scrivere le proprie memorie, poniamo, anche se non è, anzi appunto perché non è un «uomo importante». Così può contare, se non su un «successo di sorpresa», almeno su un «attacco di sorpresa», perché, che egli non sia un «uomo importante», visto che soltanto da un «uomo importante» si tollera che egli si metta in animo di «fornire ai contemporanei un rapporto sulle sue esperienze, le sue opinioni, i suoi scopi», il lettore lo scopre solo quando è troppo tardi, e gli sono già state ammannite «una buona metà delle sue opinioni».

Insomma, quello che voglio insinuare è che bisogna leggere, che si sarebbe sempre dovuto leggere Brecht, come se a scrivere fosse comunemente uno Ziffel, il quale sa bene che «le opinioni della gente importante vengono strombazzate, incoraggiate e pagate lautamente», mentre gli uomini comuni, «se vogliono scrivere e pubblicare i loro lavori, devono riportare sempre e soltanto le opinioni degli importanti invece delle proprie». Ma Ziffel, ecco, voleva «diffondere opinioni davvero comuni, che ognuno può fare proprie, se non le ha già senza confessarselo». E questo gli pare particolarmente importante in un'epoca in cui «gli uomini comuni sono in procinto di scomparire», come tanti dinosauri, e c'è una strepitosa sovrabbondanza di «uomini straordinari», visto che «guerre come le nostre, e tempi di pace come i nostri, prima non sarebbero stati possibili, richiedendo «stroppe virtù e più grandi uomini di quanti ce ne fossero a disposizione». Così, le opinioni degli «uomini comuni», in questo crepuscolo dell'«epoca dei non eroi», possono riuscire sommarmente interessanti, perché «sono proprio le sensazioni e i modi di pensare divenuti rari che si ha più voglia di conoscere». Sarebbe come conoscere, appunto, le opinioni autentiche di «uno degli ultimi dinosauri», nel momento in cui sono finiti emarginati, nella società, e sono rispettabili appena per la loro antichità: «E ancora considerato bene educato mangiare erba, anche se gli animali più elevati preferiscono già la carne, e non è ancora una vergogna misurare venti metri dalla testa alla coda, anche se non rappresenta più un merito».

C'era una promessa di una vita più facile, nel telaio meccanico e nell'automobile, nell'elettricità e nel piramidone. E l'uomo, finalmente, come si legge nel diciassettesimo dei *Dialoghi*, «poteva essere più pigro, più vile, più sensibile al dolore, più amante dei piaceri, in breve: più felice». E si sperava di poter contare su «gente comune, di media grandezza». Ma è arrivata una «Grande Epoca». Il motto conclusivo di Ziffel, che è poi il supremo insegnamento di Brecht, suona allora così: «Io sono stufo di tutte le virtù e mi rifiuto di diventare un eroe». Il socialismo ha senso come un progetto di società in cui siano altrettanto inutili e insensati l'amor di patria, la sete di libertà, la bontà, il disinteresse, quanto «il cacare sulla patria, il servilismo, la brutalità e l'egoismo». Il migliore effetto della vanificazione dei vizi è la vanificazione delle virtù.

La testimonianza del dinosauro Brecht, a prenderlo dalla coda, insomma, è, nella sua rarità archeologica, per le infinite schiere di uomini d'eccezione che ci circondano, un piatto di squisita raffinatezza, e come tale vuole essere oggi raccomandato. Ma è essenziale trattarlo, per degustarlo bene, precisamente come un «uomo comune». E a sbocconcellarlo, straniato così, si capisce anche perfettamente, alla fine, perché lottasse con tanto accanimento contro l'immediosità e non sopportasse nessuna specie di eroe positivo, di mito edificante, e si può risalire tranquillamente anche fino alla sua testa, allora, con tutte quelle sue questioni di politica e di drammaturgia. E poi, per questa scorcio-tola, si arriva almeno a cogliere subito quell'«unica cosa che il signor Keuner diceva dello stile». Diceva che deve «essere citabile», e che «la citazione è impersonale».

Edoardo Sanguineti

SEBBENE Brecht abbia sempre sottolineato nei suoi drammi che la vita privata di un individuo è determinata e condizionata dagli avvenimenti storici sociali in cui vive, non si può dire che questa regola valga anche per il suo «privato», nel senso che c'è una netta contraddizione tra le sue pretese emancipatorie e libertarie e il suo comportamento. Dal punto di vista «personale» Brecht era un carattere difficile — basti ricordare la descrizione che ne dà Canetti nella *Berlino degli anni Venti*. Parlava di proletariato, ma era uno dei pochi ad andare in giro in macchina e quando la distrusse in un incidente la casa editrice gliene comprò subito un'altra. Brecht aveva un rapporto strumentale con le persone che lo circondavano: la sua capacità di lavorare in mezzo alla gente faceva sì che si appropriasse e rielaborasse idee e materiali teatrali ideati da altri. La sua concezione della collaborazione era massacrante per i suoi collaboratori. L'unico fine era la produzione di drammi di Brecht e tutte le energie dovevano essere indirizzate verso questo scopo.

Con le donne ha sempre avuto un rapporto strumentale, oggettivo. La gente di teatro conosceva benissimo il modo di fare di Brecht. Persino sua moglie, Helene Weigel, aveva finito per tollerare questa prassi ben sapendo la scarsa quantità di sentimenti che l'autore impegnava in tali relazioni. Insomma proprio Brecht che nei suoi drammi e nelle sue opere in generale non faceva che rivendicare il diritto alla dignità dell'individuo nel privato era un maschilista.

Esemplare è il suo rapporto con Ruth Berlau (1906-1974). Conosciuta nel 1933 durante il suo esilio danese, Brecht la impegnò subito nella traduzione di alcune sue opere e si fece introdurre nell'ambiente teatrale e culturale del luogo. Ruth «la rossa» abbandonò la sua professione agiata e seguì lo scrittore prima in America e poi nella Repubblica Democratica Tedesca. Ruth Berlau fu anche regista e collaborò attivamente alla stesura e all'allestimento di molti drammi, però la sua vita e anche la sua capacità creativa furono letteralmente distrutte dal rapporto con Brecht. Già in America aveva cominciato a bere e passava da un esaurimento nervoso all'altro. Finché nei primi anni Cinquanta, fu proibito di mettere piede nel teatro di Brecht. Tali episodi erano già noti, ma nel 1985 è uscita una sorta di autobiografia di Ruth Berlau, pubblicata sulla base di appunti e di conversazioni da Bengt, in cui sorprendentemente nonostante tutto Ruth «la rossa» era ancora perdetamente innamorata di Brecht. Il suo progressivo isolamento nella Rdt era anche dovuto alla volontà di Helene Weigel di essere l'unica erede non solo del patrimonio brechtiano, ma anche della sua memoria. Ce n'è abbastanza da fare indignare anche le femministe più tiepide. E difatti le femministe americane non si sono lasciate sfuggire l'occasione di scovare la figura da battistrada analizzando la concezione brechtiana della donna e criticandola radicalmente. Sempre nel 1985 è uscito a Detroit un volume dal titolo «Brecht. Women and politics», in cui l'argomento viene analizzato in tutti i suoi aspetti e non tanto nella biografia del personaggio, quanto soprattutto nelle sue opere. Sue-Ellen Case, ad esempio, analizzando la figura della madre nelle opere brechtiane sostiene che il vitalismo dei primi drammi (Baal, Nella giungla delle città, Edoardo II) nelle sue forme sadomasochistiche contiene una omosessualità latente sul modello di Rimbaud. La funzione materna viene sussunta da figure maschili. Proprio con il dramma *La Madre* (rielaborato da Gorki) la figura materna in Brecht perde qualsiasi connotazione sessuale. Può darsi anche che il giovane Brecht, in sintonia con la moda del tempo e con un movimento giovanilistico che identificava la liberazione sessuale con l'omosessualità, avesse tali tendenze più o meno latenti; però negli stessi anni aveva già avuto un figlio (mai riconosciu-

to legalmente) da Paula Banholzen e aveva una tempestosa relazione con Marianne Zoff (come risulta dal diario). Il modello Rimbaud, mercante di schiave, sembra aver funzionato più che altro nella concezione della donna-oggetto.

Anche i suoi rapporti con le segretarie sono un misto di sfruttamento professionale e utilizzazione delle pulsioni erotiche a esclusivo vantaggio del lavoro dello scrittore di drammi. Margarete Steffin, figlia di operai berlinesi, lo seguì prima a Parigi e poi sulla via di Mosca nel 1941. Elisabeth Hauptmann (1897-1973) ha scritto un'autobiografia intitolata *Glückliche Zeiten*, e chi fosse questo mancato Romeo lo hanno capito tutti solo leggendo il titolo. La concezione strumentale del rapporto di Brecht con le donne si ripercuote nelle sue opere in una mentalità «vittoriana». Le figure femminili vengono, infatti, rappresentate solo nei loro rapporti con il protagonista maschile. Esse sono giovinette ingenua (da conquistare), madri assessuate vittime della società e della storia, oppure semplicemente puttane. Le donne rappresentate per Brecht la parte «bassa» dell'umanità, tutte istinto, quindi il rapporto con loro non può essere che «animalesco». E in questo lo scrittore è stato coerente: il suo rapporto con le innumerevoli donne che aveva avuto è stato proprio animalesco: «Il sentimentalismo non fa parte dell'arte», diceva sempre.

Ma che ci trovavano le donne in questo «macho» dalle concezioni arcaiche e patriarcali? Il fatto è che poi Brecht aveva i suoi sentimentalismi, anche se li utilizzava in senso strumentale. Scriveva una quantità di poesie d'occasione, sul retro delle buste, sulla carta da pacchi, sulle ricevute. Poesie ermetiche ed erotiche che sono inconfondibili se non le si mette a confronto con la sua situazione biografica. Le sue donne avevano un nome fittizio. Racconta Ruth Berlau che Brecht la chiamava Lai-Tu (e tutte le poesie e i racconti in cui compare questo nome sono dedicate a lei). Quando l'aveva bacciata per la prima volta in Danimarca le aveva detto: «Quella è la costellazione di Cassiopea. Qualsiasi cosa accada, dovunque saremo, i nostri sguardi si incontreranno per sempre su una stella». Il sentimentalismo non farà parte dell'arte, ma Brecht lo usava a piece mani in certe occasioni. «Quella voce dolce e con tono lievemente interrogativo — scrive Ruth Berlau — come ho saputo in seguito, è stata per molte donne per cui dire il significato della propria vita. L'hanno attesa, l'hanno desiderata, l'hanno sognata».

Il Brecht «privato» è dunque un Brecht che oscilla tra momenti di sentimentalismo delicato e momenti di cinismo. Un Brecht che scrive poesie d'amore, ma anche poesie erotiche che rasentano la volgarità, un Brecht curioso, geloso, continuamente innamorato. Nelle sue opere però non c'è un personaggio femminile veramente vivo. Nemmeno *Madre Coraggiosa*, che proviene dalla tradizione placcata. Anche nelle sue opere la donna ridiventa un oggetto: o è la madre-vittimizzata o è la madre-vittimizzata o è la madre-vittimizzata o è la madre-vittimizzata. Visto sotto questo aspetto il teatro di Brecht appare molto datato: è legato a una concezione arcaica della politica e a una concezione puramente oggettiva della donna. Forse non poteva essere altrimenti, vista l'epoca in cui la produce. Ma il fatto è che noi viviamo in un'altra epoca. Allora il teatro di Brecht sembra avere raggiunto quella «ineffabilità di un classico», come diceva Max Frisch fin dagli anni cinquanta.

Mauro Penzi