

Spettacoli Cultura



Brecht in una foto del 1928; proprio in quei giorni andava in scena per la prima volta l'Opera da tre soldi. Nel fondo e in basso altre due immagini del drammaturgo. Sotto al titolo una immagine dell'autore ritratto insieme a Paul Dessau



1. LA «DIMENSIONE BAAL» (non saprei, per il momento, definirla in modo diverso) che nella ricerca poetico-teatrale brechtiana affiora entro la propria orbita — fra il 1918 e il 1926, vale a dire fra la prima e la quarta stesura del dramma omonimo — *Tamburi nella notte, Vita di Edoardo II d'Inghilterra, Nella giungla della città*, un folto gruppo di «storie» giocate essenzialmente (ma con una straordinaria intelligenza «regole» che presiedono a un cosiffatto gioco) sulla posta della corporeità, infine, il *Libro di devozioni domestiche*, sembra destinata ad assumere sempre più un significato esemplare rispetto all'opera complessiva — tutta già codificata e tutta, per altro verso, ancora da decifrare — del «classico» Bertolt Brecht. Si tratta, in effetti, di una vera e propria costellazione nel duplice senso di «momento magico» e insieme di sistema intertestuale, come aveva ben capito Herbert Jhering quando, nel 1922, gli assegnava il prestigioso «Premio Kleist» per un gruppo di opere che avevano introdotto — a suo giudizio — un tono completamente nuovo nel linguaggio letterario tedesco, «mutando da un giorno all'altro il volto poetico della Germania».

Il paradosso sta però in questo: che proprio il gesto perentorio con cui, a cavallo tra gli anni Dieci e Venti, il giovane scrittore si affacciava alla ribalta di una generazione ancora tutta espressionista, firmando *Baal* con una scrittura in cui la genialità in quanto categoria poetologica era oggetto di esplicita parodia, ma in quanto potenza espressiva si rileggimava come qualità interna a quella stessa scrittura, metteva contemporaneamente in discussione una «figura» tradizionalmente ed un oggetto sacro della moderna civiltà europea: l'autore e il testo. Doppia è dunque l'ambiguità con cui il protagonista di questo primo dramma brechtiano viene presentato, nella scena d'apertura, agli invitati borghesi che affollano la sala da pranzo del commerciante all'ingrosso Mech, suo datore di lavoro. Le parole con cui gli si rivolge il Giovanotto — «Lei, maestro, si mette in tasca tutti quelli che abbiamo nominati (Whitman, Verhaeren, Verlaine, ndr. Nessuno dei poeti lirici viventi è degno di allacciare le scarpe. [...] Io li ritengo il precursore del grande messia della poesia europea, quello che noi aspettiamo con assoluta certezza per l'immediato, immediatissimo domani» — ricalcano infatti, da un lato, il lessico più consueto (e di nuovo deformato in senso parodistico) di certa retorica anticipatoria del più bolso espressionismo, ma dall'altro alludono ex negativo ad una genialità altra, quella «dannata ingenuità» che lo stesso personaggio riconosce — nella medesima scena — come cifra enigmatica della poesia di Baal.

Rileggendo ora le opere giovanili: la rottura con simbolismo e espressionismo la nascita di un nuovo linguaggio

E in scena arrivò l'uomo

2. TRA LA FINE della prima Guerra mondiale e la metà degli anni di Weimar la costellazione di cui si è detto ha contribuito dunque a fondare — nel panorama della letteratura e del teatro tedeschi contemporanei — un linguaggio nuovo e dal timbro inconfondibile. Ed è proprio l'insieme dei testi in cui essa si articola, la varietà e contemporaneamente la profonda omologia che essi documentano nell'approccio al reale (dal lirismo panico e dal senso dell'avventura degli esordi, all'ironia e al gelido distacco emergenti ai confini di una cosiffatta esplorazione, oppure — con risultati di straordinaria efficacia — all'intreccio di queste due specifiche tonalità) a dimostrare il progressivo costituirsi di un progetto creativo, o anche — con metafora che forse resterà invariabilmente originale del primo Brecht — l'affiorare di nuovi territori poetici dalla radicale secolarizzazione di certo espressionismo tra il patetico e l'umanitario, così come egli seppe lapidariamente formularla nel 1920, recensendo sul periodico socialdemocratico indipendente di Augusta «Der Volkswille» una messinscena della *Metamorfose* di Ernst Toller: «L'uomo come oggetto, come proclama, invece che come uomo. L'uomo astratto, in singolare dell'umanità. La sua causa riposa in deboli mani. La sua risposta — una ricerca, appunto, sull'uomo come uomo — è affidata a pagine in cui domina il gusto per una documentazione anticonformistica della realtà, dalle tonalità cangianti e dagli impasti linguistici provocatori. E, in altri termini, l'aria comune che circola un po' in tutti i testi della «costellazione» Baal: una considerazione del mondo e delle cose che è

disincantata e nello stesso tempo piena di curiosità umana, una cinica allegria che si diverte a demolire i valori più tradizionali della borghesia tedesca guglielmiana, una ricerca spietata — ma anche goduta — delle ragioni materiali che sollecitano azioni e comportamenti degli individui. Distanziandosi in eguale misura dagli stanchi epigoni del simbolismo, sostanzialmente integrati in una nozione di cultura che egli rifiutava, e dagli apocalittici profeti dell'espressionismo, cui del pari sfugge la concreta dimensione della realtà, Brecht — da una prospettiva sostanzialmente «antiletteraria» — ricolloca al centro della sua indagine poetica la natura «terrestre» dell'uomo, il suo farsi attraverso il confronto con quelle ragioni materiali, la sua perenne e sempre nuova lotta per l'esistenza. «Baal non è una natura né particolarmente comica né particolarmente tragica. Egli possiede la serietà che è propria a tutti gli animali», scrive l'autore della dedica a Georg Franzell della seconda stesura. E più tardi, in versi di disincanto e richiamo alla misura totalmente mondana dell'esistenza, inciderà sulla pietra del tempo questa fulminante visione:

«Io lo confesso: io non ho speranza. I ciechi parlano d'una via di uscita. Io vedo. Quando gli errori saranno consumati Siederà come ultimo compagno Davanti a NOI! Questa

3. MA, FRA QUESTI due estremi, quanta ricchezza di vita, quanti straordinari paesaggi, quanta terra umida e bruna, quanti profumi odori e vapori che esalano dai boschi, quanto cielo raggrumato anche sotto le palpebre chiuse di chi muore! Il corpo, plasticamente raffigurato nell'intero giro della sua fisicità (anche in quella più bassa), è il grande protagonista di questa panica, e insieme ironica, rivisitazione della natura umana; e la sua pelle, parola-chiave ad altissimo grado di frequenza che percorre come un «Lei-Motiv» le pagine di *Baal* (ma anche della *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* e di tanti altri testi coevi iscritti nella sua «costellazione»), rappresenta il tramite autentico



fra l'uomo e le cose, quel vivo e respirante diaframma che mette in comunicazione le facoltà intellettuali con la realtà materiale a cui esse reagiscono.

Su questo terreno, intriso di pioggia e insieme di secrezioni corporee, spunta talvolta anche un eros meno prepotente e vorace, un eros — per citare il titolo che Brecht aveva inizialmente pensato di dare al suo dramma — in qualche modo «trasfigurato». Nella scena «Una bettola», ad esempio, Ekart si rivolge al protagonista, cui lo lega un rapporto omosessuale (come Edoardo II al suo favorito Gaveston), con queste parole: «Vieni, Baal, fratello mio! Come due bianche colombe vogliamo felici verso l'azzurro! I fiumi nella luce del giorno nascente! I campi di Dio percorsi dal vento e l'odore delle sconfinate distese campestri prima della mietitura». Qui emerge senza dubbio lo stesso *topos* del volo come metafora dell'amore da cui nascono la poesia «Gli amanti» e uno splendido, omologo passaggio nella *Vita di Edoardo II*, anch'esso indirizzato dal protagonista all'uomo del suo cuore:

«Come quello stormo di cicogne che vola in triangolo nel cielo e pur volando sembra star fermo, così resta in noi ferma, non tocca dal tempo, la tua immagine».

Ma anche l'episodio di Sophie Dechant nella redazione del 1919 (Sophie Barger in quella del 1922) intreccia la sensualità aggressiva e prepotente di Baal a momenti di intensa tenerezza, che si raggrumano nella metafora della «nuvola bianca» di cui la scena è fittamente intessuta, e che culmina in un'immagine — «tu sei la nuvola bianca nel cielo» — parente strettissima di quell'altra nuvola («era bianca e scendeva giù dall'alto») legata alla stupenda poesia coeva «Ricordo di Marie A.».

Intertestualità e plurilinguismo ci invitano dunque a riprendere in mano *Baal* (tutto l'insieme di redazioni e stesure che in realtà lo costituiscono) e a verificarne più a fondo — nella lettura e sulla scena — le potenzialità espressive della sua scrittura, il suo «dannato candore».

Paolo Chiarini

Un padre dimezzato per Herzog & compagni



BRECHT è di moda. Brecht è il brechtismo, scriveva nel 1960 Bernard Dort ed aggiungeva: «L'onda brechtiana ha raggiunto ora gli ambienti cinematografici». E ormai passata molta acqua sotto i ponti da quel lontano articolo intitolato *Per una critica brechtiana* nel quale era inserito in un glorioso numero speciale de «Il nuovo spettatore cinematografico», dedicato appunto a Brecht e il cinema, con cui si aprì anche in Italia la discussione sui rapporti e le esperienze del drammaturgo di Augusta con il medium cinematografico. Quello che scrivevano con un po' di enfasi i curatori della rivista in un anonimo corsivo iniziale («dobbiamo renderci conto che la sua influenza in questo periodo si fa determinante»), ad un riguardo retrospettivo, non si è, però, rivelato del tutto vero, almeno per ciò che concerne la cinematografia del paese natale di Brecht.

Settanta anni dopo la sua morte, con il «Manifesto di Oberhausen» (1962) iniziata la rinascita del cinema tedesco-occidentale, culminata con i grandi successi internazionali degli anni Settanta. A guardar bene, però, è proprio nella prima generazione — quella dei firmatari di Oberhausen e di autori come Schlöndorff o Syberberg — che è rintracciabile un rapporto o per lo meno una frequentazione con la teoria e la prassi brechtiane. Ciò non vale già più per la «seconda ondata», quella di Herzog o di Wenders tanto per intenderci, i cui interessi culturali si mossero in tutt'altra direzione (il «neosensibilismo», ad esempio, che in letteratura ha trovato il suo maggiore rappresentante in Peter Handke), per non parlare poi dell'attuale leva di debuttanti che sogna Hollywood e scopre Humphrey Bogart nella Ruhr. Agli inizi degli anni Sessanta, in un clima di

riscoperta non burocratica del marxismo, di rottura con la generazione dei padri responsabili degli orrori della guerra e del nazismo, di ricerca di una nuova identità, le teorie brechtiane dell'opera aperta, di un'arte impegnata socialmente ma anche non tradizionalista, cominciarono a circolare nel campo del nuovo cinema. Esse hanno influenzato in modo determinante — con i legami agli insegnamenti della Scuola di Francoforte — e il cinema «antinarrativo», «esagistico» di Alexander Kluge e del primo Edgar Reitz.

È comunque impossibile far discendere dal solo Brecht i fondamenti cinematografici del due tra i principali iniziatori del «Nuovo Cinema Tedesco», dato che essi subirono influenze diverse come quelle, altrettanto importanti, della «Nouvelle Vague» (il montaggio asincrono alla Godard) ovvero il fascino della critica francofortese alla società totalizzante. E però altrettanto impossibile negare nella continua interruzione dell'azione, nell'uso del capliaggio, dei cartelli e della voce-off narrante-esplicativa — tutti elementi costitutivi da sempre il cinema di Alexander Kluge — una diretta derivazione dagli insegnamenti brechtiani.

Diverso è invece il caso di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet che solo parzialmente possono rientrare nel novero del «Nuovo Cinema Tedesco» (entrambi sono nati in Francia e dal 1969 vivono e lavorano in Italia), anche se la giovane cinematografia tedesco-occidentale li ha sempre considerati una sua parte integrante. Comunque sia, nei loro film «tedeschi» (soprattutto *Non riconciliati* e *Lezioni di storia*) è innegabile una forte ispirazione brechtiana rivelabile non tanto nella «mise en scène» (anche se nei loro cinema non manca la recitazione «straniata») quanto soprattutto nell'intento politico di smascherare l'ipocrisia



Anche far ridere per lui era politica

NEL TRATTO che va dal punto di vista puramente spettacolare. La faccenda la si può rigirare come si vuole, ma in fondo Brecht e Weill scrivevano musical: diversi da quelli americani, legati alla tradizione popolare tedesca, di impianto sociale, ma pur sempre del musical che seguono leggi e principi teatrali assai rigidi. Era proprio Brecht il primo a dire che il modo migliore per comunicare con il pubblico era quello di farlo divertire una volta seduto in platea. Se Peacuum e Tiger Brown non fossero dei gustosi tipi teatrali, l'Opera da tre soldi non sarebbe quell'irresistibile capolavoro scenico e musicale che è.

Eppure il brechtismo non è di nessun aiuto alla diffusione di questa realtà; non lo è stato, almeno, qui in Italia per alcuni anni. Soprattutto perché da noi Brecht ha sofferto una lunga serie di soprusi di carattere radicalmente politico, anche lì dove l'oggetto in questione era puramente teatrale. Ma così probabilmente non è stato in altri luoghi d'Europa. Tanto meno nella Germania dove Brecht ha vissuto e lavorato negli anni del dopoguerra: quella Democratica. Nessuno dei suoi allievi, per esempio, ha mai rinnegato fino in fondo la componente semplicemente spettacolare a favore di quella strettamente ideologica. Alcuni addirittura l'hanno amplificata il più

possibile. C'è un caso culturale, poi, abbastanza significativo in questo contesto. Quello di Manfred Wekerth. Allievo di Brecht, Wekerth oggi è direttore e regista del Berliner Ensemble: fra i suoi lavori visti qui in Italia vale la pena ricordare, almeno, quell'Opera da tre soldi che ha girato all'inizio della stagione scorsa — che ha tolto di mezzo d'ui colpo parecchi luoghi comuni sulla presunta rigidità ideologica e sull'assenza di divertimento del lavoro di Brecht. E proprio Wekerth in un suo ampio saggio dedicato ai rapporti fra teatro e scienza ha spiegato che «lo scopo più nobile del teatro non è cambiare il mondo, ma rendere più piacevole questo cambiamento».

Tale affermazione, oltre che spiritosa, è determinata per compiere un viaggio all'indietro dal brechtismo a Brecht. Rimette in chiaro alcuni rapporti fondamentali fra quel teatro e quel pubblico. Perché ciò che sfugge abbastanza spesso ai cultori di Brecht (o talvolta anche ai suoi registi, fenomeni decisamente più gravi) è che quella di Brecht non era un'operazione artistica imposta dall'alto ad un pubblico appiattito sull'ideologia o consentente a tutti i costi. L'investimento di intelligenza e di impegno non soltanto da un rapporto diretto con la platea, ma anche da una diffusa necessità di quella stessa platea. Un po' come accade ad altre avanguardie teatrali agli inizi del nostro secolo.

Da giovane Brecht suonava nella squinternata orchestra di Karl Valentini, genio comico del varietà tedesco: doveva essere un lavoro spassoso, quello. Ma fu anche — senza dubbio — un lavoro che lo intralciò anche al teatro attraverso la strada della comunicazione diretta fra attori comici e spettatori divertiti. Negli spettacoli di Valentini, per esempio, la comicità era spesso contigua alla satira, anche politica, comunque sociale. Tutto ciò non può non aver influenzato; e non può — quanto meno — non aver fatto riflettere il giovane artista sulla capacità comunicativa di quel particolare strumento scenico. E di tutto ciò indubbiamente Brecht tenne conto, nella sua produzione «matura», quando si trovò a teorizzare e soprattutto a praticare un teatro di forte impegno sociale (ma non immune da un certo gusto per la «folia» scenica). Esso, infatti, nasceva dalla stessa esigenza del pubblico di conoscere divertendosi. Come interpretare diversamente, per esempio, proprio quell'Opera da tre soldi ancora oggi non soltanto in repertorio al Berliner, ma frequentata in tutta Europa (da qualche tempo si parla anche di una nuova versione strehleriana al Théâtre de l'Europe) e addirittura pressa quasi a simbolo di intesa tra palcoscenico e platea? Uno sviluppo, insomma, legato da una parte all'idea politica dell'autore e dall'altra al gusto ludico dello spettatore. E proprio questa continua ad essere ancora oggi la chiave di volta del teatro brechtiano. Spesso Brecht è un grande autore che fa divertire il suo pubblico. Anche per questo a guardarlo bene, era un comunista.

Nicola Fano

Giovanni Spagnoletti