



Un'immagine dello spettacolo «Praterie» di Brecht messo in scena per la prima volta a Rostock, nella ex Rdt

Thomas Hantzschel/Nordlicht

LA NOVITÀ. In scena nella ex Rdt «Praterie», testo mai rappresentato del drammaturgo

Brecht ragazzo d'America

È andato in scena a Rostock, nella ex Rdt, un testo mai rappresentato di Bertolt Brecht. Non proprio un inedito, perché è stato stampato nell'«opera omnia» di Brecht pubblicata da Aufbau & Suhrkamp nell'88. Ma la messinscena del Volkstheater di Rostock è una prima assoluta. L'opera, intitolata *Praterie*, si ispira a un racconto di Knut Hamsun; e vista nella «nuova Germania» del dopo-Muro si rivela, manco a dirlo, di sorprendente attualità.

SANDRO PIROVANO

■ ROSTOCK. Bertolt Brecht iniziò a scrivere l'opera *Praterie*, «Praterie», il 3 ottobre 1919. Allora il giovane poeta, ventunenne, non avrebbe potuto mai immaginare di diventare, molti decenni più tardi, un fondamentale punto di riferimento nella storia mondiale del teatro. E lontano dai suoi pensieri era anche la possibilità che quell'opera scritta in un quaderno sarebbe stata portata in scena per la prima volta solo 75 anni più tardi, 37 anni dopo la sua morte, a Rostock, la città-porto anseatica dell'ex Rdt.

È incredibile, ma vero. C'era ancora un pezzo teatrale del grande drammaturgo tedesco, un'opera, che non era ancora stata presentata al pubblico. Il merito di questa scoperta è di Michael Baumgarten, 42 anni, regista, drammaturgo: «Stavo consultando l'undicesimo volume dell'edizione completa delle opere di Brecht pubblicata nel 1988 dalle case editrici Aufbau e Suhrkamp, quando notai che quel testo era stato stampato per la prima volta, e che fino ad allora non era mai stato messo in scena». Il regista legge, fa ricerche, si consulta, e fra il dire e il fare passa poco tempo: *Praterie* viene presentato al Volkstheater di Rostock, con un team di regia diretto da Michael Baumgarten e dal drammaturgo Stefan Schnabel, con un Ensemble ed un'orchestra composti quasi esclusivamente da artisti dell'ex Rdt (unica eccezione è un attore svizzero).

La storia si basa sul racconto *Zachäus* scritto da Knut Hamsun, autore (molto popolare fra i giovani) di una serie di novelle e racconti di avventura ambientati in America. *Praterie* è la lotta di potere fra due uomini, il cuoco Polly e il fragile Zachäus. Rispetto a Hamsun, Brecht inserisce due nuove varianti: una donna e l'assassinio conclusivo, che viene perpetrato non dal più debole ai danni di Polly, ma viceversa. Da questo punto di vista il mito di Davide e Golia viene capovolto: è il più forte a vincere. L'opera mette a fuoco la voglia di cata-

strofe, l'esplosione dei conflitti che caratterizzano la vita in Germania fra le due guerre, ed è anche un lucido affresco della società maschile e dei suoi rituali. Lizzie, la protagonista femminile, non è «l'oggetto», ma «un oggetto del desiderio», è merce, o forse solo un pretesto (nel momento in cui la lotta si fa più accanita) i due uomini se ne dimenticano completamente, uno dei tanti che giustifica il conflitto. Come il giornale gelosamente custodito da Polly come se fosse un tesoro di inestimabile valore, una reliquia che gli ricorda con nostalgia quella vita di mondo così lontana dalla desolazione della prateria. Come il secchio dell'acqua dove Lizzie fa il bucato. O come il dito amputato a Zachäus in un incidente di lavoro, che questi conserva religiosamente in un barattolo sott'olio e che per vendetta il cuoco cucinerà nella zuppa che darà da mangiare all'inconsapevole Zachäus. In questo quadro Lizzie è la variabile imprevedibile dei contrasti che la trattano appunto come un oggetto, e non prendono neanche in considerazione la possibilità che lei possa anche pensare, avere dei sentimenti, prendere decisioni che influenzeranno lo svolgimento del conflitto.

Una possibile interpretazione dell'opera è la seguente. Il movimento dello scontro fra Caino e Abele è il possesso di una donna. Ma il vero scontro sarà l'omicidio. Privato del consenso sociale da quello stesso pubblico voyeurista che, come in un'arena, aveva alzato i due fratelli l'uno contro l'altro, condannato dalla Storia al ruolo di eremita, abbandonato dall'oggetto del desiderio, ha perso — e questo è forse per lui il peggio — il fratello nemico che dava un senso alle sue azioni, alla sua esistenza: la sua vita è ora letteralmente distrutta. La Storia riserverà invece ad Abele un'immagine ben diversa, quella del martire, dell'eroe immacolato senza colpa: troppo presto è stato ucciso per avere il tempo di perdere la propria innocenza. Ha ragio-



Berthold Brecht in una foto del 1928

Archivio Unità

ne Stefan Schnabel, quando tratteggia i due protagonisti maschili come due «nisti clown», due poli che hanno bisogno l'uno dell'altro per poter giustificare la tragica pargliacciata, due individui condannati entrambi alla sconfitta.

È già un poeta maturo, il Brecht di quegli anni, appena uscito dalla traumatica esperienza della prima guerra mondiale vissuta nelle retrovie come sanitario. È un Brecht cattivo, cinico, anarchico. Si può tuttavia già riconoscere lo stile linguistico dei dialoghi, con frasi brevi, incisive, ridotte all'essenziale. I personaggi parlano poco e agiscono molto: guardano, aspettano, si annoiano, accumulano aggressività destinata ad esplodere con comportamenti irrazionali e distruttivi.

Praterie fu scritta quasi contemporaneamente ai testi di *Mahagonny*, e poco prima di *Baal*. Brecht viveva allora a Monaco, frequentava

le facoltà universitarie di Medicina e Filosofia, osservava la situazione tedesca che andava deteriorandosi giorno dopo giorno. I suoi amici cominciarono a prendere in considerazione la possibilità di emigrare. Ha scritto Arnold Bronnen, ricordando un incontro di allora: «...Con l'antisemitismo — canoro e carismatico — separatisa — canoro e carismatico si accoppiano volentieri... «Se arriva Mahagonny, io me ne vado», disse Brecht salutandolo».

L'attualità di questo Brecht inedito è dovuta a molte ragioni. Secondo Stefan Schnabel «c'è l'incontenibile aggressività provocata dalla noia, il sogno di un'altra vita, la sensazione di trovarsi in una via senza uscita, il senso di solitudine, la ricerca di un amore che risolva tutti i problemi». La serata, a Rostock, prosegue in un'armoniosa trilogia. Se in *Praterie* gli uomini lottano per l'amore, in *Lux in Tennebrin* l'amore diventa pura merce

Lo scrisse a 21 anni

Bertolt Brecht nacque ad Augusta il 10 febbraio del 1898: il grande drammaturgo tedesco aveva quindi 21 anni quando, nel 1919, scrisse «Praterie». Il testo messo in scena per la prima volta solo oggi, 75 anni dopo, dal Volkstheater di Rostock. Più o meno nello stesso periodo lavorò anche al «Baal» — che ufficialmente è datato 1922, ma è stato scritto prima — e, successivamente, a «Trommeln in der Nacht», anch'esso datato 1922, che fu il suo primo testo ad essere rappresentato con un grande successo.

Contemporaneamente, il giovane Brecht si accostava ai movimenti d'avanguardia più disparati (espressionismo, dadaismo) e coltivava una ricca produzione poetica, fatta di versi popolari che spesso egli stesso declamava per strada, e che sarebbero poi stati raccolti nel volume «Hauspostille» (1927). La fama mondiale sarebbe arrivata nel 1928, con la scrittura dell'«Opera da tre soldi».

La musica della serata è grandiosa, nella prima parte appositamente composta dall'austriaco Wolfgang Florey. La scenografia è tradizionale, sobria, elegante.

La grandezza di un artista si misura anche nella capacità di realizzare lavori che possano esprimere concetti e strutture validi al di là del tempo e dello spazio in cui sono stati ideati. Anche per questo Brecht continua ad essere grande ed attuale.

SPETTACOLO ANNO ZERO

Politica e teatro Meno regia e più ecologia

Il nostro viaggio nell'«anno zero» dello spettacolo si conclude, per il momento, con questo intervento di Mario Martone, uno dei giovani registi di teatro e di cinema più apprezzati. Ma non è finita qui. Anche dopo le elezioni, chiunque vinca, ci sarà molto da lavorare. Lo spettacolo italiano continua a vivere in una situazione produttiva di profonda crisi. E noi continueremo a raccontarvi se la politica saprà individuare i mezzi per risolverla.

MARIO MARTONE



Mario Martone

Archivio Unità

1) L'attore è diventato un lavoratore alienato.

Noi registi dovremmo cominciare a evitare di elaborare progetti in astratto e poi scritturare gli attori per realizzarli. La nostra materia prima, il nostro primo testo, dovrebbero essere gli attori stessi: coloro con cui lavoriamo di solito, o altri con cui sia possibile stabilire un rapporto reale e non alienato. È nella spinta verso di loro che dovremmo trovare la via per le messe in scena dei testi e per la creazione degli spettacoli. Il nostro primo sforzo dovrebbe essere teso alla formazione di una compagnia omogenea e vitale, e dovremmo rifiutarci di mettere in scena testi che si raccolgono nei cartelloni dei teatri o nelle rassegne estive come titoli in una collana editoriale.

2) Il teatro ha perso il contatto con la realtà.

La frattura che finisce a morte il teatro in Italia non riguarda solo l'attore e la sua condizione di lavoratore alienato. Perfettamente simmetrica ad essa è infatti quella con lo spettatore. Vi capiterà mai di sedere in trattoria e ascoltare qualcuno al tavolo a fianco che parla di teatro? No, se non si tratta di addetti ai lavori. Si parlerà di un film, magari, o di musica. Ma è certo che se non manca chi vada a teatro, è molto raro che qualcuno se ne appassioni: il teatro non riguarda più nessuno, gli spettatori spesso consumano un atto stanco, del quale amano soprattutto la possibilità di riconoscere qualche divo o divetto televisivo. Dovremmo interrogarci a fondo su questo scollamento: non è un buon segno per una comunità quando il suo teatro la annoia.

3) Lo spazio del teatro è anonimo e indistinto.

I teatri sono ridotti a terminali, tristi binari morti di una rete ingarbugliata e caotica. Ogni teatro, invece, dovrebbe essere valorizzato per quello che è, adatto a raccogliere spettacoli che vengono concepiti rispettandone la pianta, la capienza, la sonorità e così via. All'auspicabile ritorno del regista al compito di guida di una compagnia stabile, dovrebbe corrispondere la nascita di vere e proprie «case», diverse per ciascuna compagnia, in cui sia possibile ricostruire un rapporto con il pubblico. Piccole compagnie, piccole case; grandi compagnie, grandi case. Non è un problema di dimensioni. È la necessità di smettere, da parte di tutti, di pensare al teatro come a una merce. Bisognerebbe che gli spettatori tornassero a scegliere di andare in questo o quel teatro conoscendo l'identità e le ragioni di chi ci lavora dentro. Solo andando valore all'azione dell'andare a teatro si accende il desiderio e la passione dello spettatore (ricordate il pubblico degli spettacoli dell'avanguardia di quindici o venti anni fa? Poco numeroso, certo, e in teatri

che erano cantine, ma vivo, grazie a Dio!). Non è con cartelloni messi su per raccogliere abbonamenti che si fa teatro con gli spettatori.

4) I gruppi (Infra del teatro) sono strozzati.

Diciamo qualcosa sulla situazione economica. Mi riferisco alla mia area, che conosco meglio, ma la crisi è diffusa. Attraverso le banche e un perverso meccanismo contrattivo statale nel giro di alcuni anni il sistema teatrale italiano sta strozzando i gruppi indipendenti. Dopo aver chiesto ai gruppi di restringere e selezionare le proprie file per intervenire contro lo spreco dei contributi a pioggia (e dopo aver ottenuto, e me ne dolgo, stoltamente dai gruppi questa licenza), la nostra condizione di «penitenti» ci costringe ancora in un ghetto non garantito dal quale siamo costretti a mendicare dall'Esti (dal canto suo avanssimo) qualche piazza per sopravvivere. E che dire del risibile aiuto dei teatri stabili o dei circuiti? Anche se i gruppi godono talvolta di notorietà a causa della qualità del loro lavoro, nella sostanza essi non raccolgono che briciole. Altro che teatro d'arte. Le condizioni si fanno ogni anno più dure, e la compagnia Raffaello Sanzio viene addirittura esclusa dall'elenco ministeriale.

5) Un desiderio personale di leggerezza.

Sprofondiamo schiacciati da cartelloni fittissimi (per alcuni evidentemente non è crisi), scenografie gigantesche che in troppi casi avalgono un vuoto di idee (sprechi), messe in scena integrali di testi che puzzano di copertura culturale alla mancanza di vita (predominio degli pseudo operatori culturali). Non bisognerebbe provare a scrollarsi un po' da dosso tutto questo? Non si dovrebbe tornare a cercare nel rapporto con l'attore e lo spettatore le ragioni del fare teatro? Ecco, questo è il punto, per quanto mi riguarda: ogni tanto il regista dovrebbe smaterializzarsi, uscire dall'ingombro di sé e cercare l'incontro con l'altro, proprio come fa un bravo attore. Io non recito come un attore, non scrivo come un autore di testi, non guardo come uno spettatore. Ma posso far parte di questo scambio di energia, che poi è la corrente del teatro, se provo a scrollarmi nel rapporto con loro, con l'attore, con l'autore, con lo spettatore, se cerco i loro sguardi, e non solo se impongo la mia visione.

Questo è quanto mi sto sforzando di fare da un po' di tempo, con l'aiuto fondamentale dei miei compagni di lavoro quando ci riesco, la mia visione non viene affatto mutilata, ma al contrario arricchita, diviene più nitida e profonda. È un lavoro di ecologia teatrale, e non manca chi me lo rimprovera: ma del resto, è bene saperlo, non sarà facile né breve cambiare questo sistema atrofizzato.