

ORIZZONTI

Bertolt Brecht un uomo è un uomo

CINQUANT'ANNI FA moriva il drammaturgo che aveva rivoluzionato la scena del Novecento. Dopo il culto, negli ultimi due decenni l'ha coperto un oblio punteggiato di rivelazioni sulla sua vita privata. Ecco, invece, cosa ha da dirci ancora oggi

■ di Maria Grazia Gregori

EX LIBRIS

*Bertolt Brecht l'avete conosciuto?
Indossava una giacchetta grigia per essere dimesso,
perché lottava per l'uguaglianza.
Quando un gigante si batte per l'uguaglianza ci rende tutti uguali a giganti*

Peter Hacks



Erich Engel, Brecht, Paul Dessau e Helene Weigel durante le prove di «Madre Coraggio» del Berliner Ensemble

Ribelle, scapigliato: anche la giovinezza di Brecht, che molti si ostinano a vedere come un intellettuale che con la dialettica tenta di spaccare il capello in quattro, è stata come tutte le giovinezze di questo mondo. In un romanzo autobiografico, *Avanguardia*, la grande scrittrice tedesca Marieluise Fleisser, che è stata anche una sua amante, ci descrive Bertolt «Bidi» Brecht come un giovane Baal attraente e scostante che «stimolava, infiammava, trasformava quelle donne che erano tanto coraggiose da avere una relazione con lui». Baal proprio come il protagonista del primo testo scritto, a diciannove anni, da B.B. Un dramma-manifesto in cui la città natale, Augsburg, dove era nato nel 1898, è presente con i suoi fiumi, i suoi boschi, operai, puttane, borghesi, falliti che parlano un linguaggio di tutti i giorni, mescolato a citazioni della Bibbia e influenzato dal maledettismo di Büchner. Quanto del giovane Bidi c'è in Baal, il poeta della natura ma anche lo sfruttatore di donne, dell'amicizia? E quanto di Brecht c'è in tutti i suoi testi dai più ferocemente dimostrativi a quelli più liberi, più carichi di dubbio, ai più «nascosti» anche per necessaria scelta di so-

Quanto del giovane B.B. c'è in Baal, il protagonista della sua opera d'esordio, poeta della natura ma anche sfruttatore di donne, dell'amicizia?

pravvivenza nella Ddr dove, dopo il ritorno in Europa dall'esilio americano, decide di vivere e fonda il suo teatro, il Berliner Ensemble? L'anniversario della sua morte, avvenuta il 14 agosto del 1956, ci permette di ripensare al suo cammino di scrittore, di drammaturgo, di innovatore del teatro «anche» attraverso i momenti di un'autobiografia tumultuosa, alla ricerca di che cosa di Brecht, figlio in tutto e per tutto delle vittorie e delle sconfitte epocali dei primi cinquant'anni del Novecento, sia rimasto come eredità alla cultura e al teatro del Terzo Millennio.

Frank Wedekind, provocatorio e sensuale; Karl Valentin, il clown che accompagnava nelle birrerie suonando il clarinetto, e la sua lugubre loggia; Büchner, Rimbaud, Villon sono i suoi modelli giovanili scelti per filiazione ma anche perché sente la necessità di un cambiamento. «Lasciate che vi dica una cosa, cari lettori: niente può impedirvi di riempire i teatri di eccezioni». Quando scrive queste riflessioni su un quotidiano di Augsburg, di cui è critico teatrale, Brecht ha 22 anni. E da quel momento e per tutta la vita si adopererà perché queste «eccezioni» contro il non dell'abitudine teatrale, si verifichino il più spesso possibile. L'ha sostenuto, teoricamente, in *Dialogo per l'acquisto dell'ottone* che è il suo vero breviario di estetica teatrale pensato come un affascinante confronto di opinioni diverse e, in pratica, da «scrittore di drammi», come ama definirsi, e come regista di opere sue e altrui. Il cosiddetto metodo brechtiano nasce da qui, da un'intuizione giovanile che si trasforma in pratica teatrale. Ma anche dalla vicinanza all'inventore del teatro politico Erwin Piscator che gli mostra la necessità di una scena in grado di progettare la realtà e dalla frequentazione del grande Max Reinhardt, per il suo glorioso eclettismo e la capacità di intervenire sugli attori.

Ecco: scrivere per il palcoscenico, saper lavorare per la scena, ma avendo la vita sempre a fianco come una compagna indivisibile sia come consapevolezza della quotidianità sia come dimensione «politica» e dunque comune, condivisa, dell'esistenza, può essere un'eredità importante di Brecht (e di ogni grande scrittore). Un'eredità che nasce dall'accettazione della sua fragilità, dei suoi errori, dall'aver saputo affermare, Brecht, che sempre e comunque - come dice il titolo di un suo celeberrimo testo - un uomo è un uomo. Tutto questo va molto al di là del pur famoso effetto di straniamento da lui richiesto agli attori di cui - sosteneva Giorgio

Strehler - tutti parlano ma pochi sanno cos'è. È qualcosa che si rispecchia nella qualità letteraria dei suoi testi e delle sue poesie, che discende da quella corrente d'energia distruttrice e ribelle del giovane Brecht che è sempre stata, anche

nella contestazione del proprio passato secondo un'ottica marxiana, ben presente in lui. Sta in una vita vissuta pericolosamente - con i suoi silenzi e le sue angosce, i suoi accomodamenti (per esempio negli Usa durante la tristemente

famosa «caccia alle streghe» di McCarthy) -, nelle città così simili a quello «sfavillante escremento di luce» di cui racconta in *Mahagonny*, nella semplice verità di affermare che al mondo non c'è tanto bisogno di eroi quanto di uomini.

Sta anche nella lucidità conservata persino nella delusione più grande, nella capacità di pensare un pensiero collettivo in grado di proiettarsi nei comportamenti dei personaggi, nel rifiuto delle contraddizioni di un ordinamento sociale dominato dall'inevitabilità del male e dall'ingiustizia, nel saper sottolineare l'ineludibile responsabilità della scienza nei confronti dell'umanità come scrive in *Vita di Galileo*. Sta nell'amore totalizzante, mai cieco ma esigente e consapevole, per il teatro; nel cercare e inventare nuovi linguaggi necessari a un'epoca nuova, moderna; nel gusto per un lavoro collettivo accanto alle sue amate attrici e alle sue spesso sfruttate amanti. E nella scoperta di uno spettatore considerato come un compagno di strada che porta con sé in teatro la sua capacità di pensiero mantenendola ben sveglia. Per questo, soprattutto, ha lavorato nel corso del suo lungo viaggio attraverso la scena e i suoi generi senza mai lasciarsi sedurre, come dice una sua celebre poesia. Paradossalmente rispetto al vero e proprio culto, talvolta intimidatorio, di cui è stato oggetto, discutibile come lo è stata la lunga stagione di dimenticanza di questi ultimi decenni sui palcoscenici d'Europa, rileggendo oggi Brecht ci si rende conto di quanto sia importante quella provocazione intellettuale che ritroviamo in tutte le sue opere: non gli importa l'arte di parte, ma vuole rivolgersi alla ragione degli uomini per fare nascere in loro un modo di pensare «pratico». «Ciò che mi interessa - scrive - è il rapporto fra uomo e uomo così come oggi si presenta. E con il mio lavoro tento di ricercare ed esprimere questo rapporto». È questo, insieme alle sue opere, che oggi ci importa di lui ben più del suo monumento.

Il poeta che ordinava ai lettori «Non vi fate sedurre»

■ di Giuseppe Montesano

La vita

Nessuno è come lui: a volte suscita antipatia già solo a vedere quella sua faccia ingenuamente furba e ancora più a leggere certe frasi da saccante propagandista: sembra consumato dall'uso, e *dejà vu*, come le città d'arte troppo fotografate dai turisti ebbeti; infastidisce che un comunista convinto amasse fumare sigari avana e andare a letto con le sue attrici; si ricorda con voluttà che masse di fighetti radichic squittivano per il Brecht strehlirizzato e milvizzato, dimenticando i grandi Wedekind o Sternheim; e si ridacchia tra impietositi e spongenti sulla sua banalità di pensiero. E cosa ancora mancherebbe a un poeta per essere sepolto e dimenticato? Eppure nessuno è come lui, non si può sbagliare, basta aprire e leggere, per esempio *Contro la seduzione*, nella versione di Franco Fortini: «Non vi fate sedurre: non esiste ritorno.// Il giorno sta alle porte./ già è qui vento di notte./altro mattino non verrà./Non vi lasciate illudere / che è poco, la vita./ Bevetela a gran sorsi./non vi sarà bastata/quando dovrete perderla./Non vi date conforto:/vi resta poco tempo./Chi è disfatto, marcisca./La vita è la più grande: nulla sarà più vostro./ Non vi fate sedurre/da schiavitù e da piaghe./Che cosa vi può ancora spaventare?/ Morite con tutte le bestie/e non c'è niente, dopo».

In tutto il '900 nessun poeta ha questo tono, nessuno questa secca musica da allegra marcia funebre, nessuno questo miscuglio di sublime strozzato e di carne rotta che canta con e contro tutte le proprie fratture. Ma di cosa parla davvero, il poeta Brecht? Come i pochissimi che hanno accesso la lirica a contatto con il suo contrario, Brecht non parla di niente che venga fuori dal meschino narcisismo dell'io, ma costringe uno sfrenato romanticismo a condensarsi in una stordente oggettività: e crea nei suoi momenti più alti una sorta di realtà suonata a tempo di allegro sfrenato inventata a partire dall'ombra, dalla notte, dal rovescio. Molti poeti moderni hanno tentato di far fluire nei loro versi il ritmo sghebbato della poesia popolare, della canzone ebbriamente lucida, teppisticamente raffinata: in nessuno l'incrocio tra l'azzoppato stridere di una fisarmonica immaginaria e la metrica di un Orazio cristallino è arrivato ai risultati del Brecht migliore.

Nello stupefacente *Libro di deviazioni domestiche*, Brecht riuscì a mettere insieme la visionarietà che procede per analogie sconnesse e logi-

Eugen Berthold Friedrich Brecht, drammaturgo, poeta e regista, nasce ad Augusta il 10-2-1898 e muore a Berlino il 14-8-1956. Si sposa tre volte, con Paula Banholzer, Marianne Zoff e Helene Weigel. Ha un figlio, Frank, morto nel 1943 in Russia. Trascorre gli anni del nazismo lontano dalla Germania. Accusato di comunismo dalla Commissione McCarthy, torna nel '49 a Berlino e fonda il Berliner Ensemble. Tra i suoi capolavori «Madre Coraggio», «L'anima buona del Sezuano», «Vita di Galileo».

cissime di Rimbaud e la feroce e tragica allegria di Villon, la salmodia biblica ridotta all'osso carnale e la canzonaccia da cabaret alla Wedekind, e spinse la poesia moderna a un bizzarro e insospettabile crocevia dove «l'adulterio miscuglio di tutto» già espressionista preconizzato da Corbière si metteva all'ascolto di una musica più segreta: «Essi fecero dei buchi nelle mie pareti/e, di nuovo, sgusciarono via da me bestemmiando:/dentro non c'era nulla se non spazio e silenzio... Rotolai sogghignando all'inghi tra le case/fuori all'aperto. Lieve e maestoso il vento/ora correva più rapido fra le mie pareti./Nevicava ancora. In me ci pioveva dentro... Più debole delle nubi! Più leggero del vento! Non visibile! Leggero, abbruttito e maestoso come/ una poesia delle mie...». I nessi razionali sono manomessi dal giovane Brecht in modo subdolo, ma la sua tecnica di visione è simile a quella di Rimbaud: l'alternanza choccante, veloce e scorciata come nel montaggio di un film, tra l'astratto e il concreto; l'aggettivazione slegata anche solo di pochissimo dalla logica corrente; la costrizione imposta al linguaggio che è convenzionale di dire «altro» attraverso la sua stessa convenzionalità, spingendo i mozziconi di frasi fatte in un vortice di musica come in una giostrina da ironica Apocalisse. E questo letteralistico e ubriaco torcere il collo all'eloquenza, non verrà mai del tutto meno: neanche nel Brecht che mette in versi *Il Capitale* con eloquente e noiosa retorica o scrive lunghissime ballate dal ritmo da orologio sulla *Armata Rossa* o su qualunque cosa: perché in Brecht col tempo l'ironia era diventata non una forma retorica, ma un luogo segreto della visione, il luogo dove ogni cosa può essere letta al contrario. Era forse questa dialettica ormai interiorizzata

che attirò Walter Benjamin a trattare i testi «semplici» di Brecht come testi da decifrare, testi che non si esaurivano né con una lettura simbolica né con una lettura formale, ma avevano bisogno della capziosa interpretazione riservata ai testi sacri. Ma Brecht sfuggì persino alla presa di Benjamin, perché in lui ciò che alla fine diceva quello che le parole tacevano era una musica molto particolare, una disposizione sintattica prossima alla prosa eppure vocale, canticchiata o cantata che fosse, una musica che a tratti si spingeva fuori dalla gabbia del tic-tac metronomico e riusciva a trovare un tono di canto parlato che nella versione di Fortini di *Come schedarla, la piccola rosa*, suona così: «Come schedarla, la piccola rosa./Rosso viva improvvisa e giovane e vicina?/Non eravamo venuti a cercarla./Siamo venuti e c'era./ Nessuno l'aspettava prima che fosse qui./Quando ci fu la cedettero appena./Viene alla meta chi non è partito.../Quasi sempre è così...», o come in *Tempi duri*: «Dalla mia scrivania/vedo oltre la finestra in giardino il cespito di sambuco/e vi riconosco qualcosa di rosso e qualcosa di nero/e mi ricordo d'improvviso il sambuco/della mia infanzia ad Augsburg./Per qualche minuto considero/in tutta serietà se debbo andare fino al tavolo/a prendere i miei occhiali per vedere/ancora le bacche nere sui rami rossi». Questo cantare fatto di cose accostate quasi senza l'ausilio di legami era la lezione che Brecht aveva imparato dai poeti cinesi classici, un infinito rispetto per le cose che esistono e una attenzione sveglia necessaria per accorgersi che esistono,

lo stupore della realtà vista come per la prima volta. Ma questa sapienza estrema che non può essere detta se non nell'ellissi della poesia, in Brecht comunicava con una visione del mondo saccheggiato da una oppressione dell'uomo sull'uomo mai così capillare e interiorizzata, e proprio questa vicinanza con il suo rovescio dava alla sua poesia una estrema essenzialità: il ritornello variato all'infinito del «che tempi sono questi, quando/discorrere d'alberi è quasi un delitto./perché su troppe stragi comporta silenzio» non smise di ossessionare Brecht, e lo spinse a rendere conto della domanda più tagliente, quella sulla possibilità di fare l'amore con la lenta verità della poesia in tempi desiderosi solo della sveltna falsa dell'informazione. La risposta fu brechtiana al massimo, perché non ci fu risposta: solo un continuo ricominciare della battaglia da capo, un inventivo e insuperato sfregare alto e basso per far accendere di nuova fiamma i sensi morti, cercando di traghettare nel suo *bateau ivre* mascherato da scialuppa di salvataggio la sola merce che per lui contava: la vita individuale degli esseri e delle cose, il corpo e anima indissolubile in ognuno e in ognuno unico e irripetibile, e la certezza che l'ingiustizia fatta da mani umane può essere disfatta da altre mani umane. E forse, ma solo per chi fosse capace di scendere fino in fondo al buio dei tempi sempre difficili per chi sta dal lato dei sommersi, anche qualcosa di completamente diverso: «Spogliarsi di violenza, rendere bene per male...». Ironia dialettica o ultima rivolta possibile in vista dei disastri futuri?

IL CASO Entrambi sono cittadini onorari di Danzica Ora è polemica tra Nobel Lech Walesa contro Grass

■ Guerra tra premi Nobel: Lech Walesa, ex presidente polacco e premio Nobel per la Pace, ha chiesto ieri a Gunter Grass, Nobel per la letteratura, di restituire la cittadinanza onoraria di Danzica, la città in cui è nato nel 1927. Anche Walesa, che a Danzica promosse la battaglia di Solidarnosc, è insignito della stessa onorificenza e dopo la confessione dello scrittore del «Tamburo di latta», sul proprio passato giovanile nelle Waffen Ss, ha dichiarato: «Non mi sento a mio agio in tale compagnia».



Lech Walesa