

DEL POVERO B. B. UNA NOTA BIOGRAFICA

*Io Bertolt Brecht, vengo dai boschi neri.
Mia madre mi portò nelle città
quand'ero nel suo grembo. E il freddo dei boschi
fino a che morirò non m'abbandonerà.*

*Nella città d'asfalto mi sento a casa mia.
Munito dall'inizio di ogni sacramento
di morte: di giornali, tabacco ed acquavite.
Son pigro e diffidente ma contento*

[...]

Uno scrittore in fuga

Bertolt Brecht è una delle più complesse personalità artistiche del Novecento. Scrittore di teatro, poeta, ma anche teorico, regista, romanziere, sceneggiatore, militante politico, nacque ad Augusta nel 1898. Lavorò a Monaco e poi a Berlino nel clima rovente degli anni Venti, in un ambiente, quello della Repubblica di Weimar, segnato dalla sconfitta della Germania nella prima guerra mondiale, con i salari minati da livelli stratosferici di inflazione, con forti scontri sociali e politici che portarono, dopo l'ulteriore crisi del 1929, all'affermazione del nazismo. Fortemente anarchico e individualista, fu vicino a movimenti d'avanguardia come l'Espressionismo e la "Nuova Oggettività", ma sempre in una posizione di originale autonomia. Anticonformista, criticò la tradizione e ne usò molti moduli, frequentò i cabaret letterari fraternizzando con artisti fuori dai ranghi come lo scrittore Frank Wedekind e l'attore Karl Valentin, simpatizzò per movimenti politici radicali come lo spartachismo. Lavorò circondato da amici fedeli come lo scenografo Caspar Neher e il regista Erich Engel, i musicisti Kurt Weill e Hans Eisler, da collaboratrici competenti e intelligenti come Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann e altre, che furono anche sue amanti nei lunghi anni del matrimonio con l'attrice Helene Weigel. La rivolta di Brecht contro la borghesia, evidente già dalle sue prime in opere fortemente nichiliste, eccessive come *Baal* o tragicamente disperate come *Tamburi nella notte*, sfociò intorno al 1930 nell'adesione all'ideologia comunista, sorretta dalla fiducia nel marxismo come "scienza della società" e nella lotta di classe come metodo per instaurare un mondo migliore. All'avvento al potere di Hitler (1933) iniziò un lungo esilio, in fuga attraverso diversi paesi, dalla Danimarca agli Stati Uniti. Tornò in Europa nel 1947; nel 1948 si stabilì a Berlino Est. Qui fondò il Berliner Ensemble, un teatro caratterizzato dall'impegno politico e dall'incessante ricerca artistica, con una troupe di attori e collaboratori di prim'ordine (fra gli altri la moglie, direttrice del teatro e principale attrice della

compagnia, Helene Weigel, gli attori Ekkehard Schall, Therese Giehse, i registi Erich Engel, Benno Besson, Manfred Wekwerth).

Trovare strano ciò che è normale

Le prime opere di Brecht nascono nel segno della ribellione all'ipocrisia benpensante, della descrizione della "lotta per la sopravvivenza" nelle metropoli moderne, della critica alla guerra e alle violenze del potere. Il centro dei suoi drammi è l'oppressione dell'uomo sull'uomo, con il corollario della impossibilità della bontà umana nell'e società governate dagli interessi di pochi che vengono presentati come l'unico possibile bene per tutti. Fino al suo primo grande successo, *L'opera da tre soldi* del 1928, la sua scrittura si compiace spesso dell'urlo ribelle, della provocazione, della deformazione caricaturale e grottesca.

Con l'adesione all'ideologia marxista inizia un periodo decisamente schierato. E' quello in cui compone i "drammi didattici". La critica non diventa più solo smontaggio, parodia, distruzione. La realtà presente è giudicata nella prospettiva di un modello ideale da realizzare, quello del comunismo, una società di uguaglianza e libertà. Eppure Brecht rifiuta l'incitamento rivolto agli intellettuali da Zdanov, il responsabile della politica culturale sovietica, a propagandare semplicemente le conquiste del socialismo e gli atti esemplari di eroi positivi. La sua penna preferisce sempre la critica dell'esistente, l'antitesi, il rovesciamento paradossale, la dimostrazione di come ciò che appare "naturale" nasconda in realtà l'interesse delle classi più alte a dominare chi sta in basso.

Il realismo di Brecht non ha niente di fotografico: vuole smascherare lo sfruttamento. E se in qualche testo, come *L'accordo* o *La linea di condotta*, il dogmatismo sembra prevalere, facendo ingoiare ogni individualità e ogni libertà dalla necessità di mettersi al servizio totale della causa e del partito comunista che è il mezzo per realizzarla, in molti altri la riflessione penetra al di sotto delle relazioni umane, andando a scavare l'eccezione sotto la regola.

L'eccezione e la regola è proprio il titolo di uno dei più famosi "drammi didattici", la storia di un padrone violento che, durante la traversata di un deserto, uccide un suo portatore perché crede che lo minacci con un sasso. In realtà costui voleva offrirgli un sorso d'acqua dalla sua borraccia. Il tribunale assolverà l'assassino, perché il padrone non ha motivo di pensare che il servo voglia ripagare lo sfruttamento con la gentilezza. La giustizia sta sempre da una sola parte.

In Brecht è evidente una forte simpatia per i personaggi umili, per coloro che stanno sotto nella scala sociale; una simpatia disincantata però dalla convinzione che nel mondo così come è anche quei soggetti si lasciano corrompere per sopravvivere. In *Un uomo è un uomo* il protagonista per eccessiva disponibilità si lascia trasformare in una macchina da guerra; in *Santa Giovanna dei Macelli*, ambientato durante il crollo della borsa di Chicago nella grande crisi del '29, l'eroina si fa trascinare dalla sua stessa bontà fino a un sacrificio inutile: la carità non basta per migliorare un mondo basato sull'egoismo spietato. Brecht suggerisce che per cambiare la società è necessario mutare i rapporti di potere della società medesima.

Ma il suo teatro è anche popolato di una “antisocietà” formata da ladri, prostitute, malfattori di ogni specie, immagine speculare della società “perbene”, come quella basata sulla corruzione, sulla vendita di ogni cosa e perfino di se stessi. Qui siamo nei bassifondi dell’*Opera da tre soldi*, o in quella città di bengodi che è *Mahagonny*, dove tutto è permesso finché si ha denaro da spendere e tutto è vietato, fino alla condanna a morte, a chi non ha più da pagare.

Per un teatro epico

Tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta B. B. segue gli allestimenti delle sue opere, firma la regia di alcune di esse, sviluppando una teoria del teatro. Critica il teatro “drammatico”, quello prevalente ai suoi tempi, perché tende a far immedesimare lo spettatore nelle vicende dei personaggi, a farlo appassionare tanto da appannargli la lucidità di giudizio. Il teatro non deve rapire lo spettatore in un sonno consolatorio: deve risvegliarlo. Per Brecht il nuovo teatro deve essere “epico”, narrativo; l’attore deve entrare e uscire dal personaggio, giudicarlo dall’esterno mentre lo interpreta, deve creare e smontare di continuo l’illusione per far riflettere sui casi mostrati sulla scena, per attivare le facoltà critiche dello spettatore. La scena non deve solo illudere: deve diventare uno strumento per capire il mondo nel quale viviamo, con le sue sfaccettature contraddittorie, un’arma per cambiarlo.

I grandi personaggi della maturità

Il teatro didattico nasce spesso in relazione con particolari compagnie, anche non esclusivamente formate di professionisti, ed è legato a gruppi militanti della sinistra. Negli anni dell’esilio, in fuga, spesso isolato, “cambiando più spesso paese che scarpe” come scriverà in una della *Poesie di Svendborg*, il modo di scrivere dell’autore cambierà, come lentamente muterà il suo modo di concepire l’arte scenica. Per alcuni anni si concentrerà principalmente sulla poesia. Alla fine degli anni Trenta riprenderà a scrivere drammi, producendo le sue opere maggiori: meno strumenti di battaglia politica e più articolate, basate spesso su personaggi centrali di grande rilievo, dotati di un notevole spessore psicologico, come nel caso di *Madre Courage e i suoi figli*, *Vita di Galileo*, *L’anima buona del Sezuan*, *Il cerchio di gesso del Caucaso*.

Il teatro per B.B. deve sempre risvegliare, ma per farlo ora non accetta più schematismi: mostra le contraddizioni dell’agire umano attraverso storie complesse e personaggi sfaccettati. *Madre Courage* per sopravvivere continua a tirare la sua carretta di vivandiera attraverso la guerra dei trent’anni, e non può neppure fermarsi a piangere la morte dei figli perché deve continuare a vendere: il lungo stato di conflitto, i lutti e le distruzioni che lo accompagnano rappresentano la sua unica risorsa per campare. *Galilei* deve lottare per affermare le proprie idee contro la sua stessa debolezza umana, deve scegliere fra la verità e l’agio (o la sopravvivenza): capitolerà davanti all’Inquisizione (l’opera ebbe varie versioni, con sfumature differenti sulla posizione dello scienziato e la sua responsabilità nell’affermare la verità). *Shen Te*, la protagonista dell’*Anima buona del Sezuan*, scritta nei giorni neri

della dilagante avanzata nazista in Europa, è ancora una dimostrazione dell'impossibilità di essere buoni in una società basata sulle disuguaglianze: per vivere deve inventare un altro se stesso, il cugino Shai Ta, duro, cattivo, incapace di compassione ma adatto a resistere e a prosperare in un mondo spietato. Col *Cerchio di gesso del Caucaso*, scritto nel volgere della guerra verso la speranza della disfatta delle armate hitleriane, ci troviamo in una favola dove la bontà sarà finalmente premiata da un giudice anarchico e ubriaccone, capace di rovesciare la giustizia ingiusta e di dare un figlio a chi veramente se ne cura e lo ama, non alla madre naturale che nei giorni del pericolo lo ha abbandonato.

Di questo periodo sono altri drammi interessanti come *La contenibile ascesa di Arturo Ui*, una grottesca parodia dell'affermazione di Hitler e del nazismo ambientata fra i gangster di Chicago, il gustoso *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, ispirato da alcuni racconti finlandesi, un omaggio a *Luci della città* di Chaplin, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, un altro testo di forte critica antimilitarista.

Per un teatro dialettico

Al ritorno dall'esilio si approfondisce la riflessione sul teatro epico come arma di consapevolezza e di mutamento. Il teatro, il cui scopo primo è sempre quello di procurare divertimento, deve essere all'altezza della nuova era scientifica: il godimento principale di questi nuovi tempi è - per Brecht - l'analisi dell'uomo e dei rapporti sociali in cui è avviluppato. Questi concetti vengono approfonditi nel *Breviario di estetica teatrale*, scritto a Zurigo, summa del pensiero brechtiano. Ma soprattutto saranno verificati, finalmente, in un teatro con una compagnia stabile, il Berliner Ensemble, con l'attività di messa in scena di testi propri e altrui, spesso tradotti e adattati in modo originale. Una ricerca che dura, intensamente, fino al 1956, l'anno della morte.

Brecht allarga ora il concetto di "teatro epico" a "teatro dialettico", un teatro che esplora, nelle storie e nei personaggi, le contraddizioni, provando a renderle esplicite allo spettatore. La ricerca approfondisce attraverso il personaggio e varie fasi di studio su di lui l'effetto di *straniamento*, già teorizzato fin dagli anni Trenta: rendere strano ciò che è usuale, far scattare nello spettatore associazioni impreviste. Lo scopo è sempre lo stesso, molto bene individuato da Roland Barthes: "Il postulato di tutta la drammaturgia brechtiana è che, almeno oggi, l'arte più che esprimere il reale deve significarlo" (in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972).

I metodi sperimentati da Brecht per realizzare le sue intuizioni teoriche sono molti: allargare i confini della storia sì che coprano un ampio arco temporale con notevoli salti fra un episodio e l'altro; affidare alle didascalie proiettate il compito di inquadrare le situazioni, a figure di narratori quella di sintetizzare fatti e di richiamare alla mente dati per la riflessione; introdurre con le canzoni una pausa allo scorrere meccanico della vicenda e un elemento di contraddizione con quello che si è visto agire in scena per suggerire possibilità inedite; staccare il personaggio in un cono di luce per ascoltare le sue vere opinioni o intenzioni, quelle che non rivela ai suoi compagni o antagonisti; seguendo certe suggestioni del teatro orientale o di quello popolare sintetizzare i battaglioni con bandierine, i fiumi con stoffe azzurre,

imbiaccare le facce dei soldati per mostrarli come i cadaveri che saranno... L'intento è sempre quello di trasformare il teatro dal lusso di un intrattenimento smemorato all'efficacia di un'arma dell'intelligenza, capace di esprimere i movimenti più nascosti della realtà e dell'animo umano, di svelare i rapporti sociali e di aprire le porte di un mondo più giusto.

Con la nuova concezione del teatro dialettico Brecht traccia un'ulteriore strada: quella dell'investigazione nell'animo umano da più punti di vista, attingendo anche le vie dell'emozione. Lo scopo finale non è una pacificazione (neppure quella del comunismo sovietico, del socialismo reale, nei confronti del quale Brecht mantenne sempre un atteggiamento ambiguo): è l'apertura di contrasti, di sentieri inesplorati del sociale e dell'umano, per attivare un più profondo processo di cambiamento.

Teatro contingente o inattualità di un classico?

La fortuna di questo autore, controverso, discusso per le sue concezioni, apparentemente troppo legate a un determinato momento storico, a un'ideologia, ha seguito l'altalenare politico e sociale del Novecento. Brecht acquistò una buona fama in Germania alla fine degli anni Venti con *L'opera da tre soldi*. Durante l'esilio fu pochissimo rappresentato. Memorabile rimane l'interpretazione di Charles Laughton di *Vita di Galileo* in America: ma negli Stati Uniti Brecht non ebbe grande successo, e anzi dovette fuggirne perché sospettato dalla commissione MacCarthy, nel 1947, di attività antiamericane, ossia di essere legato al partito comunista.

Il successo scoppia dopo il ritorno a Berlino. Sceglie di risiedere e lavorare a est, nella zona comunista, conservando la cittadinanza austriaca. Pronto a scappare? Siamo di fronte a uno dei punti più controversi dell'uomo, che certamente sapeva delle purghe staliniane e che pure esaltò il dittatore. Prudente fu anche il suo atteggiamento nei confronti della sommossa degli operai di Berlino nel 1953 e della conseguente repressione: non approva un regime incapace di ascoltare il malcontento popolare, crede che il partito corra il rischio di fossilizzarsi, ma prova diffidenza per moti in cui sente il pericolo dell'influenza di una mentalità borghese o addirittura fascista, che possono fare, secondo lui, il gioco dei nemici del socialismo.

Il suo atteggiamento, come quello di molte altre personalità dell'epoca, è contraddittorio, incline a una fiducia nel comunismo come prospettiva, piuttosto sospettoso sul presente del socialismo realizzato; orientato a difendere da una parte la scelta di campo contro il fascismo e il capitalismo, dall'altra a tutelare la propria persona da un regime pronto alla repressione del dissenso. Brecht teorizza l'astuzia dell'artista e dell'intellettuale, necessaria per scrivere in "tempi bui", rinunciando forse come Galilei a una più limpida lotta per la verità.

La sua fama intanto cresce, prima nei paesi di lingua tedesca poi, negli anni Cinquanta, in Francia. Infine viene lanciato anche in Italia, grazie agli allestimenti di Giorgio Strehler.

La voga brechtiana esplode però negli anni Sessanta e Settanta, con il maturare di movimenti politici radicali che criticano una società sospesa fra costumi arcaici e repressivi e un neocapitalismo aggressivo. Siamo fra il boom economico, la ribellione del Sessantotto e la crisi petrolifera della metà degli anni Settanta. Il teatro per molti

può diventare uno strumento di analisi, di intervento o comunque di discussione degli assetti sociali, e Brecht in questo è stato un precursore. In Italia *Vita di Galilei*, messo in scena da Strehler al Piccolo Teatro di Milano nel 1963, suscita interventi censori del potere e forti polemiche; così come accese saranno le discussioni successive sull'uso di Brecht come modello da adattare alla lotta politica e culturale. Molte delle formazioni che propugnano la necessità di un teatro capace di intervenire e incidere nella società, fiancheggiando i movimenti alternativi e condividendone i temi, tornano al nostro autore, rivivendolo profondamente. Il Living Theatre riprende la drammaturgia brechtiana di *Antigone* negli anni Sessanta per poi approdare a forme di teatro agit prop negli anni Settanta; ma molte altre compagnie storiche e molte compagnie giovani si riferiscono al teatro di Brecht, ai suoi drammi, a certe sue soluzioni sceniche, al metodo di indagine, al principio del lavoro collettivo, dell'intervento politico diretto attraverso il teatro, all'uso di stilemi del teatro popolare. Fino, possiamo dire, alle *Ceneri di Brecht* dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, presentato nella sua forma definitiva nel 1980 a suggellare la fine dei decenni "brechtiani", uno spettacolo che ripercorre la vicenda teatrale, politica e umana di Brecht per riflettere sul ruolo dell'artista nei conflitti del Novecento, secolo di speranze di riscatto, di terribili crudeltà, di compromessi per sopravvivere. In seguito, la stella del nostro autore si è appannata per alcuni anni. In realtà le sue opere iniziano a essere affrontate, oggi, in un modo più distaccato, come classici. Come classici non ancora museificati, dentro i quali è viva una fiammella che ancora può scottare.

[...]

*Di queste città resterà: il vento che le attraversa!
La casa rallegra il mangione: è lui che la vuota.
Sappiamo di essere effimeri
e dopo di noi ci sarà: niente degno di nota.*

*Nei terremoti futuri io spero
che non si spenga il mio virginia per l'amarezza,
io, Bertolt Brecht, sbattuto nelle città
dai neri boschi, nel grembo di mia madre, in tenera età. **

* (*Del povero B. B.*, in Bertolt Brecht, *Libro di devozioni domestiche*, 1927, edizione italiana con la traduzione di Roberto Fertonani, Torino, Einaudi, 1964)

MASSIMO MARINO