

VENT'ANNI DALLA MORTE DI BRECHT

di

Giuseppe Bevilacqua

(In onda su Radiouno, ne «L'Approdo, settimanale di lettere e arti», n. 1369
del 6 dicembre 1976)

Vent'anni fa, nella notte sul ferragosto, moriva improvvisamente a Berlino-Est Bertolt Brecht. Moriva d'infarto, negli anni cinquanta della sua vita e del secolo, come pochi anni prima Paul Éluard: due cuori — nonostante la spavalda apparenza — estremamente vulnerabili, ma che avevano rifiutato il ripiegamento nella pura interiorità e si erano esposti all'urto della storia, una storia piena di eventi atroci: due guerre lunghe e disastrose, intervenute negli anni cruciali della loro prima giovinezza e poi della maturità e intervallate da un ventennio di tensioni minacciose, per Brecht inasprite infine dal sale amaro dell'esilio.

Considerato già in vita uno dei massimi scrittori del '900, l'immagine che oggi il grande pubblico ritiene di Brecht appare — come quella di tutti i classici del passato — un'immagine unificata e semplificata nei suoi essenziali tratti biografici, ideologici e letterari; vera e falsa ad un tempo. Essa in sostanza corrisponde al periodo centrale dell'opera e della vita di Brecht, quello che va dalla seconda metà degli anni Venti allo scoppio della seconda guerra mondiale. È il Brecht dal volto sottile trasognato ed argusto sotto il berretto che scende a sfiorare gli occhiali, il Brecht seduto comodamente in sobrie stanze di intellettuali o davanti alla sua casa di Svendborg ed intento — poiché l'idea offre anche un parlato alle mute fotografie — a dibattere di politica e di letteratura con artisti e pubblicitari il cui nome è diventato leggendario, Kurt Weill e Walter Benjamin, Erwin Piscator e Hanns Eisler. Trasandato ed elegante, con le sue giubbe di pelle o di fustagno, il sigaro, la vecchia Ford modello T, questo personaggio doveva per forza diventare un emblema ed un modello per la nostra intelligenza del dopoguerra, che trovava esemplarmente conciliati in lui la passione letteraria e l'impegno civile, l'edonismo privato e il moralismo politico, l'apertura populista e il disdegno snobistico.

Al personaggio stilizzato corrispondeva la fissazione dell'opera ad alcuni moduli,

magari legittimi, ma riduttivi rispetto all'estrema complessità dell'opera stessa considerata nel suo insieme. Erano i raffinati lazzaroni e le patetiche prostitute della *Dreigroschenoper* ed erano alcune figure chiave della maturità, dal corpulento Galilei alla vivandiera Courage. A questa fissazione riduttiva contribuì un fatto in sé altamente positivo, ossia le mirabili messe in scena del Piccolo Teatro della Città di Milano ed alcune altre ottime imprese dovute a teatri di Torino ed altre città italiane. Ma alla fine questi moduli, divulgandosi, scendevano al livello di una nuova filodrammatica pasticciona, falsamente e sbrigativamente aggiornata e progressista, degenerando da ultimo nell'insopportabile *recital* provinciale di *songs* imitati dai dischi di Lotte Lenja e dal noto film di Pabst, del resto rifiutato fieramente da Brecht stesso.

A partire dal '68, poi, ai moduli precedenti se ne aggiungeva un altro, anch'esso legittimo ma destinato ad irrigidirsi ben presto in stereotipo: era quello del teorico lucido ed implacabile della rivoluzione, il Brecht della *Linea di condotta* e degli altri pezzi didattici scritti negli anni di più fervida adesione al marxismo, all'incirca dal 1928 al 1930. Qui si riconosceva e trovava adeguata proiezione il rigorismo etico-politico che contraddistinse, intorno al '68, tante nuove posizioni, specie quando gli attori approdavano solo allora e magari con notevole ritardo agli interessi politici e al ruolo di contestatori intransigenti. Risultava affascinante in quel contesto l'umile stoicismo dei tre aviatori che — nel pezzo didattico di Baden-Baden — s'immolavano alle necessità ineluttabili della Storia; piaceva il severo rituale del *Consenziente*, ove si celebra il sacrificio delle ragioni individuali e umanitarie sull'altare delle ragioni sociali e collettive. Chi nel '68 scopriva l'ascesi politica, magari in sostituzione di altre asceti dimostrateci a un tratto non più praticabili, si sentiva edificato dalla scarna corallità liturgica di questi misteri profani, in cui la logica del rivoluzionario è tanto più sublime quanto più è crudele. Che poi questa identificazione fosse alquanto posticcia e anzi fosse indizio di un labile equivoco, lo si vide nel troppo rapido afflosciarsi degli entusiasmi del '68. Ma, poiché tutto serve, anche in questo caso la nuova attenzione posta ai pezzi didattici di Brecht indusse tutti a una loro rilettura e ne comportò una rivalutazione anche sul piano letterario. Oggi è diventata opinione corrente che *Die Massnahme* (*Il provvedimento*, o meglio, per restare al titolo italiano infedele ma ormai invalso: *La linea di condotta*) va considerato uno dei massimi capolavori brechtiani. Del resto sembra che lo stesso autore, negli ultimi tempi della sua vita, avesse riconsiderato con molto favore i propri esperimenti drammatico-pedagogici del 1928-30, ripubblicati a Berlino-Est nel '55. Secondo una testimonianza orale, essendo stato richiesto d'indicare un'opera incarnante la forma drammaturgica del futuro, Brecht rispose appunto: *Die Massnahme*.

Vent'anni sono trascorsi dal giorno in cui, solo una settimana prima della morte, lo scrittore rendeva questa significativa dichiarazione. In questo ormai lungo tempo, l'immagine dell'uomo e dell'autore si è arricchita e complicata, debordando largamente dai moduli fissi cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi: al di qua e al di là del periodo centrale, del Brecht trentenne, prende contorni più definiti il Brecht della giovinezza e quello della pre-

coce vecchiaia. Così il primo dramma *Baal*, scritto a vent'anni, non viene più relegato in una specie di preistoria e posto sotto un'insegna vagamente espressionistica, ma viene valutato da gran parte dei critici nei suoi valori specifici che sono riconosciuti altissimi. E non si cerca più in questa e in altre opere del primo periodo ciò che poteva far presagire il Brecht della maturità, ma viceversa in quest'ultimo si va scoprendo quanto, sotto il raggiunto equilibrio, poteva ancora pullulare della primitiva inquietudine e dell'invadente vitalità del giovane imitatore di Wedekind, del bohémien sodale di Arnolt Bronnen, del cabarettista surreale ammiratore di Karl Valentin.

All'altro estremo della parabola emerge sempre più grandiosa e complicata la problematica dell'ultimo Brecht, ricca d'implicazioni che possiedono tuttora una bruciante attualità. Per anni si era visto nell'ultimo periodo berlinese solo una stagione di mietitura: dopo tanti decenni di travagli inenarrabili lo scrittore ormai affermato in tutto il mondo ritornava nella patria da cui era stato brutalmente scacciato e che ora — almeno in una sua parte — erigeva a principio statale l'ideologia perseguita dall'esule. Era una grande rivincita morale, era la conferma di una convinzione sostenuta anche nei momenti più oscuri, allorquando — con il dilagare delle armate naziste in Europa — pareva che la storia volesse smentire il senso di tutta un'esistenza e di tutta un'opera. E in realtà questo aspetto trionfale del Brecht del dopoguerra ha il suo fondamento. Accolto a Berlino-Est nell'ottobre del 1948 da tanti altri scrittori e compagni di lotta che l'avevano preceduto nella reimmigrazione, egli si trova ad essere per tacita designazione la personalità di maggior spicco nella vita culturale del nuovo stato socialista.

La costituzione nel 1949 del *Berliner Ensemble*, cui poi nel '55 viene assegnata una sede propria nel teatro sullo Schiffbauerdamm, glorioso ricordo degli anni prenazisti, risarciscono Brecht per quella che era stata forse la peggiore privazione dell'esilio: ossia l'impossibilità di veder realizzate nel testo originale le opere drammatiche che era andato scrivendo. Si è detto che la scarsissima produttività del drammaturgo negli ultimi anni sarebbe stata determinata dall'impegno posto in queste realizzazioni sceniche differite e rese tanto interessanti quanto difficili dalle mutate condizioni storiche, che suggerivano degli adattamenti rispetto al testo originario. Si ricorda, a questo proposito, la vicenda del *Galilei*. Tuttavia la suddetta spiegazione non è del tutto soddisfacente e alle motivazioni occasionali bisognerà aggiungere infine ragioni più profonde e intrinseche.

Brecht aveva avuto una felicissima stagione creativa negli anni più difficili della sua vita, quando — come egli dice — doveva cambiare più spesso paese che scarpe. Ora che si trova reintegrato in tutte le sue capacità operative e dotato di un teatro proprio, ora che vive di nuovo nella dimensione linguistica del suo scrivere, pare che la capacità creativa venga meno. Se già in passato solo una piccola parte della fervida progettazione di Brecht si era tradotta in opere compiute, ora tale sproporzione diventa maggiore e decisamente abnorme. Si è parlato prima di vecchiaia precoce. È Brecht stesso a suggerire il giudizio.

Nella lettera che scrisse il 4 luglio 1956 ai deputati della Germania di Bonn per farli desistere dalla reintroduzione del servizio militare obbligatorio, egli diceva di trovarsi all'inizio della vecchiaia. E del resto le immagini che abbiamo di quegli anni sembrano confermarcelo. L'uomo che era sempre stato asciutto come uno spino e mobile come un furetto appare ora impacciato da un fisico che non è più il suo, mentre nel volto tumefatto si è offuscata quella chiarezza proterva che c'incanta dai ritratti degli anni di lotta e di avventura. Tutto questo è un fatto inoppugnabile; ma sarebbe un errore considerare isolatamente il decadimento fisico precoce. Esso deve essere collegato con uno stato di disagio avente rapporto con quanto a Brecht premeva più di ogni altra cosa: ossia il rapporto tra il suo operare artistico e il contesto storico-politico in cui questo veniva immediatamente ad inserirsi. Come il Dante della *Commedia* — se è lecito fare questo audace paragone — Brecht non scrive con lo sguardo levato all'eternità, bensì fissando passionalmente il presente, anche se poi, proprio per questo, attinge una dimensione che trascende l'immediato e reca i tratti del duraturo molto più segnatamente di tante opere scritte con una deliberata aspirazione all'atemporalità; ed anche in questo egli si rivela un classico. Ora il disagio di cui si è parlato e che grava sugli ultimi anni della sua vita e della sua opera proviene dalla grave incongruenza esistita tra lui e la realtà della RDT. « Una condizione — leggiamo in Goethe — la quale causi quotidianamente irritazione non può essere quella giusta ». E che il cruccio sia stato per Brecht, in quegli anni, pane quotidiano, emerge in modo sempre meno lacunoso mano a mano che documenti e testimonianze vengono in pubblico dominio.

Troppo realista per non sapere quale eco e quale uso avrebbe trovato, soprattutto nell'altra parte della Germania, un suo aperto dissenso ed una eventuale rottura con lo stato socialista dell'Est, Brecht ha introiettato il disagio facendolo forse agire anche in senso inibitorio nei confronti della propria capacità creativa come autore di teatro. Abituato, nell'aperta polemica antiborghese e poi nella lotta antifascista dei decenni precedenti, a riversare la propria visione della realtà in allegorie univoche, come quella di Arturo Ui o di Puntila, Brecht affonda ora quasi inerme nelle pastoie di un tatticismo ideologico che gli è estraneo e perfino ripugnante; avvezzo alla poesia del confronto diretto, egli non regge alla mediocre prosa della troppo lenta costruzione del socialismo. Di questo era consapevole; e cercava, pur tuttavia, di ricavarne un'etica o quanto meno una disciplina. Nel 1949 aveva scritto questi versi:

*Allorché io feci ritorno
i miei capelli non erano ancora grigi
ed io ne ero lieto.
I disagi della montagna stanno alle nostre spalle
di fronte abbiamo i disagi delle pianure.*

L'andare in piano fu per lui preporre allo scrivere in proprio la rielaborazione di grandi testi del passato e l'attività registica e organizzativa, dalla quale soltanto ricavò negli ultimi anni la sensazione di « essere ancora necessario »: sensazione di cui aveva bisogno come dell'aria. Ci lasciò infatti anche quest'altri versi:

*A me non occorre alcuna pietra tombale, ma
se a voi ne occorre una per me
desidero che sopra vi si legga:
Fece delle proposte. E noi
le accettammo.
Farebbe onore, un simile epitaffio,
a tutti noi.*

Non è ora possibile fare una storia di questo lungo e in parte ancora segreto travaglio, le cui tappe più note sono la rielaborazione del *Lukullus*, la reazione ai fatti berlinesi del '53, la fatica intorno al testo del *Coriolano*. Con consapevole iperbole, si potrebbe dire che a noi italiani questa storia del ventesimo secolo potrebbe ricordare un'altra grande peripezia negativa della storia letteraria: quella del Tasso, che trascorre l'ultima parte della sua esistenza sotto il peso di una contraddizione insuperabile, la quale oppone la sua visione e sentimento della vita a un'ortodossia accettata in nome di una fede pur essa autentica e profonda. Il paragone, si è già premesso, è iperbolico. Brecht non conobbe un convento di Sant'Anna e anzi ufficialmente fu fino all'ultimo — e ancora di più dopo la morte — circondato di onori e di ammirazione; mentre la fedeltà alla RDT, esibita a sua volta da Brecht in ogni occasione, ha una volontaristica rigidità; basterà ricordare la discussione pubblica con Melvin Lasky e Richard Löwenthal nel Sachsenhof di Berlino-Ovest nel dicembre del '54. Ma è altresì un fatto che nel '52 Brecht esaminò seriamente l'opportunità di lasciare la Germania per trasferirsi nella Cina di Mao Tze-tung. Sarebbe stato come se il nostro Tasso, saltando sopra la propria ombra cattolica, si fosse avvicinato alla Riforma. Brecht sentì intensamente gli sviluppi storici e ideologici che si annunciavano in Oriente come una possibile risposta all'involuzione di cui sperimentava la stretta in Occidente; e in questo senso egli dimostrò una straordinaria capacità di anticipazioni. Sappiamo che nel 1954 ricavò un'enorme impressione dalla lettura del saggio di Mao Tze-tung « Sulla contraddizione ». Da esso Brecht derivava il concetto che gli urti fra le classi si prolungano all'interno della società socialista; ricavava dunque una legittimazione del suo mai domo e malcelato frondismo. L'acutezza della riflessione ideologica, la resistenza al conformismo che può anchilosare uno stato socialista, rappresentano uno dei due versanti vitali dell'ultimo Brecht quale si viene gradatamente svelando: e vi è solo da rammaricarsi che tutto questo non abbia avuto tempo di maturare fino al punto da darsi adeguata espressione in figura drammatica.

L'altro versante sembra al primo contrapposto; ma lo è solo in apparenza. Nel 1964 furono rese note le cosiddette *Elegie di Buckow*: esse sono la risposta della saggezza al disagio di cui si è detto. Nel '52 Brecht aveva acquistato una casa di campagna in quella amena località della "Svizzera prussiana". E lì si ritirò sempre più di frequente negli ultimi tempi, scrivendovi tra l'altro la suddetta piccola raccolta, che è tra le cose più alte prodotte dalla lirica tedesca di questo secolo. Di nuovo sarebbe tentante (e fuorviante) tirare in ballo il paragone con il Tasso. Entrambi i poeti si dedicarono da ultimo a difficili rifacimenti e a sommessi sfoghi lirici. Ma nel Tasso queste due operazioni furono alquanto cieche e soffocanti; il che non si può dire di Brecht. Egli infatti, come abbiamo pur visto, individuò una possibilità di uscita ai dilemmi postigli dalla sua coscienza politica, mentre il Tasso non ebbe spiragli ai dilemmi postigli dalla sua coscienza religiosa. Parallelemente si potrebbe azzardare che le rime postreme del Tasso sono il documento di un'operazione che dall'italiano è stata solo tentata, mentre al Brecht delle *Elegie di Buckow* è anche riuscita. Di questa tesi darebbe curiosa riprova quanto ebbe a scrivere il nostro massimo specialista di studi tasseschi, Lanfranco Caretti: «...Il patetico di quell'amara vecchiaia, ancora percossa dal vento caldo dei sensi rissosi e dall'aria soave e pungente dei ricordi, turbata dall'incerto domani e desiderosa di resa assoluta, avrebbe potuto avviare la tarda lirica del Tasso ad esiti nuovi e singolarmente vibranti solo che il poeta fosse riuscito a contemplare con occhio fermo la propria pena affidando ai versi appena l'ombra di quell'angoscia o l'essenza della sua malinconia: il mito e non la mortificata denuncia del suo dolore». Ma questo è proprio ciò che Brecht invece è riuscito a fare in quelle brevi composizioni scritte a Buckow nel 1953 ed in alcune altre scritte poco prima della morte. Allorché questa sopravvenne tutti i giornali annunciarono la morte di un grande *drammaturgo*. Oggi molti propendono a credere che Brecht — questo grande lirico *réfoulé* — sia stato geniale nella poesia non meno che nel dramma: la sua opera in versi è consegnata in ben nove volumi postumi, in cui si trovano ampiamente integrate le scelte pubblicate in vita. E questo è il più vistoso mutamento di prospettiva critica intervenuto nei vent'anni che ci separano dalla sua morte.

Per il resto, riassumiamo quanto si è succintamente esposto in questa conversazione: pur conservando la sua inconfondibile fisionomia, l'immagine di Brecht che avevamo nel '56 si è notevolmente sfaccettata, specie per quanto riguarda il primo e l'ultimo periodo, si è arricchita di luci e — bisogna dirlo — anche di ombre, acquisendo una pluridimensionalità che non si sospettava. Tutto ciò è avvenuto soprattutto in virtù della pubblicazione di numerosi scritti inediti. Quelli divulgati più di recente risultano particolarmente illuminanti dal punto di vista biografico, perché sono diari e memorie. Purtroppo, salvo sporadici frammenti, del tutto ignoto rimane ancora il vastissimo epistolario, che certo riserverà grandi sorprese. Molto dunque, di questo straordinario classico del nostro secolo, è ancora da scoprire e da comprendere.