

TRA DENUNCIA E UTOPIA

Impegno, critica e polemica
nella letteratura tedesca moderna

STUDI IN ONORE DI GIUSEPPE DOLEI

a cura di

M. Bonifazio, N. Centorbi, A. Schininà



© Copyright 2010
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 - 00153 Roma
Tel. 06.45493446 - Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.com

Copertina
Lucio Barbazza

IN COPERTINA:
Acquerello di Angelo Rosa

Finito di stampare nel mese di maggio 2010
da Digital Print Service, Via Torricelli, 9 - Segrate (MI)

ISBN 978-88-7575-105-0

La concezione dell'opera, la stesura dell'introduzione e il lavoro di curatela
sono stati condivisi unitariamente dai curatori in tutte le loro fasi.

Questo volume viene pubblicato con il contributo
del Dipartimento di Filologia Moderna
dell'Università degli Studi di Catania.

INDICE

- 7 Introduzione
- 17 MARCO RISPOLI
La corona infangata. Sovranità e marginalità del poeta in Heine
e Baudelaire
- 35 LUCA CRESCENZI
Note sulla questione filosofica della forma letteraria
in Friedrich Nietzsche
- 47 ELISABETH GALVAN
Mito e presente. La rappresentazione della storia nei romanzi
di Marie Luise Kaschnitz *Liebe beginnt e Elissa*
- 61 NADIA CENTORBI
"Come un caduto cherubo": Annemarie Schwarzenbach in esilio
volontario
- 79 DARIA SANTINI
Umanesimo e stile mitico nella leggenda *Der begrabene Leuchter*
di Stefan Zweig
- 95 CONCETTA SIPIONE
Tra Medioevo e (Post)Moderno: la leggenda di Gregorio
in *Der Erwählte* di Thomas Mann
- 119 LUCIA PERRONE CAPANO
Scrivere sulle macerie. La realtà del dopoguerra in *Ferdinand,*
der Mann mit dem freundlichen Herzen (1950) di Irmgard Keun
- 135 FRANCESCA TUCCI
Brecht, Stanislavskij e la politica culturale della DDR

- 155 EMILIA FIANDRA
Il processo alla bomba. Kipphardt e Oppenheimer a confronto
- 171 VALENTINA DI ROSA
Teatro di guerra. Berlino o l'agonia dell'Europa secondo
Ingeborg Bachmann
- 197 KARIN SPILLER
La letteratura come indicatore del grado di libertà.
Considerazioni su Günter Kunert e il suo rapporto con la RDT
- 211 MASSIMO BONIFAZIO
La poesia contro il potere: Volker Braun, *L'Africa più interna*
- 225 BEATRICE TALAMO
Una doppia riabilitazione necessaria: *Medea* e Christa Wolf
- 241 PAOLA GHERI
Per una poetica del quotidiano in Christa Wolf.
Appunti su *Donnerstag, 27. September 2001*
- 251 ALESSANDRA SCHININÀ
Recupero della memoria storica e denuncia del presente.
La scrittura di Elfriede Jelinek
- 267 Bibliografia di Giuseppe Dolei
- 271 Omaggio a Giuseppe Dolei

INTRODUZIONE

Nella lista dei premi Nobel degli ultimi quarant'anni la letteratura di lingua tedesca è presente con i nomi di Heinrich Böll (1972), Elias Canetti (1981), Günter Grass (1999), Elfriede Jelinek (2004) e Herta Müller (2009). Si tratta di autori che, per il fatto di non essere stati teneri con le istituzioni e le autorità dei propri paesi, hanno patito non di rado persecuzioni, censure e attacchi violenti da parte dei poteri forti, della stampa e della stessa critica letteraria. In questo senso essi appaiono come gli eredi di quel conflitto tra letteratura e politica, o più in generale tra *Geist* e *Macht*, che ha caratterizzato in modo peculiare la letteratura tedesca moderna. Anche in altri paesi e letterature il rapporto tra intellettuali e autorità politica è stato conflittuale, ma nella cultura tedesca, dai tempi della classica contrapposizione classico-romantica tra ideale e reale, il rapporto tra scrittura e potere, nelle varie sfumature che vanno dall'isolamento e opposizione alla partecipazione e propaganda, è stato spesso il motore stesso dell'attività letteraria, determinandone forme e contenuti.

Le motivazioni che hanno portato all'assegnazione di questi cinque Nobel svelano significative corrispondenze. Böll e Canetti sono stati premiati per l'«ampia prospettiva» nell'analisi del «proprio tempo», Grass e Müller per avere ridato volto e voce ad aspetti trascurati e dimenticati della storia, Jelinek per avere rivelato l'«assurdità dei cliché sociali e il loro potere». Per tutti è stato rimarcato l'impegno politico e il confronto con la storia e l'autorità: attraverso l'arma di quel «potere artistico» riconosciuto all'opera di Canetti, di cui si avvale Böll per disegnare le sue sensibili caratterizzazioni, Grass per immaginare le sue «vivaci favole nere» (*munterschwarz*), Jelinek per creare il «flusso melodico di voci e controvoce» dei suoi testi, Müller per rappresentare in maniera franca e essenziale il «mondo dei diseredati».

BRECHT, STANISLAVSKIJ
E LA POLITICA CULTURALE DELLA DDR

Francesca Tucci



Hanns Eisler e Bertold Brecht

La politica culturale della Germania Est nei primi anni della sua esistenza mira sostanzialmente a “rivitalizzare” il rapporto con la tradizione in senso conforme ai principi del realismo socialista di marca zdanoviana. Prima ancora della fine della guerra, nel settembre 1944, all’Hotel Lux di Mosca un gruppo di lavoro istituito dalla KPD si era riunito per analizzare le strategie culturali necessarie – secondo l’espressione di Johannes R. Becher – a liberare la Germania «von all dem reaktionären Unrat seiner Geschichte»¹ («da tutto il pattume reazionario della sua storia»). In considerazione del ruolo centrale che in un programma del genere sarebbe toccato al teatro, diversi interventi avevano suggerito possibili linee di sviluppo per la drammaturgia tedesca all’indomani della guerra. Per l’assimilazione del modello sovietico di realismo socialista, con un esplicito accenno a Stanislavskij, si era pronunciato l’attore e regista Maxim Vallentin. Altri registi, come Gustav von Wangenheim, si erano richiamati invece a quell’ideale di teatro nazionale tedesco tanto spesso evocato e altrettanto spesso naufragato nella storia della Germania moderna². Una posizione, questa, che nel dibattito sarà destinata a rimanere mi-

¹ JOHANNES R. BECHER, *Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben*, cit. in YVONNE DELHEY, *Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen. Reformsozialismus und Literatur in der DDR*, Würzburg 2004, p. 49. Cfr. RENATE ULLRICH, “Und zudem bringt Ihr noch den genialen Stanislavski in Verrief”. Zur Kanonisierung einer Schauspielmethode, in *LiteraturGesellschaft DDR. Kanonkämpfe und ihre Geschichte(n)*, hrsg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 104-144.

² Cfr. ULLRICH, *Und zudem*, cit., p. 108. Si vedano anche a riguardo le illuminanti pagine che Brecht scrive nel 1951 sulla necessità di operare una denazificazione radicale del teatro tedesco, e sulle difficoltà poste a un tale compito dal generale imbarbarimento dei costumi e della cultura all’indomani della caduta del nazionalsocialismo. Cfr. BERTOLT BRECHT, *Einige Bemerkungen über mein Fach*, in *Id.*, *Werke*. “Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe”, hrsg. von Werner Hecht et al., Berlin-Weimar-Frankfurt am Main 1988-1997, vol. 23: *Schriften 3*, pp. 150-152. Mi riferisco d’ora in poi a questa edizione con la sigla GBFA, seguita dall’indicazione del numero del volume e della pagina.

noritaria, mentre il modello sovietico prenderà rapidamente il sopravvento.

I tempi di realizzazione dell'auspicato processo di rinnovamento culturale del teatro tedesco saranno in realtà alquanto lunghi, e le sue tappe saranno scandite da una serie di avvenimenti che vedranno come protagonista proprio Vallentin: la fondazione del Deutsches Theater-Institut a Weimar (1947) e del Maxim-Gorki-Theater a Berlino (1952). Da uomo di spettacolo qual è, Vallentin propone di rigenerare le scene tedesche attraverso la formazione di nuova forza lavoro, ossia di nuovi attori; è a partire da un tale assunto, e in virtù della venerazione nutrita dallo stesso Vallentin nei confronti di Stanislavskij, che il metodo dell'attore e regista russo fa il proprio ingresso sui palcoscenici della DDR. Ingresso d'altra parte favorito, se non di fatto imposto, dalla politica culturale della SED e dalla maggior parte dei sostenitori della diffusione del realismo socialista, sulla base dell'equivalenza, fittizia ma ormai invalsa nell'URSS, tra Stanislavskij e il realismo socialista stesso³.

Il "sistema" di Stanislavskij, già elaborato e pronto per l'uso, e soprattutto forte della sua diffusione in Unione Sovietica, viene prontamente accolto in quanto ritenuto adattissimo alla costruzione di un nuovo teatro socialista. La ricezione del "sistema" è tuttavia falsata in partenza, dal momento che la gran parte degli scritti di Stanislavskij non era stata, al momento, ancora tradotta e i pochi documenti disponibili in traduzione erano in uno stato estremamente frammentario (un'edizione veramente ampia delle opere avrà inizio solo nel 1961), o si riferivano a una prima fase del pensiero estetico stanislavskijano, precedente alla Rivoluzione d'Ottobre. Lo stesso Vallentin, per rendere fruibili le teorie di Stanislavskij sul piano didattico senza alterarne la conformità agli indirizzi ufficiali, modificherà in modo alquanto tendenzioso parti significative degli insegnamenti del maestro, attraverso quella che è stata definita «una specie di integrazione marxista»⁴. Con la fondazione del Maxim-Gorki-Theater il processo di radicamento del metodo di Stanislavskij nella DDR compie il primo significativo passo in avanti, sostenuto com'è, tra l'altro, da un'agguerrita campagna di stampa condotta innanzitutto dalla rivista

³ Cfr. ANATOLY SMELIANSKY, *Ein neues Stanislavski-Bild im Vergleich mit Brecht*, in *Brecht & Stanislavski und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit*, hrsg. von Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann und Florian Vaßen, Berlin 1997, pp. 24-31.

⁴ WERNER MITTENZWEI, *Der Methodenstreit – Brecht oder Stanislavski?*, in *Brechts Theorie des Theaters*, hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt am Main 1986, pp. 246-268, (qui p. 250).

“Theater der Zeit”, che può essere considerata uno dei maggiori organi di diffusione del “sistema”. Redattore capo della rivista, sarà bene ricordarlo, è quel Fritz Erpenbeck che appartiene senza dubbio al gruppo dei critici più feroci di Bertolt Brecht, sicché non sorprende più di tanto il fatto che, nei primi anni Cinquanta, su ogni fascicolo di “Theater der Zeit” compaia almeno un articolo dedicato a Stanislavskij, mentre si dà notizia delle rappresentazioni di Brecht e del Berliner Ensemble solo con molto ritardo, a meno che non si tratti di stroncature⁵. In un contesto del genere quello tra Brecht e Stanislavskij si configura come un rapporto necessario. L'artista russo è termine di paragone obbligato, e ciò indipendentemente da ogni effettivo interesse nei suoi confronti da parte di Brecht, il quale pare comunque tendere – all'indomani del suo trasferimento nella DDR – a trasformare Stanislavskij da scomodo riferimento normativo in fruttuoso “contropolo” dialettico.

L'incontro di Brecht con l'opera dell'attore e regista russo va in realtà retrodatato di più di un decennio; la frequentazione che ne scaturisce sarà discontinua e registrerà sporadici momenti di autentica curiosità alternati a dominanti fasi di critica radicale e deciso rifiuto. In una lettera a Margarete Steffin del 26 febbraio 1936⁶ Brecht si informa sull'esistenza di versioni in inglese dell'autobiografia di Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, e prega l'amica, qualora il testo dovesse essere accessibile soltanto in russo, di aiutarlo traducendone alcuni passi significativi⁷. Dopo qualche tempo Brecht legge il libro e, quasi incidentalmente, ne riferisce a Erwin Piscator:

Ich habe Stanislawskis *My Life in Art* mit Neid und Unruhe gelesen. Der Mann hat sein System in Ordnung gebracht und die Folge ist, daß sie in Paris und New York Stanislawski-Schüler werden. Muß das sein? Wir sind wirklich weltfremde Träumer⁸.

⁵ Tra il 1952 e il 1954 si contano sulle pagine della rivista almeno trenta contributi dedicati all'approfondimento di vari aspetti del metodo di Stanislavskij. Nel 1953, inoltre, vengono pubblicati, in dieci puntate, ampi estratti del *Lavoro dell'attore sul personaggio*.

⁶ GBFA 28, 548.

⁷ La versione inglese dell'autobiografia di Stanislavskij, precedente a quella in lingua russa, era stata pubblicata nel 1924. In tedesco il libro apparirà soltanto nel 1951 (*Mein Leben in der Kunst*. Aus dem Russischen von K. Roose, Berlin 1951). Sulla cronologia delle edizioni tedesche degli scritti di Stanislavskij, cfr. DIETER HOFFMEIER, *Stanislavskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspieler*, Stuttgart 1993, pp. 403-408.

⁸ GBFA 28, 558 (la lettera è del luglio 1936).

Ho letto *My Life in Art* di Stanislavskij con invidia e inquietudine. Il nostro ha messo a punto un suo sistema, e la conseguenza è che a Parigi e a New York diventano tutti suoi allievi. Non ci sono proprio alternative? Siamo davvero dei sognatori fuori dal mondo.

«Invidia» e «inquietudine» sono i sentimenti che sin dai primi contatti Stanislavskij suscita in Brecht, e già da questi brevi cenni è evidente lo scetticismo di fondo che caratterizzerà per anni i pronunciamenti del drammaturgo sull'operato dell'artista russo.

Tra il 1936 e il 1937 Brecht ha in più di un'occasione l'opportunità di confrontarsi con il «sistema» di Stanislavskij; un primo spunto gli viene offerto dalla lettura di due articoli di Josef Rapoport e di Ilja Sudakow, entrambi seguaci di Stanislavskij, pubblicati sulla rivista «Theatre Workshop»⁹. I giudizi di Brecht sono ora apertamente polemicici, e una accurata disamina delle teorie di Stanislavskij è affidata ad alcuni abbozzi saggistici, tra cui quello intitolato *Das verräterische Vokabular*¹⁰ (*Il vocabolario rivelatore*), oltre che a una lettera a Max Gorelik del marzo 1937, in cui si legge:

Die zwei Hefte «Theatre Workshop» las ich mit großem Interesse. Mit dieser Zeitschrift scheint die erste Welle russischen Theaters die Staaten zu erreichen. Es ist eine reichlich trübe Welle und das einzige Fortschrittliche daran ist wohl, daß es überhaupt so etwas wie ein System ist, immerhin einige Verhaltensmaßregeln, ein bißchen Technik. Aber was für ein Vokabular! Die Kunst ist immer noch, oder wieder (?), «heilig». Der Schauspieler soll «dienen». Wem? Der Kunst. Die Gestaltung soll «schöpferisch» sein. «Der Schöpfer», das war immer Gott. Der Schauspieler verwandelt sich, wie in der Missa das Brot sich in Jesu Leib verwandelt. Was auf der Bühne geschieht, muß «rechtfertigt» (justifiziert) werden, wie beim Jüngsten Gericht alles, was auf Erden geschah¹¹.

Ho letto con grande interesse i due numeri di «Theatre Workshop». Con questa rivista sembra che la prima ondata di teatro russo sia riuscita a raggiungere gli Stati Uniti. È un'ondata abbondantemente torbida, e il poco di progressivo che c'è in essa consiste nel fatto che almeno si tratta di una specie di sistema, qualcosa come delle regole di condotta, un minimo di tecnica. Ma che razza di vocabolario! L'arte continua a essere o torna a diventare (?), «sacra». L'attore deve «farsi servitore». Di chi? Dell'arte. L'allestimento dev'es-

⁹ L'articolo di Rapoport (*The Work of the Actor*) esce sul primo numero della rivista (ottobre-dicembre 1936). *The Actor's Creative Work*, di Sudakow, appare sul numero successivo (gennaio-marzo 1937).

¹⁰ GBFA 22.1, 279.

¹¹ GBFA 29, 17-18.

sere «creativo». Il «creatore», quello è stato sempre e solo Dio. L'attore si trasforma come il pane nella messa, che diventa il corpo di Gesù. Ciò che accade sul palcoscenico deve venire «giustificato», come nel Giudizio universale dovrà esserlo ciò che è accaduto sulla terra.

Una sacralizzazione dell'arte compiuta proprio da chi come Stanislavskij veniva celebrato in patria come icona del realismo socialista è ciò che Brecht stigmatizza con maggiore sarcasmo. I fatti di Ottobre, afferma Brecht, sembrano essere accaduti invano, l'arte è per Stanislavskij ancora puro naturalismo, con tanto di «quarta parete» a separare il pubblico, ipnotizzato nel suo tradizionale e abusato atteggiamento voyeuristico, dall'attore, il quale è solo con il suo dio, l'arte. Per il proletariato non c'è alcun posto in un teatro del genere, che continua a essere, in definitiva, espressione degli ideali tipici della borghesia intellettuale¹² e del suo intramontabile mito dell'*Allgemein-Menschliches*. Gli sforzi di Stanislavskij, rileva Brecht, hanno come scopo l'elaborazione di una tecnica teatrale che permetta all'attore di raggiungere l'*Einfühlung*. Il suo conseguimento costituisce infatti all'interno del «sistema» il parametro artistico per eccellenza, poiché permette che si instaurino le due condizioni irrinunciabili per la riuscita di una rappresentazione teatrale: la «metamorfosi» dell'attore nel personaggio e la conseguente immedesimazione del pubblico nell'oggetto della rappresentazione. Lo scopo del «sistema» è evitare che il vincolo empatico tra palcoscenico e platea possa essere interrotto, che la realtà evocata sulla scena possa subire le interferenze del contingente. Interferenze di cui Stanislavskij non si preoccupa di indagare o spiegare le cause. Il pubblico di Stanislavskij viene dunque a trovarsi proprio in quello «Zustand der Entrückung», («stato di rapimento») criticato da Brecht nel *Kleines Organon für das Theater*, stato di cui nel saggio si auspicherà appunto il superamento tramite una radicale operazione di rinnovamento del teatro¹³.

¹² Per Paolo Chiarini la critica di Brecht alla società borghese non mira semplicemente al suo annientamento; essa viene in realtà esercitata dall'interno, ed è perciò tanto più acuta e radicale, perché in grado di penetrare a fondo i meccanismi di tale società. Brecht è e resta uno scrittore borghese, ma fa di questa sua appartenenza un'arma da rivolgere contro la borghesia stessa: «Brecht, infatti, risulta tutto calato in questo mondo proprio perché vuole toccarne il fondo; e nel medesimo istante lo supera, ne è fuori, proprio perché ne scopre le interne contraddizioni, e ce le offre entro le vesti del paradosso. [...] Brecht, in conclusione, è poeta soprattutto qui: quando ci illustra, con spietata ironia e crudo sarcasmo, i paradossi perenni della società borghese», in PAOLO CHIARINI, *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Bari 1967, pp. 19-31, qui p. 31. Cfr. inoltre GBFA 26, 408-409.

¹³ GBFA 23, 75-76.

Un altro riferimento all'attore russo si trova negli appunti dell'*Arbeitsjournal* del 12 settembre 1938. Stanislavskij è morto da poco più di un mese e la "Deutsche Zentral-Zeitung" ne onora la memoria dedicandogli alcuni articoli. Il tono dei commenti di Brecht sul "sistema" è questa volta finanche sprezzante, «sein Orden – egli scrive – ist ein Sammelbecken für alles Pfäffische in der Theaterkunst» («il suo ordine è un bacino di raccolta per tutto il pretame nell'arte teatrale»); e l'attacco si estende ora ben oltre Stanislavskij, come è facilmente deducibile dall'accento al «Tuismus» e al «paar Murxisten», due delle categorie polemiche che rimandano in Brecht a un ben preciso contesto culturale¹⁴. Ricorre qui una delle accuse da Brecht più frequentemente rivolte all'indirizzo della "vecchia arte", e cioè la tendenza a stabilire una contrapposizione di principio tra la componente emozionale e quella intellettuale dell'opera d'arte; contrapposizione che diversi settori della critica si troveranno poi ad adoperare, in funzione ovviamente polemica, per giustificare le proprie perplessità nei confronti dell'opera brechtiana. Le considerazioni sulla «krankhafte Trennung von Gefühl und Verstand» («patologica scissione fra sentimento e ragione») sono tanto più significative poiché formulate in parte come risposta a un articolo della "Deutsche Zentral-Zeitung" in cui non esplicitamente – ma in modo comunque sufficientemente riconoscibile – si procede forse per la prima volta a un confronto diretto tra il teatro di Stanislavskij, già canonizzato nella sua autorità di modello, e quello brechtiano, stigmatizzato senz'altro come esperimento piccolo borghese¹⁵. E ciò proprio sulla base di quella opposi-

¹⁴ «Der Verstand wird in seiner [Stanislavskijs] "Methode" nicht etwa "unterdrückt", er ist der "Kontrolleur". Zunächst "fühlt" man, bringt sich durch Waschungen seelischer Art in einen Zustand, wo man fühlen kann (hauptsächlich indem man vergißt, daß Kunst ein Geschäft ist), und dann läßt man "es" durch den Verstand korrigieren, der Ausdruck heißt rechtfertigen. Der Tuismus selber. [...] Ein paar Murxisten weisen dann tintetriefend nach, daß das eben die ewige Kunst sei. "Die Kunst wendet sich nun einmal an das Gefühl". Das Emotionelle wird in den "Unterbau" verstaubt, das Intellektuelle in den "Überbau". Die Trennung von Gefühl und Verstand macht man brav mit. Betonen Leute wie ich das Verstandesmäßige, dann vermißt man das Gefühlmäßige eo ipso» («La razionalità nel suo "metodo" [di Stanislavskij] non viene affatto "mortificata", essa è semmai il "controllore". Dapprima bisogna "sentire", portarsi con lavacri di natura spirituale in uno stato di piena emotività (fondamentalmente dimenticando che anche l'arte è una faccenda d'affari), che si corregge poi tramite la razionalità, giustificare è l'espressione adoperata. Tuismo bello e buono. [...] Un paio di murxisti dimostrano con dovizia di inchiostro che questa è appunto arte sacra. "L'arte si volge poi a questo punto al sentimento". L'elemento emozionale viene stipato nella "sottostruttura", quello intellettuale liquidato come "sovrastruttura". Ci si adatta di buon grado alla scissione di sentimento e ragione. Se gente come me sottolinea la parte razionale, allora si sente eo ipso nostalgia della parte sentimen-

zione tra algido intellettualismo e "arte autentica" capace di smuovere il sentimento del fruitore, che costituirà l'immane *Refrain* delle tante riserve sollevate nei confronti del teatro di Brecht dalla critica ufficiale nella DDR. Definendo «krankhaft» la distinzione tra ragione e sentimento, Brecht da un lato anticipa e svuota di fondamento le future accuse di cerebralismo, dall'altro si sottrae alla costrizione stessa di uno schema giocato su dicotomie artificiose¹⁶. Se di un Brecht *contra* Stanislavskij si può parlare, questo suggerisce il drammaturgo, ben diverso è lo scenario nel quale collocare i singoli momenti di questo scontro.

Accenni al regista russo continuano a comparire con una certa frequenza lungo tutto il periodo dell'esilio di Brecht, sia negli scritti privati che nella produzione saggistica. La sua valutazione del "metodo" non subisce in questi anni sostanziali variazioni; sia Stanislavskij che la sua scuola tendono sempre più a perdere connotati specifici e a fondersi, nel giudizio brechtiano, con la vecchia arte "naturalistica" a cui il drammaturgo contrappone la propria concezione di «kritischer Realismus»¹⁷. Nel luglio del 1943 si registra però un primo, sebbene ancora molto incerto segnale di apertura, anche se si è ancora lontani da quella "riconciliazione" che di qui a dieci anni verrà auspicata nelle *Studien* su Stanislavskij: Brecht assiste a Santa Monica a uno spettacolo dell'attore cinese H.T. Tsiang e ne scrive con particolare interesse nel *Journal*, definendolo un «Versuch der Vereinigung asiatischer Ausdrucksformen mit den unsrigen, mit einigem Stanislavskij drinnen»¹⁸ («tentativo di conciliazione fra le forme espressive asiatiche e le nostre,

tale», in GBFA 26, 324). *Tuismus* è conio brechtiano, ottenuto dalle lettere iniziali delle sillabe, prese in ordine sparso, dell'aggettivo *intellektuell* (*tellekt-u-ell-in*); indica spregiativamente quel tipo di intellettuale pronto a prendere le posizioni più vantaggiose sui temi all'ordine del giorno. Anche *Murxismus* è parola inventata da Brecht, e colpisce le involuzioni idealistiche e le fossilizzazioni burocratiche di certo marxismo degli anni Trenta.

¹⁵ L'articolo è di Julius Hay, che alludendo al teatro epico brechtiano scrive: «In kühler, vornehmer Höhe dünkelfhaften kleinbürgerlichen Intellektuellentums haben sich andere eine "revolutionäre" Theaterkunst ausgedacht, und sie wunderten sich, als das Volk ihnen auf diese eingebildeten "Höhen" nicht folgte» («Dalla fredda e nobile altezza del borioso intellettualismo piccolo-borghese altri si sono immaginati un'arte teatrale "rivoluzionaria", e si stupiscono che il popolo non li segua in queste immaginarie "altezze"», in GBFA 26, 621). Cfr. in proposito DETLEV SCHÖTTKER, *Bertolt Brechts Ästhetik des Naïven*, Stuttgart 1989, p. 239.

¹⁶ Sul rapporto tra affetti e ragione nel teatro epico brechtiano si veda tra gli altri ALDO VENTURELLI, *L'invenzione dell'uomo sociale. Osservazioni sul "Diario di Lavoro" di Bertolt Brecht*, in "Studi germanici", n. s. XXXIII (1995), pp. 213-241 in particolare pp. 225 ss.

¹⁷ Cfr. GBFA 23, 256-260 (*Kulturpolitik und Akademie der Künste*).

¹⁸ GBFA 27, 156.

con dentro un po' di Stanislavskij»). La possibilità di un avvicinamento tra i due sistemi è per ora limitata a un accostamento fugace e quasi casuale. In un successivo accenno alle teorie di Stanislavskij risalente al settembre 1947 Brecht è in effetti ancora su posizioni di complessivo rifiuto. Lo spunto per tale pronunciamento è fornito dal *Deutsches Stanislawski-Buch*¹⁹, il volume curato da Ottofritz Gaillard e Maxim Vallentin che cerca di fornire, benché con una serie di falsificazioni e forzature, una prima immagine organica del teatro di Stanislavskij. Leggendo, Brecht svolge considerazioni analoghe a quelle che a suo tempo gli erano state suggerite dalla conoscenza dell'autobiografia di Stanislavskij. Mentre segnala i meriti del sistema, la cui complessa architettura implica *eo ipso* uno scarto qualitativo nel mestiere dell'attore, che può adesso regolare la propria attività sui criteri di una vera e propria tecnica professionale (e ciò fa sì che in America, ad esempio, il metodo venga usato come «protesta contro il teatro mercantile»), Brecht stigmatizza il carattere reazionario delle teorie di Stanislavskij. «Bemerkenswert» – scrive nel *Journal* – «ist, wie die Deutschen das System der progressiven russischen Bourgeoisie der Zarenzeit so ganz und gar unberührt konservieren konnten»²⁰ («È notevole il modo in cui i tedeschi sono riusciti a conservare tale e quale il sistema della borghesia progressiva russa dell'epoca zarista»).

In aggiunta a questi rilievi, che riprendono le obiezioni mosse al sistema sin dal primo incontro, Brecht critica la scarsa incidenza del pubblico nell'equilibrio generale di uno spettacolo congegnato secondo le linee del «sistema». Sono questi i mesi in cui, lasciati gli Stati Uniti, il drammaturgo è impegnato nella preparazione dell'*Antigone* – che andrà in scena a Coira il 15 febbraio del 1948 – e nella redazione dei relativi «modelli», e ciò si riflette senz'altro nella cura minuziosa che riserva ai problemi riguardanti l'allestimento scenico. L'attività teatrale e la sperimentazione sul palcoscenico sono finalmente di nuovo possibili, e Brecht dedicherà al lavoro di regia, all'indomani del ritorno in Europa, e ancor più dopo il suo trasferimento nella DDR, la gran parte delle sue energie. La predilezione di Brecht, negli ultimi anni di vita, per il lato «pratico» del fare teatro, che si esprime nell'attenzione riservata all'allestimento di opere composte durante l'esilio, sacrificando a vecchi progetti la realizzazione

¹⁹ OTTOFRITZ GAILLARD, *Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System*, mit einem Geleitwort von Maxim Vallentin, Berlin 1946.

²⁰ GBFA 27, 246-247.

di nuovi, va senz'altro collegata all'idea che il lavoro a una prospettiva concretamente rivoluzionaria non possa che passare attraverso l'esercizio di una mediazione diretta con il pubblico²¹. In quest'ottica, poter disporre di un proprio teatro, il Berliner Ensemble, al cui progetto Brecht lavora dal dicembre del 1948, rappresenta indubbiamente, per un drammaturgo che non amava scrivere «für die Schublade», un'opportunità decisiva, sebbene non si tratti certo di «un regalo generoso del partito a un uomo di teatro da esso venerato»²². In una valutazione dell'attività di Brecht dal 1948 in poi, caratterizzata da una chiara opzione in favore del lavoro di regia, non si può d'altra parte prescindere dai suoi rapporti con la politica culturale della Germania Est. Le difficoltà incontrate dal drammaturgo nella DDR, soprattutto nei primi anni, sono ben note: le accuse di formalismo, cerebralismo culturale e freddo intellettualismo sono all'ordine del giorno. Il confronto con Stanislavskij è continuo, ed è per lo più impostato in modo che alla celebrazione dell'uno corrisponda la condanna dell'altro²³. L'incredulità con cui Brecht registra sul *Journal* il

²¹ WERNER HECHT (*Der Pudding bewährt sich beim Essen*, Brechts «Prüfung» Stanislawskis 1953, in *Brecht & Stanislawski – und die Folgen*, cit., pp. 57-71), citando dal *Journal* uno dei detti preferiti di Brecht, che egli a sua volta riprende da Engels («The proof of the pudding is in the eating»), definisce «ein notwendiger Schritt zur Vollendung der Stücke» («un passo necessario per il perfezionamento delle opere», p. 57) la scelta del drammaturgo di dedicarsi, dopo il ritorno in Germania, prevalentemente alla regia piuttosto che alla stesura di nuovi drammi.

²² KLAUS VÖLKER, *Vita di Bertolt Brecht*, Torino 1978, p. 357.

²³ Già nel 1949 Brecht deve fare i conti con la diffidenza dei custodi dell'estetica ufficiale. La messa in scena berlinese di *Mutter Courage* (11 gennaio 1949) offre a Fritz Erpenbeck l'occasione per tacciare Brecht (sulla «Weltbühne») di «volksfremde Dekadenz», una categoria abitualmente adoperata per stigmatizzare il teatro dell'esistenzialismo. In difesa di Brecht interviene, sempre sulla «Weltbühne», Wolfgang Harich, il quale nega che la ricerca di nuove forme espressive possa essere censurata in blocco come «dekadent» e, toccando un punto essenziale del dibattito sul formalismo, rimprovera a Erpenbeck una visione scolastica e rigida, sostanzialmente disinteressata al contenuto e dunque questa sì formalistica, dell'opera teatrale. Non immune da tali polemiche è il *Sonderheft* che la rivista «Sinn und Form» dedica a Brecht sempre nel 1949. Nell'articolo di Herbert Jhering, in particolare, è costante la preoccupazione di mettere al riparo Brecht da accuse di formalismo attraverso una forte sottolineatura del carattere popolare della sua drammaturgia. Del *Brecht-Sonderheft* fanno comunque parte anche contributi di più disteso impegno analitico e di carattere tutt'altro che strategico, come per esempio il saggio di Hans Mayer, *Die plebejische Tradition*, e quello di Ernst Niekiisch, *Helldämmerung*, nei quali la lettura dell'opera brechtiana muove da un intento puramente esegetico, privo di finalità volutamente polemiche. Sulla ricezione di Brecht tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, cfr. WERNER MITTENZWEI, *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975*, Berlin-Weimar 1978. Si vedano in aggiunta gli scritti brechtiani contenuti nel volume 23 della GBFA, in cui viene elaborata l'idea di un «kritischer Realismus», come risposta e integrazione a quella di «sozialistischer Realismus» voluta dalla cultura di Stato (GBFA 23, 265-266 e 385).

successo di Stanislavskij fra i tedeschi rivela il carattere paradossale della situazione; adesso è il suo "teatro epico" ad essere considerato decadente, e dunque reazionario, in opposizione all'arte rivoluzionaria e al "realismo socialista" di Stanislavskij. Il meccanismo grottesco che fa sì che un artista "borghese" venga osannato da un governo del socialismo reale e anteposto a un artista "rivoluzionario", si spiega ovviamente solo se lo si colloca nell'ambito generale della situazione politico-culturale della DDR nelle prime fasi del suo sviluppo²⁴.

Nonostante il *pathos* sia uno degli elementi dominanti nella concezione teatrale di Stanislavskij, essa poggia su basi tutt'altro che irrazionali; l'immedesimazione, l'*Einfühlung*, non è il frutto di un'immediata empatia, ma la conseguenza di un calcolato processo induttivo. L'indiscutibile portata storica delle innovazioni introdotte da Stanislavskij – una nuova concezione dell'attore e del mestiere teatrale, inteso appunto in senso rigorosamente professionale – non è senz'altro sfuggita al drammaturgo e ancor più al regista Brecht, e questo indipendentemente dalla posizione occupata dalle teorie di Stanislavskij nella politica culturale della DDR. La finezza di analisi mostrata da Brecht nella lettura del "sistema" – analisi molto spesso basata su una conoscenza più intuita che documentata, vista l'esiguità dei materiali a disposizione in quegli anni e, soprattutto, l'inattendibilità della gran parte delle fonti secondarie – lascia trasparire un interesse reale, che pone necessariamente dei limiti all'ipotesi di una conversione strategica effettuata da Brecht unicamente per liberarsi dallo scomodo ruolo di "anti-Stanislavskij" in cui l'opinione comune lo andava progressivamente confinando.

Brecht, è chiaro, non poteva che respingere l'idealismo che anima l'estetica di Stanislavskij anche quando sembra porsi al servizio della Rivoluzione di Ottobre. Il suo assenso verso il nuovo assetto politico è in effetti dettato da una necessità fondamentale estetica, dalla convinzione cioè che sia compito del teatro "abbellire" la realtà:

La Russia rinnovata avanza al teatro richieste eccezionali, difficilissime da realizzare. Che si aprano scuole, università popolari [...] per ampliare lo sviluppo intellettuale delle masse. Ma non bastano le conoscenze. È indispensabile sviluppare i sentimenti della gente, la loro anima. Uno dei principali sentimenti umani che lo distingue dalle belve e lo avvicina al cielo è quello estetico. È una particella divina racchiusa nell'uomo²⁵.

²⁴ Cfr. MITTENZWEI, *Der Methodenstreit*, cit.

²⁵ Cit. in FAUSTO MALCOVATI, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Roma-Bari 1988, p. 82.

I fatti del 1917 lo inducono, è vero, a 'occuparsi' del proletariato, ma è evidente che, nonostante i ripetuti accenni alle masse, al centro del suo interesse rimane sempre e comunque l'individuo. Il rapporto tra palcoscenico e pubblico continua cioè a essere un rapporto tra singoli – l'attore e lo spettatore – disinteressati a un'interazione effettiva. «Die Kunst soll die Augen für die Ideale öffnen, die vom Volk selbst geschaffen wurden»²⁶ («L'arte deve aprire gli occhi agli ideali creati dal popolo stesso»): l'arte deve additare all'individuo la direzione da seguire, mentre i sentimenti suscitati attraverso la rappresentazione teatrale si tradurranno immancabilmente in azione, in azione etica. Lo spettatore viene così a trovarsi in una posizione di totale subalternità²⁷ nei confronti dell'attore, consegnato com'è alle sensazioni che questi riversa di volta in volta nel suo animo. È chiaro insomma il motivo del reciso diniego opposto da Brecht a Stanislavskij nel 1937, quando ne denunciava il «vocabolario rivelatore». L'arte, secondo Brecht, non deve guidare il pubblico, indicandogli le mete da raggiungere, e confinandolo di fatto in uno stato di minorità²⁸. L'arte rende possibile una conoscenza che non ha carattere normativo, non prescrive contenuti, ma si limita a suggerire la possibilità di intervenire sulla realtà per modificarla, facendo sì che essa appaia in tutta la sua contingente contraddittorietà²⁹. Quel che il frui-

²⁶ Cit. in JOACHIM FIEBACH, *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1975, p. 325.

²⁷ Cfr. KONSTANTIN S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Roma-Bari 1997¹⁰, pp. 83-121 (il capitolo intitolato *Attenzione scenica*).

²⁸ Cfr. in proposito INGRID HAAG, «Phantasie des Körpers» und epische Demonstration, in *Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik*, hrsg. von Michel Vanoosthuyse, Montpellier 1999, pp. 55-68; JAN ESPER OLSSON, *Brechts poetische Strategien für ein politisch wirksames Drama*, in *Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Knut Ove Arntzen u.a., St. Ingbert 2000, pp. 123-135, e ANGELA CURRAN, *Brecht's Criticism of Aristotle's Aesthetics of Tragedy*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", LIX (2001), pp. 167-184.

²⁹ Per Brecht l'arte dell'era scientifica non mira a "ordinare" la realtà in un tutto organico, ma la seziona mettendone in luce le contraddizioni fino ad avviare un processo di trasformazione in grado di incidere sugli aspetti più profondi della realtà stessa. E tuttavia essa rimane inseparabile dal suo carattere di *Unterhaltung* e non smette di afferire alla sfera del superfluo. In questa dimensione, in cui la cultura «non è più intesa come elevazione delle masse, ma come intervento sulla realtà» (MASSIMO CASTRI, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht e Artaud*, Torino 1973, p. 24), Brecht oppone alle caratteristiche tonificanti e unificanti del teatro popolare e borghese lo scetticismo e la critica dissacrante della propria drammaturgia. Non va dimenticato, tuttavia, che la "nuova drammaturgia" è anche, proprio in quanto superamento della "vecchia drammaturgia", erede diretta di quest'ultima; per Brecht, infatti, superare non significa mai semplicemente negare. Si veda in proposito ciò che scrive il 5 agosto 1940 nel *Journal*, in GBFA 26, 408-409.

tore – che per Brecht non è mai un'entità astratta – deve essere indotto a cercare nell'arte è una disposizione mentale positiva e critica³⁰, senza peraltro mai sconfinare nel fatuo ottimismo richiesto dalla cultura di regime³¹. La messinscena diventa così l'occasione per una vera e propria dilettevole "esercitazione di critica", tesa a sviluppare le capacità dialettiche del pubblico, senza con ciò privarlo del piacere estetico:

Der moderne Zuschauer, so wurde vorausgesetzt, wünscht nicht, irgendeiner Suggestion willenlos zu erliegen und, indem er in alle möglichen Affektzustände hineingerissen wird, seinen Verstand zu verlieren. Er wünscht nicht, bevormundet und vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, *um es selber zu ordnen*. Deshalb liebt er es auch, den Menschen in Situationen zu sehen, die nicht so ohne weiteres klar sind, deshalb braucht er weder logische Begründungen noch psychologische Motivierungen des alten Theaters. Ein Mensch natürlich, der nichts von einem Forscher an sich hat, sondern der lediglich ein Genießer ist, wird diese Stücke darum für unklar halten, weil sie die Unklarheit menschlicher Beziehungen gerade gestalten. Die Beziehungen der Menschen unserer Zeit sind unklar. Das Theater muß also eine Form finden, diese Unklarheit in möglichst klassischer Form, d.h. in epischer Ruhe darzustellen³².

Lo spettatore moderno, come è stato premesso, non desidera essere esposto senza volontà a una qualsivoglia suggestione e perdere la propria razionalità, venendo trascinato in ogni possibile stato emozionale. Non desidera essere posto sotto tutela e violentato, bensì vuole semplicemente che gli si getti davanti del materiale umano, *per ordinarlo da sé*. Perciò ama anche vedere esseri umani in situazioni che non sono completamente chiare, perciò non ha bisogno né delle motivazioni logiche né di quelle psicologiche del vecchio teatro. Naturalmente un essere umano che non ha nulla in sé dello studioso, ma che vuole solo godere dello spettacolo, considererà queste opere poco chiare, perché esse appunto riproducono la scarsa chiarezza delle relazioni umane. Tali relazioni, nella nostra epoca, sono infatti poco

³⁰ Il destinatario del nuovo teatro non lascerà il proprio intelletto nel guardaroba, poiché lo spettacolo a cui si accinge ad assistere non è un gioco di prestigio, non è un «Karussell», che offre un piacere estetico fatto di pura degustazione (*kulinarisch*), ma un «Planetarium» (cfr. GBFA 22.1, 387-388: *K-Typus und P-Typus in der Dramatik*, 1938) che chiede allo spettatore di interessarsi vivamente ai fatti a cui assiste, di parteciparvi anche, conservando però intatta, anzi acuendo, la propria capacità di giudizio.

³¹ Cfr. in proposito BERTOLT BRECHT, *Zum Vorwurf des Formalismus*, in GBFA 23, 135-137. Sull'argomento si veda anche ID., *Einige Bemerkungen über mein Fach*, cit., in particolare p. 151.

³² GBFA 21, 440 (*Die dialektische Dramatik*, 1930-31)

chiare. Il teatro deve quindi trovare un modo per rappresentare questa mancanza di chiarezza in una forma il più possibile classica, cioè nella quiete epica.

Il 19 gennaio del 1953 Brecht prende parte a una riunione della sezione teatrale della Deutsche Akademie der Künste, in cui si discute dell'organizzazione del primo "Deutscher Theaterkongreß", sul tema *Das sowjetische Theater unser Vorbild*. Per l'occasione il drammaturgo decide di preparare un intervento su Stanislavskij, e comincia così a studiarne gli scritti teorici e a saggiare la loro validità pratica, applicando in parte il metodo alla realizzazione scenica dell'opera di Erwin Strittmatter *Katzgraben*. Il suo atteggiamento verso il "sistema" appare adesso decisamente meno censorio, e si nota in effetti, in luogo dell'usuale diffidenza, una certa dose di curiosità³³.

I risultati di questa "apertura" confluiranno in una serie di *Studien*³⁴ e nei "Katzgraben"-Notate, documenti essenziali per una corretta ricostruzione dei rapporti di Brecht con Stanislavskij. Traendo spunto dall'imminente conferenza su Stanislavskij, i saggi del 1953 sono il frutto di uno studio non disinteressato: Brecht sapeva bene, infatti, che i lavori sull'attore russo avrebbero necessariamente chiamato in causa i suoi, sottoponendolo a una minuziosa "prova di dottrina". Si giustifica, da questo punto di vista, il ricorso a toni estremamente cauti nonché la sua scelta in favore di una posizione difensiva. Nelle *Studien* Brecht ribadisce la piena validità del proprio teatro e riconosce contestualmente la genialità di Stanislavskij. Seguendo lo stesso ordine tematico del discorso che pronuncerà Helene Weigel durante il convegno, compie una dettagliata analisi delle analogie esistenti tra i due sistemi, per giungere infine a esaminarne le differenze, attraverso un procedimento che almeno nelle modalità

³³ Di particolare utilità per comprendere lo spirito di questo avvicinamento a Stanislavskij è il contenuto di un'intervista rilasciata da Brecht a uno studioso cileno nel febbraio del 1953: «Wir werden versuchen, von Stanislavski zu verwenden, was uns bei unseren Aufgaben hilft, und wir werden das, was uns nicht hilft, weiterentwickeln. Wir werden nicht einfach diese Methode übernehmen. Wenn Stanislavski die *Courage* gesehen hätte, hätte er sicher viele Widersprüche gefunden, aber im gleichen Moment hätte er gefunden, daß auch seine Arbeitsweise bei uns repräsentiert ist» («Cercheremo di utilizzare quanto di Stanislavskij può esserci utile per il nostro compito, e di sviluppare ulteriormente quanto non ci è utile. Non ci limiteremo a utilizzare il metodo così com'è. Se Stanislavskij avesse visto la *Courage*, vi avrebbe certamente trovato molte contraddizioni, ma allo stesso momento avrebbe trovato analogie anche con il suo modo di lavorare»). Il testo di questo colloquio è in WERNER HECHT, *Brecht-Chronik 1898-1956*, Frankfurt am Main 1997, p. 1047.

³⁴ GBFA 23, 224-239.

ha qualcosa della *captatio benevolentiae*. L'imbarazzo legato alla necessità di convincere un destinatario ostile è prevalente rispetto al desiderio di condurre un paragone costruttivo tra due esempi di arte scenica diversi, ma non necessariamente antitetici, e giunti entrambi a un alto livello qualitativo di elaborazione. Il contenuto dei saggi è lo stesso dello schema pubblicato in *Theaterarbeit*³⁵ con il titolo *Was unter anderem vom Theater Stanislavskijs gelernt werden kann*; Brecht esamina l'approccio del regista russo al testo letterario, per enumerare poi i meriti del "sistema", lasciando da parte le precedenti accuse di naturalismo e riconoscendo ora la capacità realistica di Stanislavskij nella creazione dei personaggi, tipi umani a tutti gli effetti e non figurine stereotipate. Brecht si sofferma, inoltre, sulle doti dialettiche del regista, doti evidenti nella sua abitudine di riprodurre sulla scena la realtà dei fatti e soprattutto dei personaggi in modo da far apparire l'esistenza in tutta la sua complessità, e questo senza mai scendere nel puro carosello scenico, dal momento che «tutte le sue rappresentazioni sono dotate di senso»³⁶. Altri elementi di fondamentale importanza del "sistema" sono indicati da Brecht nei concetti di «Überaufgabe» («compito superiore») e «Untertext» («sotto-testo»), principi che sarebbero diffusamente adoperati anche dal Berliner Ensemble, al pari della «physische Handlung» («azione fisica»), che viene equiparata dal drammaturgo al proprio «gesellschaftlicher Gestus» («gesto sociale»). Comuni sia al Teatro dell'arte di Mosca che a quello brechtiano sono poi il trattamento analitico del testo – pur senza utilizzarlo da subito come copione –, la considerazione sociale dei contenuti estetici e una cura minuziosa dell'allestimento scenico, quella «sorgfältige Vorbereitung» («attenta preparazione») che è uno dei lasciti più preziosi dell'inventore del "sistema" per la cultura teatrale contemporanea. Segue infine l'esposizione delle divergenze; ancora una volta Brecht rimprovera a Stanislavskij una tendenza ad assolutizzare e destoricizzare i sentimenti³⁷ e ribadisce la contrappo-

³⁵ Si tratta della pubblicazione approntata nel 1952 dal gruppo di lavoro del Berliner Ensemble per dare conto, attraverso saggi, fotografie, appunti di regia e schizzi per scenografie, del metodo adoperato nel teatro brechtiano (*Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensemble*. Redaktion: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, Dresden 1952).

³⁶ Ivi, p. 413.

³⁷ Cfr. quanto Brecht appunta nel breve scritto *Zu Stanislavski*, in GBFA 23, 224: «Seine Arbeitsweise schließt Beobachtung ein, das ist gut. Langweile wird dadurch gezeigt, daß man vieles anfängt und nichts zu Ende führt – nicht, daß man nichts tut –. Aber dann hört Stanislavski auf. Er fragt nicht, warum das so ist. Man müsste versuchen, herauszubringen, warum

sizione di principio tra straniamento e immedesimazione. Ciò che emerge con particolare vigore, al di là dell'invito a considerare gli insegnamenti dell'attore russo in modo curioso e costruttivo, è la proposta di effettuare sulle sue opere un lavoro filologico serio e accurato. Quel che la DDR conosce del "metodo" si riferisce infatti alla prima fase della sua elaborazione teorica, e non tiene conto dei successivi sviluppi del pensiero stanislavskijano:

Ich will nicht gegen Stanislavskij polemisieren, da ich seine Arbeiten wenig kenne, sie sind nicht übersetzt. Wenn er will, was ich oben erwähnte, rate ich jedem, alle Kunstmittel zu studieren, die er angibt, denn ich weiß, daß er ein großer Künstler ist. Wenn er es nicht will, habe ich mit ihm wenig zu tun³⁸.

Non voglio polemizzare con Stanislavskij, perché conosco poco i suoi lavori, dato che non sono stati tradotti. Se davvero vuole tutto ciò a cui ho poc'anzi accennato, consiglio a chiunque di studiare tutte le tecniche estetiche da lui messe a punto, giacché ho la certezza che si tratti di un grande artista. Se invece ciò che vuole è qualcos'altro, ho poco a che fare con lui.

È difficile leggere in un'affermazione tanto scarna e concisa un ossequioso omaggio alla cultura ufficiale; se, al contrario, vi traspare un tratto polemico, questo è rivolto proprio alla politica culturale dello Stato e al suo dogmatismo. Gli effetti di una cultura di regime avevano d'altronde già avuto modo di esercitarsi proprio nei confronti di Stanislavskij. Si deve a Dieter Hoffmeier un'accurata ricostruzione degli ultimi anni di vita del grande regista, amareggiati da un isolamento e da un clima di diffidenza che contrastano radicalmente con l'immagine corrente dell'esteta della rivoluzione e del fermo sostenitore di una necessaria divulgazione del realismo socialista, e danno corpo invece al ritratto di una vittima illustre dell'epurazione stalinista, sebbene secondo il meno cruento metodo dell'isolare, mantenendo in vita³⁹. Stanislavskij esibito come gloria

das die Haltung gesellschaftlicher Parasiten ist, und den sozialen Hintergrund zu zeigen». («Il suo metodo di lavoro include l'osservazione, questa è una buona cosa. La noia viene mostrata facendo sì che si comincino molte cose e nessuna venga condotta a termine, non lasciando che non si faccia nulla. Ma poi Stanislavskij si ferma qui. Non si chiede perché sia così. Bisognerebbe cercare di scoprire perché questo sia l'atteggiamento dei parassiti, e mostrarne lo sfondo sociale»).

³⁸ GBFA, 23, 232.

³⁹ HOFFMEIER, *Stanislavskij*, cit., p. 111.

nazionale all'estero, ma sostanzialmente ridotto al silenzio in patria, e in questo ancora più vicino a Brecht.

Dopo numerosi rinvii, la "Erste deutsche Stanislawski-Tagung" si svolge a Berlino dal 17 al 19 aprile del 1953. Il suo principale obiettivo è – almeno negli intenti – l'ampliamento della conoscenza del "sistema", in modo da evitarne fraintendimenti e volgarizzazioni. Nel corso del convegno vengono auspicate una capillare e sistematica diffusione degli insegnamenti di Stanislavskij sulle scene tedesche – finalizzata a eliminare qualunque residuo di altre tecniche ormai superate –, un'edizione critica dei suoi scritti, la fondazione di un «Komitee von Stanislawski-Kennern» e altre iniziative destinate per lo più a rimanere allo stato di "buoni propositi", come la pubblicazione in volume degli atti del convegno, che non avrà luogo. Sarà Fritz Erpenbeck ad assumersi l'incarico di dar conto, a più riprese su "Theater der Zeit", del dibattito in corso, riportando i testi di alcuni interventi e riassumendo i contenuti di altri. Brecht, intuendo di essere l'obiettivo polemico dell'intera conferenza, cerca di mantenersi il più possibile in disparte, assiste soltanto alla prima seduta dei lavori senza parteciparvi attivamente. Al suo posto interviene Helene Weigel, con un discorso dal titolo *Gemeinsam Studieren* (*Studiare insieme*), che riassume a grandi linee la posizione brechtiana delle *Studien*. Il tentativo compiuto da parte dell'attrice e direttrice del Berliner Ensemble – e dunque di fatto da parte di Brecht – di smussare ogni polemica non viene però accolto. Con accenti estremamente pacati, la Weigel aveva invitato i suoi interlocutori a studiare sì approfonditamente Stanislavskij, ma a leggere anche il *Kleines Organon* brechtiano e, soprattutto, a intervenire alle prove dell'Ensemble, in modo da constatare come i due metodi, pur nelle loro peculiarità, non manchino di affinità e punti di contatto. Brecht e Stanislavskij – aveva proseguito la Weigel – non possono essere rigidamente contrapposti se non a costo di riduttive semplificazioni, dal momento che – ed è questo il punto focale del suo discorso – le loro teorie estetiche hanno in comune un unico grande obiettivo: «realistisch zu spielen, und zwar vom sozialistischen Standpunkt aus»⁴⁰ («recitare in maniera realistica, e cioè da un punto di vista socialista»). L'intervento di Helene Weigel non ottiene il risultato auspicato, come provano le repliche, tra le altre, di Wolfgang Langhoff e Harald Hauser (quest'ultimo con un discorso dal titolo particolarmente significativo: *Abstraktion*); il

⁴⁰ HELENE WEIGEL, *Gemeinsam Studieren*, in "Theater der Zeit", VIII (1953), n. 5, pp. 7-8.

Kleines Organon viene sì chiamato in causa, ma solo per ribadire l'incongruenza con le tesi stanislavskijane, dunque la sostanziale inattendibilità⁴¹. Alla *Verkörperung* dell'attore nel personaggio, ritenuta da Stanislavskij la *conditio sine qua non* di un'interpretazione scenica ottimale, Langhoff contrappone i paragrafi del saggio brechtiano in cui si afferma il valore della *Verfremdung* per ottenere una resa scenica corretta, libera dall'inganno dell'immedesimazione. Affiancare Brecht e Stanislavskij – questa la tesi di fondo degli attacchi polemici rivolti attraverso la Weigel allo stesso Brecht – significa proseguire sulla strada dell'errore, allontanarsi da una corretta ricezione del "sistema" e dunque dall'attuazione del "realismo socialista", persistendo, al contrario, nell'edificazione di una cultura astratta e lontana dal popolo, la cui più evidente manifestazione, come ribadisce Hauser nel suo intervento, è quella «Überintellektualisierung des Ausdrucks» («iperintellettualizzazione dell'espressione») che viene spacciata per la caratteristica fondamentale dell'opera brechtiana. Il convegno non porta insomma a quei progressi nell'esegesi dell'opera di Stanislavskij che sia i suoi seguaci, sia lo stesso Brecht avevano auspicato, e si risolve di fatto in una noiosa riproposizione dei tanti luoghi comuni "antibrechtiani", presentata nella labile forma di un dibattito pseudoscientifico.

I mesi successivi al simposio su Stanislavskij coincidono con un periodo particolarmente critico nella storia della DDR, che culminerà nelle manifestazioni popolari di giugno e nella loro immediata repressione da parte del regime, eventi che indurranno Brecht, sia pure tra incertezze e ripensamenti, a prendere irreversibilmente atto del divario esistente tra lo Stato con il suo apparato burocratico e il proletariato. Il 23 maggio ha luogo la prima di *Katzgraben*; la rappresentazione non raggiunge il successo sperato, e soprattutto la stampa si mostra particolarmente critica verso la regia di Brecht. In una recensione apparsa sul numero di luglio di "Theater der Zeit" i metodi del drammaturgo vengono recisamente definiti «Fehl am Platz»⁴² («fuori luogo»); Brecht, si legge, ha snaturato l'opera di Strittmatter, trasformando la commedia da «dramatisch» a «episch», accusa a cui Brecht risponderà con estrema durezza, denunciando il carattere

⁴¹ Cfr. WERNER LANGHOFF, *Aus dem Schlusswort*, in "Theater der Zeit", VIII (1953), n. 5, pp. 11-12, n. 6, pp. 10-12, e HARALD HAUSER, *Abstraktion*, in "Theater der Zeit", VIII (1953), n. 6, pp. 12-14.

⁴² LILY LEDER, *"Katzgraben" von Erwin Strittmatter am Deutschen Theater Berlin, Berliner Ensemble*, in "Theater der Zeit", VIII (1953), n. 7, pp. 57-60.

«hoffnungslos dilettantisch» («disperatamente dilettantistico») dell'articolo e arrivando ad auspicare una radicale riorganizzazione della rivista⁴³.

La storia del travagliato dialogo di Brecht con Stanislavskij registra poi un ulteriore epilogo rispetto a quello affidato alle *Studien*, il cui scenario sarà l'Unione Sovietica: nel maggio del 1955, a Mosca, Brecht assiste alla rappresentazione di *Un cuore ardente*, di Alexander Ostrovskij, nella messinscena predisposta da Stanislavskij nel 1926. «Die ganze Größe Stanislawskis wird sichtbar» («Tutta la grandezza di Stanislavskij diventa visibile»), annota Brecht nel *Journal*⁴⁴, mentre alla testimonianza di Käthe Rüllicke-Weiler si deve un giudizio di indubbia apertura nei confronti del regista russo: «jetzt werde ich Stanislawski gegen seine Anhänger in Schutz nehmen müssen. [...] Ich muß ihm sagen, was man mir nachsagt: daß die Theorie der Praxis widersprüche»⁴⁵ («adesso devo difendere Stanislavskij dai suoi seguaci. [...] Devo dire di lui quel che si dice di me: che la teoria contraddice la pratica»). Leggendo affermazioni del genere, si sarebbe indotti a ridimensionare l'intera questione dei rapporti tra Brecht e Stanislavskij alla misura di una pseudo-discussione in cui a un «Brecht malinteso» si è contrapposto di continuo uno «Stanislavskij malinteso»⁴⁶. E del resto nel giugno dello stesso anno, in una lettera indirizzata a Vasilij O. Toporkov, allievo del regista russo, Brecht definisce il suo *Stanislawski bei der Probe*⁴⁷ – effettivamente uno dei libri più equilibrati tra quelli disponibili sull'attività del maestro – uno «Standardwerk», aggiungendo poi: «es ist bisher meine beste Quelle über die Arbeitsweise Stanislawskis»⁴⁸ («è stato finora la mia miglior fonte sul metodo di lavoro di Stanislavskij»). Il suo confronto con Stanislavskij – insomma – lungi dall'essere concluso, si sarebbe anzi dovuto intensificare sulla base di fonti più attendibili che in passato.

⁴³ Si vedano le lettere del 16 settembre 1953 «An das Redaktionskollegium von "Theater der Zeit"» e «An die Deutsche Akademie der Künste», in GBFA, 30, 204-205. Cfr. inoltre GBFA, 25, 559-560.

⁴⁴ GBFA 27, 365.

⁴⁵ Cit. in HECHT, *Brecht-Chronik*, cit., p. 1167.

⁴⁶ L'espressione è di Hans Mayer, il quale, scrivendo a Brecht nel febbraio del 1953, gli comunica che la redazione di "Aufbau" aveva rimandato la pubblicazione di un suo articolo dal titolo *Brechts Theaterarbeit* perché non vi era espressa una chiara presa di posizione sull'alternativa «Brecht contra Stanislavskij».

⁴⁷ *K.S. Stanislawski bei der Probe*, hrsg. vom Deutschen Theaterinstitut Weimar, Berlin 1952 (la traduzione italiana è di Rosaria Fasanelli, in VASILIJ O. TOPORKOV, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, 1998²).

⁴⁸ GBFA 30, 354.

Viste in questa prospettiva, le considerazioni che Brecht svolge dal 1953 in poi sulla necessità di approfondire sistematicamente le teorie del regista russo sono senz'altro espressione di una curiosità autentica e non si lasciano ridurre a una presunta acquiescenza alle direttive della politica culturale della DDR⁴⁹. L'interesse dell'ultimo Brecht per l'inventore del "metodo" può, da questo punto di vista, essere davvero considerato una delle ennesime manifestazioni di apertura dialettica da parte dell'"uomo che dubita", e non solo il tentativo compiuto *in extremis* da parte di Brecht di prendere parte al dibattito politico-culturale del tempo, dibattito che, è indubbio, tendeva non poco a emarginarlo.

⁴⁹ Si veda in proposito MATTHEW PHILPOTTS, "Aus so prosaischen Dingen wie Kartoffeln, Straßen, Traktoren werden poetische Dinge!": Brecht, «Sinn und Form», and Strittmatter's "Katzgraben", in "German Life and Letters", LVI (2003), pp. 56-71.

