



La ricezione dell'opera di Brecht e il presunto monopolio del Piccolo Teatro

È la corte che fa il re

di Stefano Moretti

Poco meno di due anni fa, mi trovavo a Vilnius con il drammaturgo Marius Ivaskevicius. Un pomeriggio andammo a vedere *Der gute Mensch von Sezuan* di Bertolt Brecht. Il teatro era gremito, come sempre a quelle latitudini, le musiche e le canzoni, ispirate a quelle di Dessau, erano state riscritte con grande estro e cantate benissimo, il travestimento da donna a uomo previsto dalla commedia recitato in modo convincente, l'opera ambientata senza forzature nella Cina globalizzata di oggi. Eppure, dopo lo spettacolo, a tutti e due pareva che il dramma non avesse più la forza dirompente che era nelle intenzioni del suo autore. Ci trovammo a pensare che, dopo anni di interpretazioni di regime, l'aspetto didattico dell'opera brechtiana avesse soverchiato il suo lato provocatorio e rivoluzionario. Quell'episodio mi è tornato in mente leggendo l'epilogo del libro di Alberto Benedetto su *Brecht e il Piccolo Teatro di Milano*. In quel freddo aprile baltico risuonarono parole simili a quelle che Giorgio Strehler aveva scritto, trentasei anni prima, a Helene Ritzfeld della Surhkamp Verlag: "La politica culturale sul teatro brechtiano – scriveva Strehler – è stata in Italia, come in Germania soprattutto, rinnegata, avvilita, capovolta con le opere dello stesso Brecht. (La polemica è) la stessa di sempre: Brecht è un autore non più interessante, un vecchio classico, non ha più niente da dire". In quella lettera Strehler sembrava capitolare, abdicando con amarezza al suo ruolo di "tutore" dell'estetica brechtiana. Un ruolo per cui lui e Paolo Grassi avevano combattuto per ventiquattro anni. Qual era l'oggetto del contendere? E cos'è stata "la politica culturale su Brecht" di cui parlava Strehler?

UNA QUESTIONE DI DIRITTI

Si trattava anzitutto (ma non solo) di "una questione di diritti", come recita il sottotitolo del libro di Benedetto. Sin dal dopoguerra l'intero teatro italiano era convinto che, per rappresentare un testo di Brecht in Italia, occorresse rivolgersi a Paolo Grassi, a Giorgio Strehler e al Piccolo Teatro di Milano. Tra le numerose lettere che compongono questa avvincente ricostruzione storica è nascosto un colpo di scena: il Piccolo Teatro non aveva mai siglato nessun accordo, né con Brecht né con i suoi eredi. Navigato teatrante, Grassi

sapeva che "è la corte che fa il re": gli bastò calzare con convinzione la corona di "tutore di Brecht" insieme a Strehler per vedersene attribuito il titolo. Nessuno, sino alla pubblicazione di queste lettere, era mai riuscito a vedere se la sua corona fosse d'oro o di cartone. Tra le mani avevano solo un biglietto, scritto da Brecht a Strehler dopo la prima dell'*Opera da tre soldi*: "Mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra". Nient'altro. Negli anni, Grassi e Strehler arriveranno a dire che Brecht li aveva investiti del ruolo di "tutori morali" delle sue opere, desiderando che il Piccolo diventasse il "Zentrum" brechtiano per l'Italia. Brecht non poté mai avallare né smentire questa interpretazione, poiché morì pochi mesi dopo aver vergato quelle righe. Dopo la morte del drammaturgo, Grassi cercherà invano di stringere un accordo legale con Helene Weigel, vedova di Brecht e direttrice del Berliner Ensemble, e l'editore Suhrkamp di Francoforte. Nel frattempo però nasceva il "mito" di Grassi tutore di Brecht: persino Ivo Chiesa, fondatore del Teatro di Genova, chiedeva a Grassi di essere presentato all'editore Suhrkamp prima di chiedere i diritti per la rappresentazione del *Cerchio di gesso del Caucaso*.

Come scopriamo leggendo il carteggio tra Grassi e i suoi interlocutori tedeschi, la sola cosa che il direttore del Piccolo era riuscito a ottenere era di prevenire le altrui rappresentazioni di Brecht, frapponendosi tra l'editore o Helene Weigel e le compagnie, per evitare che teatranti "dilettanti" o "pagliacci", potessero ottenere i diritti di rappresentazione mettendo a repentaglio la "corretta conoscenza di Brecht". E qui si giunge a un altro nodo, forse il più importante, toccato da questo libro. È possibile detenere i diritti morali, la "corretta interpretazione" di un autore? Per di più quando quell'autore, dai connotati teorici e ideologici fortissimi, si chiama Brecht? Paolo Grassi (e Strehler) erano convinti di sì.

UNA QUESTIONE PRIVATA?

Dal 1956 al 1968, anno in cui Strehler lascia la direzione del Piccolo, Grassi lotta senza quartiere per difendere il monopolio ideologico e commerciale di Brecht. Negli anni in cui la guerra fredda si combatteva anche con le stagioni teatrali, registi come Strehler, Squarzina e De Bosio non potevano non sentirsi chiamati a metterlo in scena. Più in generale, in tutta l'Europa occidentale ci si interrogava su come diffondere l'opera di Brecht. Grassi chiedeva agli eredi di assumere per l'Italia il ruolo svolto in Francia dal

Théâtre Populaire. Tuttavia, proprio mentre Grassi rivendicava la “corretta conoscenza” di Brecht, uno dei più importanti animatori di quell’esperienza parigina, Roland Barthes, si esprimeva così: “Non si deve tenere Brecht in vetrina in nome di un’ortodossia brechtiana, è meglio correre il rischio di rappresentarlo più spesso sulle scene francesi, in qualsiasi condizione. Il teatro di Brecht è fatto per turbare, per scuotere, per istruire, per divertire e quindi per essere rappresentato”. Alcuni anni dopo, anche Sigfried Unseld rifiuterà a Grassi il contratto di esclusiva perché “un autore non può essere adombrato dai suoi interpreti” e perché “Brecht rappresentato solo da un teatro ‘è contrario allo spirito dell’opera di Brecht’”. Da un lato, vedere Grassi e Strehler sempre più circondati da voci contrastanti rende donchisciottesca – e perciò epica – la loro battaglia. D’altro canto siamo portati a metterne in questione, in modo molto profondo, la legittimità. Non tanto dal punto di vista dell’etica professionale, soprattutto alla luce della giungla di animali esotici in cui si muovono da sempre gli organizzatori teatrali. La perplessità è principalmente estetica. Non possiamo non condividere il malumore espresso da Ivo Chiesa in una lettera a Grassi nel 1968: Brecht non poteva essere “una questione privata” del Piccolo Teatro. E infatti di lì a poco smise di esserlo: nel 1970, il debutto di *Madre Coraggio* con Lina Volonghi a Genova per la regia di Squarzina pose fine al “monopolio” strehleriano su Brecht.

LA FUNZIONE BRECHT

Qual è l’esito di questa annosa battaglia? O meglio gli esiti, trattandosi di Brecht e del Piccolo Teatro. Sul versante del Piccolo Teatro, se l’impegno di Grassi può essere letto come la tensione verso uno status di eccellenza su tutti gli altri teatri nazionali, allora possiamo vederne il lieto fine nell’autonomia statutaria ottenuta dal Piccolo nel 2014; benché il ruolo attribuito per decreto dal ministro Franceschini non sia quello, immaginato da Grassi, di un Piccolo Teatro custode dell’ortodossia del più importante drammaturgo marxista del Novecento.

L’altra questione è ben più complessa e necessariamente aperta. Inserire il teatro di Brecht in un sistema di mercato era estremamente difficile. Non sappiamo come sarebbe cambiata la sua ricezione se in Italia e

nel mondo avessero prevalso gli sforzi protezionistici alla Grassi. Sappiamo però che rappresentare Brecht come un drammaturgo “commerciale” o un “classico” lo snatura, lo fa apparire vecchio e sbiadito, come scriveva Strehler. Per Heiner Müller Brecht andava salvato dal “pantano della corruzione di sangue e di denaro / con i

suoi discepoli che non lo capiscono”. Forse, come diceva Barthes, occorre semplicemente metterlo in scena, oggi come ieri, sempre di più, senza timori reverenziali o intenti filologici, perché Brecht deve (anche) divertire. Può darsi che oggi, in un contesto politico molto diverso da quello del secondo dopoguerra, siamo più propensi a rivalutare l’aspetto più tagliente del suo umorismo. Da pochi mesi possiamo leggere, per la prima volta in italiano, il *Romanzo dei tui* L’orma, 2016 una satira sugli intellettuali che ci può portare in quella direzione. Paradossalmente, anche nell’edizione dell’*Opera da tre soldi* con cui il Piccolo ha celebrato i suoi settant’anni, l’aspetto più brechtiano dello spettacolo era la presenza in scena di un attore nei panni di Brecht, che guardava la rappresentazione con l’immancabile sigaro in mano.

Può darsi che non sia in Europa, ma negli Stati Uniti che in questo momento Brecht possa avere il suo momento d’oro: a giudicare dalle recensioni pare che *La resistibile ascesa di Arturo Ui* andato in scena nei mesi del trionfo di Donald Trump abbia riacceso la passione degli spettatori di New York per l’autore di Augusta. Perché Brecht ha colto i conflitti di classe e le ipocrisie di ogni potere. In particolare ha sempre diletto lo sclerotizzarsi di ogni posizione, per quanto inizialmente condivisibile. Per questo a distanza di anni mi pare forzato il tentativo di dargli una “giusta” interpretazione, fissarlo in un ruolo preciso. Non si tratta di relativismo. In una pagina di diario, Walter Benjamin racconta che un giorno, prima di una partita a scacchi, Brecht propose di inventare un nuovo gioco, “dove la funzione di ogni pezzo cambia dopo essere stato per un po’ nella stessa posizione”. Così anche la funzione di Brecht vuole cambiare, come un pezzo di scacchi che non si muove mai nella stessa direzione.

st.moretti@gmail.com

S. Moretti è attore e dottore di ricerca in letterature comparate all’Università di Torino

I libri

Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, **Mimesis**, (cfr "L'Indice" 2016, n. 10) Milano, 2016

Bertolt Brecht, *Il romanzo dei tui*, L'orma, Roma, 2016 (cfr. in questo numero, p. 28)

Heiner Müller, Teatro IV. *Germania 3. Spettri sull'uomo morto*, Ubulibri, Milano 2001

Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1979

