«Istituzioni di letteratura tedesca»

serie diretta da
Domenico Mugnolo

VOLUMI PUBBLICATI

La poesia tedesca del Novecento
a cura di Anna Chiarloni

L'età classico-romantica.
La cultura letteraria in Germania
tra Settecento e Ottocento
a cura di Michele Cometa

Il teatro tedesco del Novecento
a cura di Teodoro Scamardì

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

La cultura letteraria tedesca
dalla nascita del giornalismo alla Rivoluzione francese
a cura di Giulia Cantarutti

La prosa tedesca del Novecento
a cura di Antonella Gargano

La letteratura tedesca dell'Ottocento
a cura di Domenico Mugnolo

Roberta Ascarelli Franco Buono
Pasquale Gallo Teodoro Scamardì

Il teatro tedesco del Novecento

a cura di
Teodoro Scamardì

GF Editori Laterza

tesa, nelle fantasticherie e nella febbrile agitazione svelano la loro segreta natura. Sono chiusi nella torre corazzata di una nave che va alla ricerca del nemico; non li consola il ricordo delle case e degli amori lontani, non li inebria la battaglia. In una guerra tecnicizzata sono diventati automi «ciechi e invasati». Eppure in questo gruppo, tra l'uomo d'azione e lo scettico rivoluzionario, il credente e il sognatore, vi è un marinaio che non perde le speranze nell'avvento di una umanità libera e compassionevole. Infine la morte li coglie come ineluttabile destino ed estrema occasione di verità.

Quando il ciclo reinhardtiano si conclude con la pace, la rivoluzione e la costituente, il teatro dell'Espressionismo appare cambiato: l'aspetto utopico e visionario si placa in un vago sogno di pace e fratellanza, si rivivono le angosce e le mutilazioni della guerra ma si continua, nonostante tutto, a fantasticare sull'avvento di una umanità.

Capitolo secondo

Il teatro della Repubblica di Weimar

All'inizio del novembre 1918, sotto l'incalzare di rovesci militari, sommovimenti rivoluzionari, tentativi di repressione falliti, l'Impero germanico crollava. Il 9 novembre il Kaiser Guglielmo II veniva costretto ad abdicare e il socialdemocratico Friedrich Ebert assumeva la carica di cancelliere. Quello stesso giorno Philipp Scheidemann, forzando la mano allo stesso neocancelliere, proclamava da un balcone del Reichstag la nascita della «libera repubblica tedesca» davanti a una folla festante. Quasi nelle stesse ore, da un palco nel Tiergarten, Karl Liebknecht annunciava a una moltitudine altrettanto entusiasta la nascita della «libera repubblica socialista di Germania». Attraverso questo duplice e contraddittorio battesimo pubblico, prendeva vita la prima Repubblica tedesca, detta di Weimar dal nome della cittadina dove si svolse l'assemblea costituente. Sarebbe durata dal 1919 al 1933, quando Hitler spazzò via gli ultimi simulacri di istituzioni ormai svuotate instaurando la dittatura del Terzo Reich. Dalla guerra la Germania era uscita sconfitta ma non battuta sul campo, cosa che alimentò la leggenda della «pugnalata alle spalle» che favorì i molti tentativi di restaurazione reazionaria, dal colpo di stato agli assassinii politici. Per parte loro i partiti e i raggruppamenti della sinistra non seppero mai saldarsi in un fronte unito capace di garantire un solido tessuto democratico che andasse oltre le garanzie formali, seppure importanti come il suffragio universale. Nata con lo stigma della contraddizione, la complessa storia della Repubblica si presta ad essere letta anche come l'interminabile recita di uno psicodramma sociale e culturale del quale il teatro costituisce lo specchio più adeguato, capace di rappresentarne i campi di forza contrastanti, le tensioni politiche, le esaltazioni per una rivoluzione

radicale seguite da brucianti disillusioni. Se a questo sostrato psicologico si aggiungono le ricorrenti crisi istituzionali e gli sbalzi nel campo economico, in un alternarsi di fenomeni inflattivi e brevi fasi di stabilizzazione, l'irruzione della tecnica e dei nuovi *media*, soprattutto il cinema e la radio, si può avere un'idea della portata dei cambiamenti radicali con i quali il teatro dell'epoca ha dovuto misurarsi, solo in prima istanza a livello dei contenuti ma ancor più nell'impresa del proprio continuo reinventarsi in ogni settore: dal repertorio dei testi alla recitazione, dalla regia alla scenotecnica, dal mutamento della composizione del pubblico alla gestione economico-organizzativa. Questo intreccio intrinsecamente contraddittorio conferì alla vicenda teatrale weimariana una vitalità convulsa e a tratti esaltante, punteggiata da impennate e cadute precipitose come la corsa di un ottovolante. I suoi anni furono insieme «dorati» e foschi, spensierati e angosciosi, utopici e reazionari, e le tavole del palcoscenico – o gli spazi che ne presero il posto – seppero comunque accoglierne la contraddittorietà e metterli in scena meglio di quanto potessero fare le pagine di romanzo e le raccolte di versi. La fondazione della Repubblica portò con sé alcuni cambiamenti strutturali: i teatri di corte vennero trasformati in istituzioni municipali e regionali dipendenti dal ministero dell'Educazione e poterono contare su finanziamenti pubblici in ragione della loro funzione pedagogica. Contemporaneamente veniva abolita, almeno formalmente, la censura mentre agli operatori dello spettacolo venivano garantiti diritti e rappresentanza sindacale e si moltiplicava il numero degli spettatori organizzati in associazioni legate ai centri di produzione e ai partiti politici. Anche grazie alla fine dell'ostracismo censorio, nei primi anni weimariani un buon numero di autori espressionisti poterono essere finalmente rappresentati, così che le scene si riempirono di drammi scritti durante la guerra, ma spesso fortemente trasfigurati in virtù di allestimenti registici e scenografici di grande originalità. Riconquistano la ribalta drammaturghi come Ernst Toller (1893-1939) con *Masse Mensch* (*Uomo Massa*, 1919), un testo che metteva in scena l'esperienza fallita della rivoluzione alla quale l'autore aveva preso parte e che gli era costata il carcere, ma che risultava depurato di molto del suo patetismo dalla regia di Jürgen Fehling. Ernst Barlach presentava *Der arme Vetter* («Il cugino povero», 1918) e il notevole *Die echten Sedemunds* («I veri Sedemund», 1920) agrodolce denuncia dell'ipocrisia borghese degli abitanti di una cittadina di

provincia. Torna Georg Kaiser con *Gas I* e *Gas II*, ma spesso in allestimenti nuovi e corrosivi che aggiornano il canonico dramma a stazioni (si pensi al suo esemplare *Von Morgen bis Mitternachts*) nella simultaneità della scena multipla e del montaggio piscatoriano di *Nebeneinander* («Contemporaneamente», 1923).

1. *Dall'Espressionismo al Bauhaus*

La presenza di drammi e autori espressionisti sui palcoscenici weimariani andrà diradandosi, fin quasi a scomparire intorno al 1924, in corrispondenza di un periodo di relativa stabilizzazione. Un diverso discorso si rende invece necessario riguardo all'influenza esercitata dall'eredità espressionista all'interno dell'esperienza, estetico-creativa e pedagogico-culturale, che va sotto il nome di Bauhaus e che copre per intero gli anni della Repubblica di Weimar, dal 1919 al 1933, quando venne chiusa d'imperio. Fondata da Walter Gropius (1883-1969) proprio a Weimar e dal 1925 trasferita prima a Dessau e poi a Berlino (1932), la scuola di arti e architettura del Bauhaus diede vita anche ad una fervida «officina» teatrale a cui parteciparono molti dei suoi grandi maestri, da Paul Klee a Vasilij Kandinskij a László Moholy-Nagy (1895-1946) e allo stesso Gropius, che arrivò a progettare un «Totaltheater», un «teatro totale», che fondesse palcoscenico e platea in una organizzazione spaziale intessuta da una rete di luci e proiezioni. Il punto d'incontro fra queste personalità così differenti era la comune concezione dello stretto legame fra l'organizzazione dello spazio propria dell'architettura e l'uso del palcoscenico come luogo sperimentale della celebrazione di una liturgia dell'uomo contemporaneo nella dimensione spaziale. Se già Gropius aveva assegnato al teatro una funzione pedagogica centrale per tutta la scuola, il principale animatore e teorico teatrale del Bauhaus fu Lothar Schreyer (1886-1966), proveniente dallo sperimentalismo espressionista (aveva animato la *Kampf-Bühne* e la *Sturm-Bühne*) e che ora intendeva lo stesso Bauhaus come «la fortezza dell'Espressionismo». Schreyer concepiva la scena come luogo di culto e purificazione, un laboratorio sperimentale mirante a realizzare l'antico ideale espressionista di creazione dell'uomo nuovo: «L'opera teatrale produce l'effetto della vita», proclama in un suo testo programmatico. Rifacendosi per un verso agli antece-

denti del protoespressionismo del *Blauer Reiter* con i primi drammi di Kokoschka, Kandinskij e Stramm, e per altro verso facendo tesoro delle più innovative esperienze del meccanicismo costruttivistico sovietico, egli fonde ritualità, misticismo e astrattismo in una «scena visuale assoluta», colma di presenze figurali, colori, suoni e movimenti ritmici disegnati dai corpi danzanti di attori organici e meccanici. Il superamento degli espressionisti si realizza però nell'accettazione della tecnica, giudicata ormai ineliminabile, e non nel suo rifiuto pregiudiziale, una tecnica che ora risulta controllata e vivificata da un processo di ricomposizione visiva sulla scena di ciò che la violenza del sistema sociale frantuma nella realtà quotidiana. A Schreyer, nell'officina teatrale del Bauhaus subentrò Oskar Schlemmer (1888-1943), che la diresse dal 1923 al 1929. Il suo nome è legato a spettacoli come *Das figurale Kabinett* («Il gabinetto figurale», 1923), pantomima per burattini e oggetti meccanici, e soprattutto al *Triadisches Ballet* («Balletto triadico»), abbozzato già nel 1912 e riproposto a più riprese dal 1922 al 1929. Il movimento coreografico di ballerini in rigidi costumi multicolori disegnati dall'autore era scandito sul numero tre e i suoi multipli: nel corso della lunga coreografia in tre parti, i tre personaggi del *Balletto* eseguivano dodici danze presentandosi in diciotto costumi diversi. Il costume rappresentava la costrizione della legge esterna di fronte alla quale il ballerino-marionetta sperimenta il margine di libertà motoria possibile nello spazio.

Nei primi anni di Weimar il rinnovamento del repertorio tradizionale, o anche solo datato, avviene soprattutto ad opera di registi e scenografi, alcuni già protagonisti della vita teatrale degli anni Dieci. Max Reinhardt usa i grandi testi classici dell'eredità culturale come partiture musicali al cui ritmo scandisce imponenti e suggestivi movimenti di massa (*Giulio Cesare*, 1920); le regie di Leopold Jessner (1878-1945) svincolano i testi da ogni riferimento all'epoca storica in cui erano sorti a vantaggio di una riproposta della vicenda in una modulazione intenzionalmente astratta. Bisognerà aspettare la rielaborazione e la regia brechtiana di *Leben Eduards des Zweiten von England* (*Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, 1924) tratto dall'elisabettiano Christopher Marlowe per avere un esempio di testo classico insieme fortemente storicizzato eppure ancorato alle tematiche contemporanee.

2. *Il teatro politico di Erwin Piscator*

La figura del regista come vero artefice dello spettacolo che usa il testo d'autore come uno solo fra i tanti elementi e spesso arriva a prescinderne del tutto, si delinea con consapevolezza teorica nella forte personalità di Erwin Piscator (1893-1966). Come scriverà in *Das politische Theater* (*Il teatro politico*, 1929), se fossero esistiti drammi adeguati all'epoca, non avrebbe esitato a servirsene, ma dal momento che non ne trovava nessuno fu obbligato a crearseli da solo, dando luogo alla prima forma compiuta di scrittura scenica di un regista-autore. L'esperienza della guerra e il predominio dei rapporti socio-economici sull'esistenza degli uomini gli avevano dimostrato che destino, carattere, dilemmi astrattamente morali erano stati messi fuori corso una volta per tutte e che le uniche «forze del destino» erano la politica e l'economia, ed erano dunque quelle a dover essere rese visibili sulla scena al fine di conoscerle e modificarle con un'azione rivoluzionaria che, partendo dallo spettacolo, giungesse agli spettatori interessati al mutamento così da renderli «attori» consapevoli del rovesciamento pratico del presente stato di cose. Sarà lui insieme a Brecht, che collaborò a lungo col regista, il principale innovatore teatrale degli anni di Weimar. Piscator aveva alle spalle un'esperienza di teatro sui fronti di guerra alla quale affiancò l'incontro con esponenti del Dadaismo berlinese come John Heartfield (1891-1968), l'inventore del fotomontaggio, una tecnica creativa che avrà tanta parte nella scena piscatoriana, Franz Jung (1888-1963) e George Grosz (1893-1959), autore di alcune delle principali scenografie dei suoi spettacoli fra cui spiccano *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (*Le avventure del buon soldato Schwejk*, 1928). Nel 1919 fonda il teatro Die Tribüne, presso il quale mette in scena opere di Strindberg, Wedekind, Kaiser e Toller. Già il nome di questa istituzione dichiara l'intenzione di dar vita a un teatro concepito come l'istruttoria di un processo pubblico, con tanto di impianto accusatorio, esibizione delle prove materiali e di sentenza pronunciata contro responsabili e mandanti dei delitti sociali. Qualcosa di questa concezione «tribunalizia» si ritroverà nell'impianto processuale di alcuni dei drammi didattici brechtiani. L'anno dopo fonda a Berlino il Proletarische Theater, nel quale allestisce il grande affresco storico-politico di *Russlands Tag* («Il giorno della Russia», 1921). Per le elezioni del 1924 Piscator realizza

una vera e propria «rivista politica», la *Revue Roter Rummel* («Rivista Rivoluzionaria Rossa»), un montaggio di brevi scene, musiche e slogan di battaglia che trasferiva sul piano dello spettacolo di agitazione propagandistica il modello del *varieté* metropolitano importato dall'America e coniugato con generi «leggeri» della tradizione tedesca quali l'operetta e il cabaret. Sulla stessa linea è anche *Trotz Alledem!* («Nonostante tutto!», 1925). Dal 1924 al 1927 Piscator è alla Freie Volksbühne, che accoglie alcuni dei suoi spettacoli più memorabili: *Fahnen* («Bandiere», 1924), sulla rivolta sindacale degli operai di Chicago, e *Sturmflut* («Mareggiata», 1926), entrambi di Alfons Paquet (1881-1944), e soprattutto *Nachtasyl* (*L'albergo dei poveri*, 1926) di Maxim Gor'kij. Quest'ultimo allestimento rende evidenti tanto le radici naturalistiche del teatro politico piscatoriano quanto le innovative forme tecnico-ideologiche del loro superamento. Gor'kij aveva offerto un quadro del degrado umano ambientando la vicenda di dieci infelici nell'angusto spazio di un dormitorio pubblico, ma per Piscator era invece in discussione la miseria del proletariato in quanto tale. Il regista decide di dilatare lo spazio scenico alzando e abbassando il soffitto del ricovero fino a inglobarvi i quartieri poveri, il frastuono, il tumulto e gli scontri sociali della metropoli. La conseguenza teorica di tale innovazione tecnica è che con ciò venivano anche fatti saltare i rigidi limiti strutturali della forma drammatica, in particolare il carattere di assolutezza del dramma. Ora la scena non è più un mondo a sé stante e autoreferenziale, ma solo una porzione del reale in cui è immersa e con il quale deve essere visibilmente messa in relazione. Il tessitore del collegamento fra scena e mondo diventa così l'io registico che assolve alla funzione di «narratore» delle vicende rappresentate, le espone e le commenta. Il nocciolo del «teatro epico» è già ben visibile. Dopo la rottura con la Volksbühne, inaugura la Piscator-Bühne col dramma di Toller *Hoppla, wir leben!* (*Oplà, noi viviamo!*, 1927). Se la finalità del proprio teatro era quella di inserire l'accadere scenico in un quadro storico, nessun altro mezzo tecnico poteva servire allo scopo più del cinema. Non solo Piscator riprende dal cinema, specialmente sovietico, la tecnica del montaggio, del primo piano e dei movimenti di macchina trasferendola in teatro, ma si serve largamente di filmati per esibire documenti dell'epoca, per sintetizzare il decorso del tempo attraverso inserti di avvenimenti decisivi per i «destini» umani (come è il caso degli otto anni

di crisi e trasformazioni storico-sociali riassunti in soli sette minuti nell'allestimento di *Oplà, noi viviamo!*), per allargare la visuale dello spettatore e moltiplicare lo spazio proiettando su un palcoscenico simultaneo più luoghi dell'azione, e così demolendo una dopo l'altra le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione sulle quali si fondava il dramma tradizionale. Così anche la catena degli avvenimenti perde l'attributo della consequenzialità causale e temporale: il montaggio registico di Piscator è in grado di imprimere alla vicenda il «suo» tempo, anticipando episodi cronologicamente successivi, come fa in *Rasputin* di Aleksej Tolstoj, dove la scena della fucilazione della famiglia dello zar viene proiettata sullo schermo già al principio dello spettacolo e non come esito dell'intera vicenda. Insieme a tali spettacolari e progressive innovazioni, non vanno però taciuti i due limiti di fondo dell'esperienza piscatoriana. Il primo è proprio di natura politica, giacché i suoi «rivoluzionari» spettacoli finivano per surrogare sulla scena le carenze e le ambiguità dei reali comportamenti dei partiti della sinistra. In una parola: le masse sublimavano la spinta al rivoluzionamento sociale nel sogno «teatrale» della rivoluzione. Il secondo limite si riassume nel peso crescente della scenotecnica negli spettacoli di Piscator, sfociato in una sorta di ipertrofia dell'io registico e del macchinismo teatrale sempre più gigantesco e alla fine quasi incontrollabile dal suo stesso artefice. Il crollo della struttura architettonica di un suo teatro ne rappresenta l'immagine più emblematica e «spettacolare». La Piscator-Bühne fu anche una fucina che plasmò attori straordinari, da Helene Weigel (1900-1971) a Max Pallenberg (1877-1934). La capacità piscatoriana di formare attori tornerà a manifestarsi negli anni dell'esilio americano con la fondazione del Dramatic Workshop. L'ultima e notevole stagione registica di Piscator è legata al suo ritorno in Germania. Nominato sovrintendente della Freie Volksbühne di Berlino, negli anni Sessanta contribuirà in modo decisivo all'affermarsi del teatro documentario allestendone uno dopo l'altro in prima assoluta i testi canonici: *Der Stellvertreter* (*Il vicario*, 1963) di Rolf Hochhuth, *In der Sache J. Robert Oppenheimer. Ein szenischer Bericht* (*Sul caso di J. Robert Oppenheimer*, 1964) di Heinar Kipphardt e *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*, 1965) di Peter Weiss. Quei drammaturghi, che si riallacciavano all'esperienza weimariana del teatro politico, non avrebbero potuto augurarsi un regista più in sintonia di Erwin Piscator.

3. *Il teatro epico di Bertolt Brecht*

Il 31 agosto 1928 andava in scena al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*) di Bertolt Brecht (1898-1956). Le settimane che avevano preceduto il più clamoroso evento teatrale degli anni Venti sembravano ripetere su un vero palcoscenico certe esilaranti farse d'avanguardia sul tema della scena in rivolta o sulla recita di uno spettacolo che non vuol saperne di stare in piedi: la prima attrice che scompare e viene sostituita all'ultimo momento, il regista esautorato dal giovane autore tirannico, gli orchestrali che si aggirano spaesati tra gli attori, il canovaccio del testo disfatto e riscritto più volte, i macchinari che si rifiutano di funzionare. Né mancarono strascichi polemici dopo l'enorme successo di pubblico che compensava la tiepida accoglienza dei critici sconcertati. L'autore venne accusato di plagio da Alfred Kerr e fu difeso da Karl Kraus. Sembrava quasi che il mondo del teatro tradizionale avesse fiutato il pericolo. Cosicché la cronaca convulsa del disordine di una rappresentazione «impossibile» coincide con una crisi salutare nella storia del teatro moderno, vale a dire con la disintegrazione consapevole del «teatro drammatico» e con la consacrazione del «teatro epico» e del suo propugnatore. Per questo suo carattere di svolta è possibile parlare di alcuni elementi della forma epica partendo proprio dall'*Opera da tre soldi*, anche se essa non la rappresenta nella sua espressione più pura, tanto più che l'autore corredò il testo a stampa di una serie di *Note* (1931) che, insieme alle *Note all'opera Mahagonny* (1928-1930), espongono i fondamenti teorici del nuovo teatro. Il testo, innanzitutto. Come quasi sempre in Brecht, si tratta di un rifacimento, qui della *Beggar's Opera* (*Opera del mendicante*, 1728) composta dall'inglese John Gay duecento anni prima per mettere alla berlina il «miserabile» governo di Walpole e l'opera händeliana. Il parallelo fra i metodi della malavita e quelli della politica resta, ma con il segno invertito: sono infatti i delinquenti a comportarsi come borghesi e non il contrario. Lo stesso vale per l'uso innovativo della musica, altra costante del teatro brechtiano. *L'opera da tre soldi* deve certo gran parte del suo successo ai *songs* di Kurt Weill (1900-1950), a cominciare dalla celeberrima *Ballata di Mackie Messer*: tuttavia ciò che conta è l'uso drammaturgico che l'autore impose per le canzoni. La scena si oscurava lasciando in luce solo l'orchestrina sul palchetto e gli attori-cantanti rivolti al pubblico che così spezzavano l'azione e la commentavano uscendo dal ruolo, cioè «straniandosi» da esso. È una struttura a quadri staccati contrapposta alla compatta partizione in atti che recupera elementi di una tradizione disparata ma coerente, dai cartelloni dei cantastorie al cabaret, dai quadri viventi del teatro medioevale al «dramma a stazioni» espressionista e alla recentissima «rivista politica» di Piscator. Sono richiami necessari a sfatare uno dei tanti luoghi comuni sull'autore: il suo posto nella storia del teatro moderno non gli è assicurato tanto da una originalità assoluta e da una rottura brusca, quanto dal compimento di un processo di epicizzazione, ovvero di relativizzazione della scena, che reintroducendo prologo ed epilogo e presentando lo spettacolo come dichiarato artificio intacca il carattere di assolutezza del teatro drammatico o «aristotelico» (basato sulle unità di luogo, tempo e azione) nato nel Rinascimento, e che si manifesta a partire da Ibsen e dal Naturalismo per giungere ben oltre Brecht toccando il teatro del secondo dopoguerra. Brecht ha avuto il merito non solo di tirare i tanti fili e di teorizzare una tale svolta in saggi fondamentali, ma anche di far procedere di pari passo riflessione teorica e prassi scenica, come autore di testi ma altresì come regista e guida di un gruppo di attori straordinari, a cominciare dalla moglie Helene Weigel. *L'opera da tre soldi* occupa una posizione centrale anche nella storia del suo autore dividendola approssimativamente in due grandi fasi. Nel 1928 Brecht aveva alle spalle un certo numero di testi robusti, come *Baal* (1918) e *Trommeln in der Nacht* (*Tamburi nella notte*, 1919), che riprendeva il tema espressionista del reduce; alcuni atti unici come il bel *Lux in tenebris* (1919), che anticipa il motivo di fondo dell'*Opera da tre soldi*: non si vive *con* la morale ma *della* morale. Aveva anche composto il suo dramma più astratto, *Im Dickicht der Städte* (*Nella giungla delle città*, 1921-1924), basato sul tema della lotta fra due personaggi svolto come un violento incontro pugilistico in una gelida Chicago d'invenzione. Aveva dato prova di saper partire da un testo classico come la *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* (1924) di Marlowe rielaborandolo al punto da farne un'opera completamente sua. C'era già stato *Mann ist Mann* (*Un uomo è un uomo*, 1924-1925), «commedia gaia» nella quale attraverso la metamorfosi dell'ingenuo scaricatore Galy Gay in feroce soldato dell'esercito coloniale inglese veniva affrontato il tema della fungibilità degli esseri umani nella società di massa («un uomo vale l'altro», è questo il significato del titolo), ma soprattutto veniva di-

sintegrato «il carattere» del personaggio. Da allora, in Brecht la ferrea saldezza del carattere «drammatico» che può solo scegliere fra trionfare o perire sarà sostituita dalla labilità del personaggio «epico» osservato attraverso il suo farsi e disfarsi sulla scena, cioè come un processo continuo plasmato dalle circostanze esterne e dalle relazioni con gli altri «attori» della vicenda *narrata* in palcoscenico da un autore che ormai non si cura più di occultarsi, ma al contrario dichiara la sua presenza «registica» in mille modi (didascalie, proiezioni, interruzioni, commenti, salti di scena e di tempo, e a volte presentandosi apertamente come «il signor Bertolt Brecht»). In senso stretto «teatro epico» non significa altro che «teatro narrativo». Così anche il personaggio non è più autonomo nel suo agire. Nella tavola posta in appendice a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, 1929), in cui ha sintetizzato gli «spostamenti di accento dal teatro drammatico a quello epico», Brecht opporrà all'«uomo che si presuppone noto» «l'uomo oggetto di indagine», a «ciò che l'uomo deve fare» «ciò che l'uomo non può non fare» e ai «suoi impulsi» «i suoi moventi» (Brecht 1971, vol. 1, p. 575). Il giovane autore poteva altresì valersi di una notevole esperienza teatrale. Prima critico per il giornale «Augsburger Volkswille», poi *Dramaturg* ai Kammerspiele di Monaco, collaboratore di due registi geniali come Reinhardt e Piscator, Brecht sapeva quel che diceva quando parlava di crisi del dramma e dell'esigenza di una nuova forma teatrale. Se la società risulta divisa in classi conflittuali – ecco il ragionamento di fondo – non può più essere «rappresentata» nella forma unitaria del dramma, una convinzione corroborata dalle discussioni teoriche con il sociologo Fritz Sternberg (1895-1963) e poi col filosofo Karl Korsch (1886-1961). Tornando alla fase precedente *L'opera da tre soldi*, va richiamato l'eccezionale talento poetico del giovane autore, consacrato dalla pubblicazione della *Hauspostille* (*Libro di devozioni domestiche*, 1926-1927), una raccolta di ballate e poesie popolate di personaggi asociali (pirati, prostitute, avventurieri, assassini) e ricche di tonalità nichiliste che fece epoca. Un richiamo a questo talento è necessario per dar ragione della presenza praticamente in tutte le opere teatrali di canzoni su versi dell'autore che certo assolvono alla strutturale funzione «straniante», ma spesso sollevano le rigidità di un copione talvolta fallito, come è il caso di *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Teste tonde e teste a punta*, 1932-1934) sull'artificiosità della politica razzista, all'al-

tezza di struggente poesia. *L'opera da tre soldi* e gli altri testi che le ruotano intorno come *Happy End* (1929) e *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, la città che vive del denaro e di denaro perisce, che si valevano anch'esse delle musiche di Weill, se segnavano la felice prova generale della nuova struttura epica in fondo riproponevano molti dei temi cari al giovane Brecht anarchico e nichilista. Così li esprimeva in un *song* dell'*Opera da tre soldi* Geremia Peachum, il re dei mendicanti, al quale l'autore presta la sua «voce»: «Lo so che è saggia la mia voce, / che il mondo è misero e feroce. / Il paradiso in terra, che ideale! / Ma all'atto pratico tutto va male!» (Brecht 1971, vol. 1, p. 450). Perfino nel Brecht più raziocinante e politico la sconsolata saggezza di questa «voce» non tacerà mai del tutto e torna a riecheggiare lungo l'intero arco della sua produzione, anche quando allo spettacolo del «così va il mondo» si aggiungerà il perentorio «ponete rimedio!» della fase del «teatro didattico» – che si apre subito dopo, già a partire dal 1929 –, insieme la più sperimentale e formalmente ascetica e la più radicale nei contenuti. E talvolta anche la più riuscita. Lo «dimostra» la perfetta parabola didattica di *Die Ausnahme und die Regel* (*L'eccezione e la regola*, 1930). I pochi personaggi senza nome simboleggiano destini sociali e il loro intreccio conflittuale: un mercante, una guida, un portatore sono impegnati in una traversata del deserto per battere sul tempo una spedizione concorrente. La guida verrà presto licenziata dal padrone nel timore di un'alleanza tra i due sfruttati. Nell'oscurità della notte il gesto di umanità del portatore angariato viene interpretato come aggressione dal mercante che scambia la borraccia d'acqua tesa verso di lui per una pietra e spara uccidendolo. Nel processo che ne segue – quella del tribunale è la ricorrente situazione epica in cui si vagliano le circostanze e i comportamenti – il realismo del giudice assolve coerentemente il mercante dall'accusa di omicidio perché nello stato di cose vigente «la regola» è il sospetto e l'odio di classe mentre l'aiuto reciproco non è che «l'eccezione» di cui non si può tener conto. Senza proferire invettive, senza mai alzare la voce, qui viene presentato un quadro agghiacciante dello stravolgimento a cui sono giunti i rapporti umani che a nessun tribuno del «realismo socialista» è mai riuscito di tracciare. È possibile riconoscere la persistenza di certe costanti che scavalcano la tradizionale suddivisione in fasi antagonistiche (il giovane Brecht opposto al «politico» e all'autore dei drammi dell'esilio e della piena maturità e così via), anche se spesso è stato

l'interessato a volersi storicizzare, svalutando la propria produzione iniziale, fino all'*Opera da tre soldi* inclusa, con un sin troppo severo giudizio di immaturità. Per sua e nostra fortuna non gli è mai riuscito, ad esempio, di esorcizzare il costante e vagamente imbarazzante successo dell'*Opera da tre soldi*, nonostante abbia provato a renderne il soggetto meno «ingenuo» e più «maturo» prima con la sceneggiatura di un film e poi con *Il romanzo da tre soldi* (1934). Non si tratta certo di negare l'esistenza di una «storia» nella vicenda produttiva dell'autore, semmai di contestare le rigide cesure marcate da chi vorrebbe interpretarla come crescita continua. La storia di Brecht ha un andamento più «epico» e meno «drammatico», tanto che si può scorrerla «a salti» piuttosto che «in linea retta». Qualche esempio renderà più chiaro il concetto. Una figura di asociale come Baal, il poeta lirico vitalista e disperato del suo primo lavoro teatrale, scritto contro certe figure espressioniste di maniera, al quale il giovane autore prestò molti dei suoi tratti e che nel testo muore come un cane in un bosco, in realtà risulta quasi immortale come il dio fenicio di cui porta il nome e rivive in personaggi di molto posteriori: nel piacere quasi fisico della scoperta e della buona tavola di Galileo Galilei che «davanti a un bicchiere di vino vecchio e a un pensiero nuovo non sa dire di no» (Brecht 1971, vol. 2, p. 1436); nel popolaresco giudice Azdak di *Der kaukasische Kreidekreis* (*Il cerchio di gesso del Caucaso*, 1944), che amministra la sola vera giustizia oggi possibile infischiandosene delle leggi scritte e badando anche al proprio tornaconto. E ancora. La coppia di duellanti speculari del giovanile *Nella giungla delle città* ricompare poi nei tanti personaggi dimidiati o doppi del suo teatro posteriore: nelle due anime di Giovanna Dark di *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Giovanna dei macelli*, 1931) ma anche nel suo antagonista, il re della carne in scatola Pierpont Mauler, diviso grottescamente fra le inesorabili leggi della concorrenza e la commozione per i vitelli abbattuti; in Shen Te, la prostituta continuamente tentata dalla bontà di *Der gute Mensch von Sezuan* (*L'anima buona del Sezuan*, 1939-1941), costretta a sdoppiarsi nello spietato «cugino» Shui Ta per sopravvivere al famelico bisogno di aiuto dei tanti miseri che le si aggrappano addosso portandola alla rovina; o nel capitalista Puntila di *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Il signor Puntila e il suo servo Matti*, 1942), umano quando è ubriaco e «ragionevolmente» senza cuore quando è sobrio. Questa sorta di contaminazione tematica non risparmia nemmeno i

testi della fase più ascetica nella forma e più politica nell'argomento, e cioè i «drammi didattici». Già *Santa Giovanna dei macelli* vi rientra in buona misura, ma anche quel vero e proprio teorema teatrale sulla durezza dell'impegno rivoluzionario che è *Die Maßnahme* (*La linea di condotta*, 1930) ripropone il dissidio originario nella tragica contrapposizione tra la compassione umanitaria del Giovane Compagno e l'inflessibilità del collettivo di agitatori che vede messa in pericolo la propria missione rivoluzionaria dall'impazienza del neofita che vorrebbe alleviare all'istante le pene di chi soffre. È una tensione dialettica tra anelito alla felicità e sacrificio imposto dalle circostanze (ricordiamoci l'amara saggezza della canzone di Peachum-Brecht) che pervade un'altra coppia di drammi didattici ispirati a un antico testo giapponese: *Der Jasager* (*Il consenziente*) e *Der Neinsager* (*Il dissenziente*), composti fra 1929 e 1930. Nel primo un giovanissimo studente accetta «la antica regola» secondo la quale il singolo deve sacrificarsi a vantaggio della comunità. La spedizione di cui fa parte fallirebbe lo scopo di procurarsi le medicine necessarie al villaggio in preda a un'epidemia se si attardasse accanto al ragazzo sfinito dalla fatica, così egli consente ad essere abbandonato scegliendo «eroicamente» la morte. Questa conclusione venne criticata dai giovani alunni di una scuola marxista, cosicché l'autore non solo la riscrisse ma scelse la soluzione realmente «didattica» di far rappresentare le due versioni una dopo l'altra. Il secondo testo ha infatti uno sviluppo assolutamente identico ma un esito diametralmente opposto: il giovinetto rifiuta «scandalosamente» la morte e chiede l'instaurazione di «una nuova usanza». Un'eco di questo motivo risuona in uno scambio di battute del *Leben des Galilei* (*Vita di Galileo*, 1938-1947). Al discepolo Andrea Sarti che rimprovera lo scienziato per non aver saputo opporsi all'Inquisizione esclamando: «Sventurato il paese che non ha eroi!», Galileo ribatte: «Sventurato il paese che ha bisogno di eroi» (Brecht 1971, vol. 2, p. 1507). Questi pochi accenni dovrebbero sfatare qualche altro luogo comune sul teatro «brechtiano»: a un tale aggettivo si accompagna un'idea di freddezza, di mancanza di sentimenti e di emozioni oltre che di indottrinamento forzato. Quest'ultimo giudizio si sfuma già solo ricordando che i drammi didattici erano destinati non a un pubblico tradizionale, ma alla formazione degli attori rivoluzionari. Quanto all'accusa di assenza di emozioni, essa ha valore soltanto se si pretendono dal teatro «epico» delle emozioni «drammatiche»: il picco-

lo catalogo tematico fin qui scorso testimonia di quante e quanto varie tensioni emotive sia ricca anche la nuova forma se solo si accetta che esse non si concentrino sull'esito ma si distribuiscano sull'andamento della vicenda. Casomai il controllo emozionale riguarda il lavoro dell'attore sul personaggio che non dovrebbe investire tutto il suo capitale emotivo nel ruolo che rappresenta e dovrebbe imporsi un atteggiamento «straniato» rispetto ad esso, offrendo una recita «in terza persona», croce e delizia di ogni interprete di un ruolo epico. D'altro canto anche quella della recitazione epica è una teoria per certi versi meno nuova di quanto si creda: nel *Paradosso dell'attore* (1773) Diderot, autore assai caro a Brecht, aveva svolto analoghe argomentazioni sul controllo delle emozioni necessario a meglio interpretare proprio i ruoli più coinvolgenti. Brecht stesso ha poi richiamato più volte la presenza di tecniche similari nel teatro orientale, specie nel saggio *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* (1936), steso dopo aver visto recitare a Mosca l'attore Mei Lan-fang. E il formalista Viktor Sklovskij aveva elaborato negli anni Venti il concetto affine di *ostranenije*. Rispetto a questi significativi precedenti Brecht ha però dalla sua non solo la chiarezza degli obiettivi e la capacità di costruire dei testi già pensati nella chiave di una teoria forte, ma il vantaggio della sperimentazione sul palcoscenico. Praticamente tutti i suoi testi sono corredati da minuziose note di regia frutto dell'esperienza concreta di una o più rappresentazioni. Leggendole si apprendono assai più cose sulla teoria epica e sulla recitazione straniata di quanto non si ricavi dai saggi teatrali più noti e importanti come il *Breviario di estetica teatrale* (1948). Perché il teatro epico non è semplicemente uno stile ma un metodo. Talvolta attori d'eccezione hanno modificato significativamente il testo insieme all'autore: è il caso di Helene Weigel, che raddrizzò con un'intuizione «epica» la piega inevitabilmente drammatica del testo antifranchista *Die Gewehre der Frau Carrar* (*I fucili di madre Carrar*, 1937). Ma soprattutto risultano straordinari per la comprensione del testo e delle sue finezze e potenzialità interpretative i protocolli che riferiscono della recita americana di *Vita di Galileo* nell'interpretazione di Charles Laughton (1899-1962), insieme al quale l'autore aveva tradotto in inglese parola per parola il copione. Il risultato è una redazione a sé stante. Se ne ricava un'altra caratteristica dell'opera epica: non sono solo i suoi personaggi ad essere proposti come un processo, ma il testo stesso va inteso come un esperimento continuo suscettibile di piccole e grandi modifiche dettate dall'esperienza del palcoscenico o dal mutare delle condizioni. «La verità è concreta», amava ripetere con Hegel, e anche: «Il budino si prova mangiandolo». La vicenda delle diverse redazioni di *Vita di Galileo* è esemplare. La prima versione, scritta nel 1938-1939 durante l'esilio danese, offriva del grande scienziato una lettura partecipe e largamente positiva. Egli avrebbe abiurato davanti all'Inquisizione per poter «astutamente» proseguire il suo lavoro di ricerca. Dunque si trattava di un piccolo arretramento in cambio di un passo in avanti ben più grande a vantaggio della scienza e dell'umanità intera, un genere di astuzie per le quali l'autore e l'uomo Brecht ha sempre manifestato simpatia e a cui ha fatto spesso ricorso quando il potere di destra e di sinistra lo ha messo alle strette. Ma con lo scoppio della bomba atomica Brecht muta radicalmente la prospettiva e trasforma il cedimento di Galileo di fronte al potere temporale della Chiesa in una catastrofe morale e in una colpa storica, cioè nel peccato originale della presunta «autonomia» della scienza moderna svincolata da ogni responsabilità sociale e accecata dall'ideologia del progresso. Col risultato di una lampante forzatura della verità dei fatti, ma con l'impagabile vantaggio di mettere all'ordine del giorno il tema davvero epocale e «scandaloso» della responsabilità dello scienziato, un tema ripreso in seguito dal Dürrenmatt di *Die Physiker* (*I fisici*, 1962) e dal Kipphardt di *Sul caso di J. Robert Oppenheimer*.

4. *Il «dramma d'attualità» e il nuovo «dramma popolare»*

A metà strada fra dramma naturalistico e teatro politico si colloca intorno alla metà degli anni Venti lo *Zeitstück* o «dramma d'attualità», in quanto intreccia situazioni umane fortemente tipizzate ed esemplari con tematiche di rilievo sociale (il paragrafo 218 contro l'aborto, l'inflazione, l'amministrazione della giustizia, i problemi della gioventù e così via), all'epoca oggetto di accese discussioni. Il dramma d'attualità affrontava per lo più problemi rilevanti per gli abitanti delle grandi città, mentre al mondo della provincia e della campagna, visto come luogo alternativo agli epicentri dei convulsi processi di tecnicizzazione e meccanizzazione, si rivolge il moderno «dramma popolare» (*Volksstück*) che si riallaccia alla tradizione ottocentesca austriaca e bavarese rappresentata da autori come Nestroy,

Anzengruber, Raimund e Thoma. In questa ripresa del dramma popolare sono distinguibili almeno due linee di sviluppo. La prima vede il suo esponente di maggior successo in Carl Zuckmayer (1896-1977), che ripropone lo stereotipo dell'idillio campestre ma in sapide commedie popolaresche. Di lui sono da ricordare *Der fröhliche Weinberg* («L'allegro vigneto», 1925), *Schinderhannes* («Gianni il grassatore», 1927) nonché il sempreverde *Der Hauptmann von Köpenick* (*Il capitano di Köpenick*, 1930), esilarante variazione del gogoliano *L'ispettore generale*. Di ben diverso spessore, anche per il suo valore di analisi sociologica degli anni di Weimar, è invece la linea del teatro popolare rappresentata da Ödön von Horváth (1901-1938) e Marieluise Fleißer (1901-1974). In loro non c'è più traccia del vagheggiato idillio campestre e nessuna nostalgia per il mondo della provincia. Quel mondo la Fleißer, che veniva dalla bavarese Ingolstadt, lo conosceva bene e ha saputo darne un quadro realistico e impietoso, anche sotto lo stimolo di Brecht, alla cerchia del quale fu legata per qualche tempo per quanto con un senso di costante estraneità come risulta dal testo autobiografico *Der Tiefseefisch* (*Il pesce di profondità*, 1930). Ma prima c'erano stati drammi significativi come *Die Fußwaschung* (*La lavanda dei piedi*, 1924), *Fegefeuer in Ingolstadt* (*Purgatorio a Ingolstadt*, 1926) e *Pioniere in Ingolstadt* (*Pionieri a Ingolstadt*, 1928). È un teatro fitto di figure di emarginati e disadattati, soprattutto creature femminili prima illuse e poi usate e ingannate, fra le quali regna un costante senso di vuoto esistenziale e che lungi dal solidarizzare fra loro si esercitano nella sopraffazione ai danni del più debole. La novità dei testi fleisseriani, più ancora che nelle tematiche, sta nell'uso di un linguaggio scarno e insieme espressivo, impastato di espressioni dialettali, attraverso il quale si esprime la più feroce violenza sociale del branco sulle vittime designate. Anche in virtù di tali scelte linguistiche la generazione del teatro della quotidianità affermatasi in Germania negli anni Sessanta (Fassbinder, Kroetz, Sperr) riconoscerà in lei un modello. Anche Horváth mostra una grande capacità di cogliere il mutamento degli umori psico-sociali degli ultimi anni weimariani attraverso il linguaggio dei suoi personaggi, una congerie di sradicati, piccolo-borghesi, volgari opportunisti e fanciulle sventurate che parlano per frasi fatte inframmezzate da detriti della lingua letteraria che il drammaturgo chiama «gergo della cultura». Horváth fa anche un uso sapiente delle pause e dei silenzi (le didascalie dei suoi testi sono punteggiate dall'indicazione «Stille», «silenzio», che sta per intervallo di tempo e sospensione vocale). La frantumazione linguistica e la povertà dell'azione restituiscono sulla scena l'agonia della Repubblica e l'avanzare strisciante del nazismo, come nell'esemplare *Italienische Nacht* (*Notte all'italiana*, 1931), che inscena lo scontro delle opposte fazioni politiche sullo sfondo di un borgo di provincia. Diversamente che nel teatro politico, qui i confini sono sfumati e i comportamenti degli individui appaiono dettati più dall'opportunismo che dall'ideologia. Per questo c'è chi, come Peter Handke, preferisce il suo teatro a quello di Brecht, ma l'uno non esclude l'altro e anzi entrambi sono necessari a comporre il caleidoscopio teatrale di Weimar. Lo smascheramento dell'idillio piccolo borghese che cela cinismo e sopraffazione avviene soprattutto nelle amare *Geschichten aus dem Wienerwald* (*Storie del bosco viennese*, 1931). Il fidanzamento di Marianne col macellaio Oskar sembra scorrere sui binari più ovvi con tanto di gita sul bel Danubio blu e accompagnamento musicale, e invece la ragazza conosce l'inganno, lo svanire dell'illusione di un altro amore e il ritorno da Oskar al prezzo della perdita del figlio «della colpa». *Kasimir und Karoline* (*Kasimir e Karoline*, 1932) varia il motivo della rottura di un'atmosfera spensierata e popolaresca – qui la Monaco dell'*Oktoberfest* – che sfocia nella disillusione e nel compromesso. Un testo amarissimo e crudele è *Glaube, Liebe, Hoffnung* (*Fede, speranza, carità*, 1932) che trae spunto da un fatto di cronaca: una ragazza disperata tenta di vendere ancora in vita il proprio cadavere e non riuscendovi si toglierà la vita.

5. *Brecht senza palcoscenico: i drammi dell'esilio*

Con *Vita di Galileo* anche per Brecht siamo nel pieno dell'esilio apertosi nel 1933 per la grande maggioranza degli artisti e intellettuali antifascisti. Fuggendo dalla Germania nazista, Brecht non lasciava solo la ricchezza appena assaporata, ma la propria lingua, il proprio teatro, molti attori esperti e affiatati nonché un pubblico politicamente avvertito. Ogni nuova tappa comportava la fatica di Sisifo di ricostruire luoghi e strumenti indispensabili al lavoro teatrale, per poi abbandonarli e ricominciare da capo. Eppure a quegli anni risalgono testi ancora oggi considerati fra i maggiori, come *Der gute Mensch von Sezuan* e *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraggio e i suoi figli*, 1941).

Le conseguenze del radicale cambio di condizioni di lavoro, intrecciato all'imbarbarimento e alla radicalizzazione della situazione politica, sono però ugualmente avvertibili. Nella teoria teatrale, in primo luogo. Rinfoderate le punte sperimentali dei drammi didattici, le norme epiche devono scendere a patti con la voglia di «intrattenimento» di un pubblico ben più tradizionale dell'aristocrazia operaia. Si impone l'esigenza di affiancare piacere e insegnamento: dalla dialettica tra questi due poli nasceranno i testi del «teatro dialettico». E si fanno avanti le esigenze di un immediato contributo alla lotta antifascista. A queste risponde un gruppo di testi di diverso valore, ma che, a partire da *Die Horatier und die Kuriatier* (*Gli Orazi e i Curiazi*, 1934), ancora legato alla formula didattica, segnano più d'una concessione alle attese del pubblico, per quanto l'autore si sforzi di tener fede agli assunti della forma epica e di coniugare antifascismo e critica dell'ideologia capitalistica. Nascono così, oltre a *I fucili di madre Carrar*, le scene di *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terrore e miseria del Terzo Reich*, 1942), tra le quali spiccano alcuni piccoli capolavori come *La moglie ebrea* e *Lo spione*, e *Die Gesichte der Simone Machard* (*Le visioni di Simone Machard*, 1942-1943), che riprende la figura della Pulzella d'Orléans ambientandola nel contesto della resistenza nella Francia occupata. Una più ironica accezione di «resistenza» compare già nel titolo di *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*, 1941): qui le tappe della presa del potere da parte di Hitler e dei suoi accoliti vengono «straniate» attraverso una «cavalcata storica di gangster» al soldo del «trust dei cavolfiori» e paludando il volgare linguaggio della lotta politico-economica in una parodistica deformazione del verso classico, da Shakespeare al Goethe del *Faust*, tecnica già brillantemente collaudata in *Santa Giovanna dei macelli*. Resistenti, ciascuno a suo modo, sono anche i protagonisti di altre tre opere della maturità. Resiste alla furia della Seconda guerra mondiale il buon soldato Schweyk (*Schweyk im zweiten Weltkrieg* [*Schweyk nella seconda guerra mondiale*], 1945) non resistendole affatto, o meglio eseguendo entusiasticamente alla lettera la raffica di ordini insensati che gli vengono impartiti e così portandone a galla in un crescendo di *gags* godibilissime l'assurdità generale. Qui il ricercato equilibrio fra divertimento e insegnamento pende tutto sul piatto del primo. C'è qualcosa che lega Schweyk, «l'opportunista delle minuscole opportunità», ad Anna Fierling, la protagonista di *Mutter Courage und ihre Kinder*. In un altro modo ancora ella è una resistente e un'opportunista, ma anche un grande «carattere». Da un punto di vista strutturale è un'opera perfettamente riuscita: una serie di quadri sullo sfondo della Guerra dei Trent'Anni che scorrono sulla scena seguendo le peregrinazioni della vivandiera aggiogata al suo carro di mercanzie (una presenza scenica indimenticabile), che si illude di poter vendere con profitto nei vari «teatri» di guerra agli eserciti rivali. Sarà invece lei a rimetterci, uno dopo l'altro, i suoi figli. Anche qui l'intenzione dell'autore di far aprire gli occhi al pubblico sulla cecità di Madre Coraggio, ricercata attraverso una profusione eccezionale di effetti di straniamento e sostenuta da interpreti del calibro di Therese Giehse (1898-1975) e della Weigel, si scontra con l'enorme presa drammatica del personaggio. Non c'è dunque da meravigliarsi che il pubblico capisca meno di quanto si commuova, anche ad onta della celebrata scaltrezza epica della Weigel. È invece costretta a organizzare la resistenza contro se stessa, cioè contro la «irresistibile», suicida tentazione della bontà, Shen Te, «l'anima buona» del Sezuan. Gravata del compito immane di provare la possibilità di seguire al giorno d'oggi l'antico comandamento che impone di amare il nostro prossimo come noi stessi, si trasformerà in un «cugino» che disfa alla luce di un crudo realismo l'esile trama di rapporti umani che si ostina a voler intessere e in cui resta continuamente invischiata. È un crudele gioco delle parti che dà luogo a un grande teatro, ma umanamente perverso e insolubile sulla scena, donde l'inevitabile battuta finale che arresta lo spettacolo senza concluderlo lasciandolo sospeso su quello stesso mondo che lo ha prodotto: «a sipario caduto / qualunque problema è rimasto insoluto» (Brecht 1971, vol. 2, p. 1651). È forse la più sintetica ed efficace definizione per tutto il teatro epico. Almeno alcune delle discrepanze tra teoria e produzione richiamate per i testi della maturità trovano giustificazione in una annotazione del 1940: «È impossibile terminare un dramma senza il palcoscenico. [...] Solo la scena può decidere fra le varianti possibili» (Brecht 1979, vol. 2, p. 320). Se a questo si aggiungono quindici anni d'oblio dalle scene tedesche si comprenderà la doppia esigenza a cui l'autore doveva far fronte una volta ripresa l'attività in patria: provare concretamente «il budino teatrale» e insieme propagandarne la ricetta. Si spiega così da un lato la formalizzazione dei principi del teatro epico in una sintesi teorica coerente e spesso normativa come quella del *Breviario di estetica teatrale*, dall'altro l'accentuato pragmatismo scenico che gli farà dire di non ricordare più i suoi

stessi precetti. E se riterrà necessario proporre dei «libri-modello» sugli impeccabili allestimenti del Berliner Ensemble, sentirà anche l'esigenza di accompagnarli col saggio *Come servirsi non servilmente di un modello di regia* (1948). Il fatto è che «l'ultima identità brechtiana si concretizzò in una nuova figura teatrale: il poeta-regista» (Meldolesi 1983, p. 211). Günter Grass (n. 1927), nel polemico *Die Plebejer proben den Aufstand* (*I plebei provano la rivolta*, 1966), potrà rimproverargli di aver sostituito il conflitto reale (l'insurrezione berlinese nel 1953) con la finzione del palcoscenico, cioè la funzione surrogatoria dell'azione rivoluzionaria in cui restò invischiato il teatro di Piscator. Ma è al suo lungimirante «strabismo teorico», al suo programmatico empirismo scenico che mescola tecnica epica e immedesimazione stanislavkiana che il teatro del dopoguerra deve alcuni dei suoi eventi maggiori tutti sulla scena del Berliner Ensemble (*Die Antigone des Sophokles* [*L'Antigone di Sofocle*], 1948; *Coriolan*, 1950; *Don Juan*, 1952; *Der kaukasische Kreidekreis*, 1954).

Capitolo terzo

Il teatro del Terzo Reich

1. *La presa del potere e la politica culturale del nazismo per il teatro*

Il 30 gennaio 1933 Adolf Hitler (1889-1945) viene nominato cancelliere del Reich a capo di un governo di coalizione: è l'inizio di una delle più feroci e radicali dittature della storia moderna. Il 20 febbraio Hitler e Hermann Göring ricevono gli industriali e i banchieri tedeschi per illustrare il programma economico del nuovo governo. Alla fine dell'incontro ricevono un fondo di 3 milioni di Reichsmark per il finanziamento della campagna elettorale per le elezioni del 5 marzo. Il 28 febbraio con un decreto del presidente del Reich vengono aboliti i diritti fondamentali e si autorizza l'arresto preventivo: è l'inizio dello stato di polizia. Il 22 marzo sorge a Dachau il primo campo di concentramento. Il 1° aprile inizia il boicottaggio dei negozi ebraici. Il 12 Pio XI riceve Göring e Franz von Papen per discutere i termini di un concordato fra Santa Sede e Germania nazista. Il 23 viene pubblicata la prima lista nera di autori sgraditi al regime da allontanare dalle biblioteche e dalle librerie. Il 10 maggio, a Berlino, alla Opernplatz (ora Bebelplatz) di fronte alla Humboldt-Universität su iniziativa degli studenti nazisti – che viene subito fatta propria dal ministro della Propaganda ed estesa ad altre città del Reich – vengono organizzati roghi pubblici di pubblicazioni di autori non graditi al regime. Fra la seconda metà di giugno e gli inizi di luglio si ha la messa al bando della SPD, il Partito socialdemocratico tedesco (27 giugno) e l'autoscioglimento degli altri partiti: DNVP, il Partito popolare tedesco-nazionale, che si fonde col gruppo parlamentare nazionalsocialista, DVP, il Partito popolare tedesco (27 giugno), DDP, il Parti-

teliche), dagli esiti tragicomici, ma con personaggi meno corposi della *Visita della vecchia signora* e con una trama meno intensa. L'argomento è l'universo minacciato dalle scoperte della fisica moderna. In una lussuosa clinica psichiatrica privata vivono tre fisici: uno si crede Newton, l'altro sostiene di essere Einstein, il terzo, Möbius, afferma di ricevere le visite del Re Salomone in persona che gli svelerebbe gli arcani del mondo. In realtà Möbius è perfettamente sano, solo che, preoccupato del possibile uso distorto delle sue scoperte in campo fisico-nucleare, ha scelto di fingersi pazzo e si è fatto rinchiudere in un manicomio dopo aver dato alle fiamme i suoi appunti. Gli altri due fisici sono in realtà due agenti segreti, uno per conto dell'Est, l'altro per conto dell'Ovest, in missione speciale per carpire i segreti del fisico. Tutti e tre hanno assassinato, pur amandole, le loro infermiere che avevano scoperto il loro segreto. Ora, però, in seguito agli omicidi, i tre fisici sono diventati dei pazzi socialmente pericolosi: dovranno perciò restare confinati a vita nel manicomio. Il loro sacrificio per la salvezza del mondo è stato però vano, grottesco, anzi insensato, perché la direttrice della clinica, Mathilde von Zahnd, la vera pazza, intuendo le loro intenzioni, ha copiato, non vista, gli appunti di Möbius. Il destino del mondo è quindi ora nelle mani di una pazza. Sarebbe però troppo riduttivo leggere i *Fisici* sulla sola falsariga del *Galileo* brechtiano come un ennesimo dramma sulla responsabilità etica dello scienziato moderno. L'opera è anche, se non soprattutto, un atto di sfiducia nella libertà dell'uomo, nel pensiero umano, nell'illusione propria di tutti gli umanesimi che l'uomo sia padrone delle proprie azioni.

3. *Il teatro documentario*

Fra il 1951 e il 1962 la Germania registra un tasso di incremento annuo del Pil del 7,1%. Più o meno nello stesso periodo, si ha un incremento del prodotto sociale medio del 5,6% (in Francia del 3,7%, in Gran Bretagna del 2,3%, negli Stati Uniti del 2%): è il «miracolo economico tedesco» («Times»). La battuta che meglio sintetizza la nuova autoconsapevolezza dei tedeschi è «Wir sind wieder wer» («Siamo di nuovo qualcuno»). Con la nomina a capo del governo dell'Unione Sovietica di Nikita Chruščëv (1958) e a presidente degli Stati Uniti di John Kennedy (1961) – a Pio XII era frattanto succe-

duto sul trono pontificio Giovanni XXIII –, muta il contesto internazionale che rende sempre meno proponibile la politica conservatrice del vecchio Adenauer. Questi, nel 1963, passa la mano al suo ministro dell'Economia Ludwig Erhard (1897-1977). Tre anni dopo viene varata la prima «grande coalizione», il governo formato da cristiano-democratici e socialdemocratici (Kurt Georg Kiesinger al cancellierato e Willy Brandt al ministero degli Esteri). Da questa coalizione il paese si attende una maggiore stabilità politica e una maggiore sicurezza sociale. Certo da un punto di vista economico, ad eccezione di una minoranza, si stava bene: i tedeschi consumavano di più, avevano ripreso a viaggiare. Eppure, come ammoniva Karl Jaspers (1883-1969), cominciava ad avvertirsi, soprattutto in alcune fasce della popolazione, un certo disagio. Il filosofo coglieva nel segno: verso la metà degli anni Sessanta nelle università tedesche esplode, espressione di un diffuso disagio giovanile, il movimento studentesco, l'opposizione extraparlamentare (APO, Außerparlamentarische Opposition). Ben presto però la protesta dalle aule universitarie si estende a tutti i campi della vita sociale. Nascono nuove forme di convivenza (la «comune») e nuove forme di protesta importate dagli Stati Uniti (happening, sit-in, go-in, teach-in). Figure di culto come Mao Zedong, Ho Chi Minh, Ernesto Che Guevara invadono la scena giovanile tedesca. Entrano nella discussione politica tedesca tematiche nuove come la questione ambientale e la lotta contro la costruzione di nuove centrali atomiche. Nel 1969, l'anno dello sbarco sulla luna del primo astronauta americano, finisce la «grande coalizione» e Brandt diventa cancelliere. Dalla parte di Brandt stanno i giovani che si identificano con un uomo politico che proviene da condizioni sociali modeste, ha combattuto da emigrato contro il nazismo e ha dato buona prova di sé come borgomastro di Berlino. È l'inizio della «Ostpolitik», la politica di apertura verso i paesi del blocco comunista mirante a ridurre la tensione della guerra fredda. A Varsavia, in occasione della firma del trattato con la Polonia, il 7 dicembre 1971, Brandt compie un gesto dalla forte valenza simbolica: si inginocchia davanti al monumento eretto in memoria degli ebrei periti nella distruzione del ghetto di Varsavia, una silenziosa e dovuta ammissione di colpa da parte di un politico pure personalmente del tutto estraneo a quei fatti, ma di cui, come rappresentante del popolo tedesco, sente l'obbligo morale di farsi carico. Dai Giochi Olimpici di Monaco (1972) i tedeschi si attendono

una normalizzazione dell'immagine della Germania nel mondo, ma con l'assalto di terroristi palestinesi al padiglione degli atleti israeliani le cose andranno diversamente. Il 6 maggio del 1974, apparentemente a causa del coinvolgimento di un suo collaboratore, Günter Guillaume, in un caso di spionaggio a favore della RDT, Brandt presenta le proprie dimissioni. Gli succede Helmut Schmidt (n. 1918), un politico asciutto, di stile anglosassone, intenzionato a governare il paese con competenza e distacco. Al dirottamento di un aereo della Lufthansa da parte di terroristi palestinesi che chiedono, in cambio della liberazione degli ostaggi, il rilascio di un certo numero di detenuti politici, Schmidt reagisce inviando all'aeroporto di Mogadiscio le teste di cuoio, le truppe speciali tedesche. Nello stesso autunno nella prigione di Stammheim, a Stoccarda, vengono trovati morti nelle loro celle i terroristi Andreas Baader (1943-1977), Gudrun Ensslin (1940-1977) e Jan-Carl Raspe (1944-1977): è l'«autunno tedesco», la conclusione tragica di una stagione politica che segna il punto di massima scollatura fra l'intellighenzia e le istituzioni del paese. Nel 1980 Schmidt riesce ancora a vincere le elezioni politiche, ma con le elezioni del 1983 dovrà passare la mano al leader della CDU Helmut Kohl (n. 1930). A tutto ciò, negli anni Sessanta e Settanta, corrisponde in campo teatrale una ripresa delle esperienze più avanzate della Repubblica di Weimar che l'avvento al potere del nazismo aveva interrotto: il teatro politico di Erwin Piscator e il dramma popolare di Ödön von Horváth e Marieluise Fleißer.

Diversamente dal teatro politico di Erwin Piscator, il teatro documentario rinuncia ad un uso massiccio dell'integrazione nello spettacolo teatrale di materiali sonori, filmati, diapositive. Esso però recupera la dimensione verbale, un testo realizzato per lo più attraverso il montaggio di materiali storici autentici. I temi affrontati riguardano l'attualità politica e la storia recente (il silenzio di Pio XII nei riguardi dell'Olocausto, l'organizzazione dello sterminio degli ebrei ad Auschwitz, i bombardamenti inglesi sulla città di Dresda nel febbraio del 1945, il Vietnam, ma anche personaggi emblematici della storia tedesca). Proprio perché la parola ridiventa centrale, il teatro documentario perde la dimensione di teatro di agitazione politica e si riappropria di una dimensione illuministica, di un teatro, cioè, che, attraverso un'efficace (in senso teatrale) presentazione della documentazione storica, vuole favorire nello spettatore e, mediante la discussione dello spettacolo, nei mezzi di comunicazione di massa e nell'opinione pubblica una presa di coscienza che ne influenzi il comportamento politico. L'utilizzo di materiali storici autentici non annulla, certo, il carattere di finzione estetica della rappresentazione, ma il rimando all'autenticità dei materiali obbliga lo spettatore a prendere quanto nel testo viene offerto alla discussione molto più seriamente di quanto di solito non avvenga a teatro, essendogli preclusa la possibilità di liquidare il tutto come mera finzione poetica. Il teatro documentario, pur nella diversità estetica delle sue realizzazioni autoriali, rappresenta la punta avanzata di un teatro realistico che, come ebbe a sottolineare Rolf Hochhuth (n. 1931) rispondendo ad un'inchiesta della rivista «Theater heute» (1963), proprio perché la realtà supera la fantasia dell'artista, non tiene il passo con la realtà, tant'è che nella rappresentazione di un mondo assurdo gli scenari storici superano non di rado il teatro dell'assurdo più spinto. Il montaggio di testi autentici non implica comunque minore intervento, e capacità autoriale, dell'invenzione di testi finzionali. Nel caso di *Der Stellvertreter*, l'opera che inizia in Germania la stagione del teatro documentario, i documenti si trovano relegati in appendice; il testo di per sé è un testo d'invenzione. Il suo modo di procedere – portare sulla scena personaggi ed eventi storici per lo più spinosi riproposti sulla scorta di una documentazione storica citata nel testo o esibita in appendice – fa scuola, anche se resta controversa la qualità letteraria dei suoi testi. L'empito morale radicale con cui offre alla discussione personaggi ed eventi controversi della storia recente evoca l'idea schilleriana del teatro come «istanza morale della nazione». *Der Stellvertreter* ipotizza una corresponsabilità di Pio XII nello sterminio degli ebrei per omissione di denuncia dei crimini perpetrati nei campi di sterminio di cui pure sarebbe venuto a conoscenza. L'opera provocò, come era prevedibile, discussioni e polemiche a non finire – e continua a provocarne ogni qual volta la si rimetta in scena o se ne faccia una riduzione cinematografica. Seguiranno *Soldaten. Nekrolog auf Genf* (*Soldati. Necrologio per Ginevra*, 1967) che, prendendo lo spunto dal controverso tema dei bombardamenti sulla città di Dresda nel febbraio del 1943 da parte dell'aviazione britannica, analizza le ambiguità del personaggio di Churchill; *Guerrillas* (1970), un dramma fantascientifico contro il colonialismo americano; *Die Hebamme* («La levatrice», 1971), una

commedia critico-sociale su una levatrice che come consigliere comunale si batte a favore degli emarginati; *Juristen* («Uomini di legge», 1979) sulla giustizia nel Terzo Reich (nel 1978 un suo articolo su «Die Zeit» che denunciava il coinvolgimento dell'allora presidente dei ministri del Baden-Württemberg Hans Filbinger [1913-2007] nella delibera di quattro sentenze di morte durante il regime nazista, ne aveva provocato le dimissioni) e, in anni più recenti, *Wessis in Weimar: Szenen aus einem besetzten Land* («Tedeschi dell'ovest a Weimar: scene da un paese occupato», 1993) sulle conseguenze economiche e politiche della riunificazione tedesca.

Di Heinar Kipphardt (1922-1982) restano quale suo contributo al teatro documentario *In der Sache J. Robert Oppenheimer. Ein szenischer Bericht*, *Joel Brand* (1965) e *Bruder Eichmann* («Fratello Eichmann», 1983). Alla base della prima opera sta la documentazione (più di 3000 pagine) del procedimento giudiziario intentato nel 1954 dalla Commissione per l'energia atomica americana contro il fisico statunitense Julius Robert Oppenheimer (1904-1967) che, fra il 1943 e il 1945, aveva collaborato come direttore del centro di ricerche di Los Alamos alla costruzione della prima bomba atomica. In seguito ad una crisi di coscienza sopravvenuta dopo il lancio della bomba atomica su Hiroshima, Oppenheimer si era opposto, senza successo, alla costruzione della bomba all'idrogeno e si era battuto per la messa al bando delle armi nucleari. Diversamente da Peter Weiss, che per la sua opera su Auschwitz utilizza quasi esclusivamente citazioni dagli atti del processo di Francoforte, Kipphardt nel suo «resoconto scenico» fa una selezione, e una sintesi affidata ad una voce fuori campo, dei materiali documentari. L'opera tende a privilegiare l'esemplarità del caso a discapito della verità del caso specifico – tant'è che il fisico americano gli contestò di avere ricostruito gli avvenimenti in maniera distorta. L'uso della forma-processo di ascendenza brechtiana farà comunque scuola. *Joel Brand* è la storia di un baratto proposto nella primavera del 1944 da Adolf Eichmann (1906-1962) al portavoce del Consiglio ebraico ungherese, Joel Brand (1906-1964): diecimila camion per la vita di un milione di ebrei. Kipphardt fa al solito un uso molto libero dei verbali del processo di Gerusalemme col risultato di scrivere un'opera di stampo tutto sommato tradizionale che non riscosse molto successo forse proprio per il non chiarito rapporto documento-finzione. Il personaggio di Eichmann ritorna in *Bruder Eichmann*. Nella prima parte dell'opera Kipphardt ricostruisce la personalità del criminale nazista utilizzando e rielaborando le registrazioni delle conversazioni che questi ebbe dopo la sua cattura col capitano dei servizi segreti israeliani Leo Chass e la psichiatra Frieda Schilch, e nelle quali minimizzava il ruolo avuto nello sterminio come responsabile della logistica presentandosi come un burocrate tutto sommato impotente che si limita ad eseguire ordini superiori. Nella seconda parte il criminale nazista, in attesa dell'esecuzione, detta, in occasione del Natale, una lettera alla famiglia nella quale continua a proclamarsi vittima di un atto di vendetta e impartisce alla moglie istruzioni sull'educazione dei figli. Anche in questo caso Kipphardt non è tanto interessato alla ricostruzione della personalità del criminale nazista quanto all'atteggiamento mentale che Eichmann incarna, quello cioè sempre più diffuso nella moderna società di massa dell'«uomo funzionale» che accetta il ruolo di ingranaggio di un macchinario di cui ignora la funzione e le finalità.

Grafico ed autore dapprima in lingua svedese, Peter Weiss (1916-1982) si profila negli anni Sessanta come intellettuale di punta nel movimento di protesta contro la guerra in Vietnam. Nato in un sobborgo di Berlino, a Nowawes, Weiss, ebreo, emigrato nel 1933 dapprima in Inghilterra, poi, nel 1936, a Praga, quindi, dopo un breve soggiorno svizzero, in Svezia, era diventato nel 1945 cittadino svedese. Le opere teatrali che l'impongono all'attenzione del pubblico internazionale sono, nel 1964, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter der Anleitung des Herrn von Sade* (*La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat, rappresentato dai filodrammatici di Charenton sotto la guida del marchese de Sade*) e, l'anno successivo, *Die Ermittlung. Ein Oratorium in 11 Gesängen* (*L'istruttoria. Un oratorio in 11 canti*). Il nucleo drammatico della prima opera è la contrapposizione fra l'individualismo estremo (il marchese de Sade) e la rivoluzione sociale (Marat). Le battute di Marat sono in gran parte autentiche. Pure attestate nelle fonti sono le rappresentazioni teatrali organizzate con gli ospiti dell'ospizio per ammalati mentali di Charenton dal marchese de Sade, anch'egli internato nello stesso ospizio a partire dal 1801. Tutto ciò serve a Weiss da cornice in cui collocare l'azione scenica di cui il Marchese tiene le fila, e in cui s'inse-

risce, anacronisticamente, Marat, che a quella data in realtà era già morto. Quest'anacronismo storico e la complessa strutturazione dell'opera su tre piani temporali (il 1793, anno della morte di Marat e punto culminante della Rivoluzione; il 1808, anno della rappresentazione all'interno dell'ospizio di Charenton corrispondente all'epoca della restaurazione napoleonica; il momento della rappresentazione dell'opera di Weiss, il nostro presente, corrispondente all'epoca del tardocapitalismo) permettono un gioco sottile, e teatralmente valido, di allusioni politiche e contrapposizioni ideologiche. Weiss, che ha recepito la lezione del Living theatre, fa un uso efficace di teatro epico e teatro della crudeltà finalizzato a porre lo spettatore di fronte all'ineludibilità del dilemma politico (che è del nostro presente) fra individualismo estremo (Sade) e socialismo (Marat). Nell'estate del 1964 Weiss assiste al processo di Francoforte sui crimini perpetrati dai nazisti nel campo di sterminio di Auschwitz. Dai suoi appunti e dai resoconti della «Frankfurter Allgemeine Zeitung» prende lo spunto per l'*Istruttoria*, uno dei grandi successi mondiali del teatro tedesco del secondo dopoguerra. I colpevoli prendono le distanze da quanto viene loro addebitato appellandosi al principio di obbedienza al quale il militare è tenuto in tempo di guerra. Le dichiarazioni dei testimoni sono prive di pathos, quasi trascrizione di un referto scientifico. L'organizzazione dell'opera in undici canti, la gestualità, gli snodi evocano l'Inferno dantesco. Lo spettatore, fortemente coinvolto a livello emotivo, non viene però mai lasciato nel dubbio sulle responsabilità e sul contesto politico-economico e sociale nel quale i fatti si sono verificati, tanto più che il comunista Weiss denuncia esplicitamente il coinvolgimento della grande industria tedesca nello sfruttamento della manodopera del Lager: «Smettiamo di affermare con superiorità / che il mondo del Lager ci è incomprensibile / Conoscevamo tutti la società / da cui uscì il regime / capace di fabbricare quei Lager / L'ordine che vi regnava / ne conoscevamo il nocciolo / per questo riuscimmo a seguirlo / nei suoi ultimi sviluppi / quando lo sfruttatore poté / esercitare il suo potere / fino a un grado inaudito / e lo sfruttato / dovette arrivare a fornire / la cenere delle sue ossa» (Weiss 1967, p. 106). All'*Istruttoria* seguiranno poi, frutto di un più diretto e partigiano impegno politico, *Gesang vom lusitanischen Popanz* (*Cantata del fantoccio lusitano*, 1966), contro il colonialismo portoghese e la commistione di capitalismo e colonialismo; *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des langandauernden Befreiungskrieges in Viet Nam* (*Discorso sulla preistoria e lo svolgimento della interminabile guerra di liberazione nel Vietnam*, 1967), contro la guerra del Vietnam; *Trotzki im Exil* (*Trotskij in esilio*, 1970), contro lo stalinismo e l'imperialismo sovietico, che gli valse per qualche anno il divieto d'ingresso nella Repubblica Democratica Tedesca, e infine *Hölderlin* (1971), un'opera incentrata sulla figura del grande poeta tedesco rinchiuso nella Torre e presentato come una sorta di rivoluzionario fallito, una variante del suo Marat, rifugiatosi nella pazzia per sfuggire all'ingiustizia sociale del suo tempo, mentre i suoi sodali di un tempo, Hegel e Schelling, da giovani non meno di lui radicali e amanti della libertà, hanno fatto carriera accettando il ruolo di fedeli servitori dello Stato. A lui un giorno rende visita un giovane redattore della «Rheinische Zeitung», Karl Marx, che attesta al vegliardo di avere rinunciato alla poesia, a favore dell'analisi politica ed economica della società, dopo avere letto i suoi versi.

Weiss non è comunque l'unico a «rivisitare» personaggi emblematici della storia tedesca. Nel 1968 Tankred Dorst (n. 1925) aveva dedicato ad Ernst Toller, protagonista della Repubblica dei Consigli bavarese oltre che drammaturgo, rivisitato dalla prospettiva della contestazione studentesca, l'opera *Toller. Szenen aus einer deutschen Revolution* (*Toller. Scene di una rivoluzione tedesca*) e poi, nel 1973, al norvegese Knut Hamsun *Eiszeit* (*Era glaciale*), un dramma, questo, però lontanissimo dal teatro documentario. Altri testi ascrivibili in un qualche modo al teatro documentario, nel senso che fanno ampio ricorso alla documentazione storica pur nella libera elaborazione del soggetto, sono *Martin Luther & Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung* (*Martin Lutero & Tommaso Münzer ovvero L'introduzione della contabilità*, 1970) di Dieter Forte (n. 1935) sulla Guerra dei contadini del 1524 capeggiati da un rivoluzionario idealista, Thomas Müntzer, mentre Lutero viene presentato come un opportunista al soldo di chi detiene il potere (i Fugger, l'Imperatore, i Principi), e *Büchners Tod* («La morte di Büchner», 1972), un dramma incentrato sul conflitto fra impegno politico ed utopia letteraria di Gaston Salvatore (n. 1941), un nipote del presidente cileno Allende che nel 1965 si era trasferito dal Cile a Berlino per studiarvi sociologia alla Freie Universität, diventando, con Rudi Dutschke (1940-1979), uno dei corifei dell'opposizione extraparlamentare.