

Giorgio Dolfini

IL TEATRO: LIMITI E PROSPETTIVE

Parlare di teatro tedesco del dopoguerra non equivale a parlare del teatro di lingua tedesca. Oggi altrimenti si dovrebbe discorrere soltanto di quello svizzero, dei nomi ormai noti di Frisch e Dürrenmatt. Su un piano di valutazione puramente letteraria o per dir meglio: se si considera un'opera, un testo, teatrale o meno, come un 'nodo' di influenze, motivi e tradizioni letterarie, possono istituirsi legami stretti e identità e termini comuni fra gli svizzeri e i tedeschi. Innegabile è la presenza di Brecht sia nell'opera di Dürrenmatt e di Frisch che in quella di numerosi commediografi tedeschi; ma un discorso su questo tipo di derivazioni non ha ragione di limitarsi all'area linguistica tedesca, e se da un lato si dovrebbero includere i modelli di Jonsco o di Beckett, dall'altro la considerazione dovrebbe estendersi all'esempio di Brecht nel teatro di tutto il mondo. Viviamo pur tutti nel 1962 in un mondo di rapporti culturali assai stretti e ravvicinati.

E tuttavia il teatro, forse più che altre manifestazioni artistiche fiorisce su una base che, per quanto oggi nelle intenzioni cosmopolitica, è prima di tutto e soprattutto nazionale. Basta pensare anche in termini più esteriori come il testo del dramma

non faccia teatro, ma attori registi pubblico concorrano variamente a costituirlo. Dunque l'apporto massiccio di un complesso di atteggiamenti psicologici sentimentali ideologici condizionati minutamente, capillarmente da una società oltreché da una tradizione, da una condizione politica immediata oltreché da un costume tramandato. Ora non si possono immaginare componenti così dissimili, se si istituisce un raffronto fra la Svizzera e la Germania: per rimanere in campo letterario: Keller accanto a Freytag, e più ampiamente: una tradizione democratica di fronte ad una costante involuzione nazionalistica. E questa evoluzione secolare ha reso più sensibile oggi lo scrittore svizzero ai limiti dei suoi istituti, di fronte alle prefigurazioni più o meno apocalittiche del mondo di domani, e viceversa quell'involuzione ha reso lo scrittore tedesco già tutto vittima di quel mondo avvenire. E il nazismo e una guerra provocata e perduta dopo l'altra, continuando una tradizione, determinano negativamente tutta una cultura. Dietro Dürrenmatt e Frisch non sta un'esperienza recente tanto radicale e violenta, né sta un atteggiamento filisteo secolare da superare: l'ipocrisia ch'essi smascherano e combattono è cosa d'oggi e non proprio solo svizzera come momento tipico.

Essi non si trovano nella necessità di «prender distanza» rispetto a un'esperienza tragica, di cui furono spettatori, poiché la realtà che essi discutono è già di per sé 'distanziata' dalla rovina di ieri ed è forse ben più severamente paradigmatica del presente. Dipende dal modo e dai mezzi artistici con cui la rappresentano e dal carattere di universalità dei momenti essenziali in cui questa realtà svizzera si rispecchia nei loro lavori, se la loro opera può essere valida al di là dei confini della Confederazione.

Voci di questa altezza non provengono dalla Germania del dopoguerra. Perché gli autori tedeschi, vittime ancora della guerra, della sconfitta, del terrore nazista e della loro lunga tradizione di filisteismo non vedono, non vogliono vedere, hanno paura di vedere fino in fondo la loro realtà, continuano l'equivoco della «innere Emigration». Parlando di questi problemi, specialmente da parte di intellettuali tedeschi, si è soliti sottolineare con una certa enfasi la situazione dell'anno zero, la sconfitta, la distruzione fisica e morale della Germania del 1945, il doversi rifare da sé soli e sul nulla una coscienza nuova e prospettive nuove. Ricordare la letteratura dell'emigrazione pare non riesca del tutto gradito all'intellettualità tedesca occidentale e comunque, a differenza che all'Est, l'opera degli esuli non sembra aver costituito che un labile punto di riferimento per la ricostruzione delle idee nella Bundesrepublik. Anzi talvolta questa presenza della letteratura dell'emigrazione come 'cosa data' pare essere stata più un ostacolo che non uno stimolo al nuovo scrittore tedesco occidentale. Remora d'ordine psicologico, d'ordine politico-sociale, basta fare dei nomi: i fratelli Mann, Feuchtwanger, la Seghers, Toller, von Horwath e allora si chiariscono anche i motivi più o meno inconsapevoli di questo distacco (illuminante sarà anche il discorso a proposito di Brecht).

A ciò s'aggiunga la realtà del muro, come si dice oggi, il disagio che da una parte e dall'altra nelle due Germanie dev'essere cresciuto in chi ha assistito nell'Est ad un vanificarsi della speranza nella costruzione di un socialismo autentico, nell'Ovest alla ricostituzione di strutture che per molti versi fanno temere un ripetersi di errori weimarani. Da una parte l'artista, l'intellettuale non possono criticare o devono farlo entro modelli di tale astrazione e genericità da divenir banali 'trombetti'; dall'altra agisce in loro la malattia più sottile dell'autocensura, del conformismo, della più grave mancanza di prospettive. Ad Ovest si può parlare, scrivere, dire tutto — salvo crearsi il deserto intorno — si può essere oppositori, ma non 'quegli oppositori', non con i modi e le idealità che si attribuiscono, magari a sproposito, a quel-

li di là dal muro. E quanto sia pericoloso nella RFT essere tacciati di comunismo lo dimostrano i modi della polemica Kesten-Johnson o più semplicemente la lettura di un qualsiasi giornale. (Esempio: ricevere 17 giovani sovietici, far visitare loro Amburgo, discutere con loro è tradimento? è provocazione? tale da far richiedere energiche contromisure, da far gridare allo scandalo e all'ignominia?)

Queste sono divagazioni solo apparenti, sono anzi necessarie, pur nella loro ovvietà e nella loro frammentarietà, a penetrare in qualche modo nella situazione teatrale tedesca d'oggi. Il peso psicologico politico e ideologico enorme che la divisione della Germania porta con sé nel campo della cultura, per tacer d'altro, è decisivo, ove si pensi che in tal modo la necessaria dialettica della vita politica e intellettuale si è irrigidita ed è scomparsa scindendosi e polarizzandosi geograficamente. E si aggiunga la tragica coincidenza che né l'una né l'altra parte rappresentano nel modo migliore gli ideali presi a propria bandiera: anche la radicalizzazione del dialogo politico risulta falsa, pare un gioco d'ombre, ed il dibattito culturale all'interno di ognuna delle Germanie del tutto apparente così privo come rimane di alternative reali.

Se c'è una manifestazione artistica che per sua natura è aderente ai problemi immediati essa è — è stato mille volte ripetuto — il teatro. Quindi il teatro in modo particolare risente di questa abnorme situazione politico-sociale, si presenta in termini, forme e contenuti divergenti eppure per altro simili nelle due Germanie e di conseguenza va diversamente giudicato in rapporto ai caratteri prevalentemente politico-culturali delle due repubbliche tedesche. Forse una considerazione più intima di opere singole potrebbe chiarire meglio la situazione, ma a noi non pare di vederne che lo meritino, anzi lo sopportino se non nel contesto di un discorso più ampio.

La vita teatrale in Germania è relativamente intensa, quasi in ogni città anche minore ha sede un teatro in vario modo sovvenzionato. L'attività di questi teatri, che si avvalgono spesso dell'opera di attori e registi valenti, è vastissima: dal repertorio classico a quello della più recente drammaturgia tedesca, dagli stranieri ai contemporanei tedeschi. Anche fuggevolmente bisogna accennare alla realizzazione scenica dei testi. In generale, se si prescinde dalla produzione di largo consumo, la regia e la recitazione risentono fortemente dell'impostazione che genericamente diremo avanguardistica. Una ricerca deliberata di stile 'moderno' o senz'altro, come laconicamente si dice là, di «stile». Questo vale per la Germania occidentale, ove parimenti alla scelta dei testi

contemporanei, le messe in scena sono nella loro grande maggioranza orientate verso l'esperimento formale, verso l'astrattismo registico, si vuol dire verso un gioco talvolta intelligente, ma arbitrario nei confronti del testo. Fenomeno abbastanza vistoso (e sconcertante) nella messa in scena di taluni classici. Solo quando l'impostazione registica apriori coincide con l'opera scelta si hanno realizzazioni eccellenti, e nel repertorio tedesco contemporaneo queste coincidenze devono essere frequenti.

Infatti nei giovani drammaturghi tedeschi occidentali si può notare grosso modo questa medesima tendenza all'esperimento formale astratto, come l'aspetto più vistoso della loro produzione. Se il teatro sfugge i temi profondi dell'attualità, se l'autore è troppo timido e indeciso di fronte al mondo che lo circonda, che può mai fare se non rifugiarsi nel gioco? E tale disposizione è per lo più inconsapevole e spesso contrasta proprio con le intenzioni dell'autore e in esse si maschera e si deforma variamente.

A questo proposito è interessante l'osservazione di Peter Hirche, autore di numerosi pezzi radiofonici e di almeno due opere teatrali discutibili, ma interessanti, come gli autori d'oggi «sentano sempre l'obbligo di fare delle dichiarazioni» a proposito della loro opera. A parer nostro sintomo appunto del bisogno di fondare o di supportare fra la loro opera e la realtà un rapporto che non sia di causa-effetto, di un riferimento, almeno, che altrimenti non è esplicito artisticamente, è rimasto del tutto intenzionale e deve perciò essere spiegato. Ancora Hirche si chiede se «il teatro (tedesco) del dopoguerra sia così provinciale per essersi sempre sottomesso a questa esigenza di dichiarare», il che è per converso una riprova di quanto or ora si è detto: la provincia è data dal ribaltamento dei dati più superficiali e banali della realtà concreta nell'iperuranio dei miti o della metafisica, che magari si vogliono negare, nella non-provincia dell'indefinito. Operazione intrapresa giocondamente e caoticamente dallo stesso Hirche in *Die Söhne des Herrn Proteus* («I figli del signor Proteo»).

Lo scrittore trova dei modelli, delle suggestioni nella forma, sia essa più propriamente teatrale o ancora del pensiero, crede di affrontare problemi di fondo che sono soltanto la proiezione spettrale e sfigurata delle 'conseguenze' marginali della situazione effettiva; cerca e crea miti da abbattere o da esaltare; si fruga dentro e nei propri smarrimenti individuali ritrova quel frammento lirico che crede 'il problema del nostro tempo'.

Forse una delle ragioni al fiorire di eccellenti prove di teatro radiofonico in Germania, di un genere cioè al confine con la lirica, è proprio questo

stato d'animo di smarrimento individuale di fronte al mondo, questo continuo gioco d'ombre che è diaframma fra sé e la realtà.

Quando un autore di Hörspiele e di teatro come Wolfgang Hildesheimer a proposito di una propria opera fa la sua 'dichiarazione' ed afferma ch'egli non si rifa al teatro dell'assurdo di Jonesco, come gli vien contestato, ma trova che l'assurdo è nella realtà stessa, sostiene una tesi piuttosto stantia. Ma quel che è peggio solo 'a voce', non con la propria opera, senza il rigore e la consequenzialità di Jonesco. Cosa siano i rinoceronti in Jonesco è chiaro e soprattutto è chiaro com'essi costituiscono, come invenzione teatrale, il nucleo strutturale ed estetico, oltretutto ideologico, della favola, ma è difficile comprendere senza 'dichiarazioni' perché Hildesheimer faccia comparire in un villaggio perduto nel tempo un professore alla ricerca tanto appassionata di uno strano uccello da trasformarsi egli stesso in esso e morire quando un altro uccello gli si mostra come la negazione dell'uccello ch'egli cerca ed è. Soprattutto è difficile comprendere, nonostante le pur pesanti allusioni, la figura nel contesto dell'opera (titolo: *Die Verspätung* - "Il ritardo"), nel rapporto con le altre pallide larve che si aggirano per il villaggio rimasto perduto nel tempo; anche se sono chiare le allusioni ad un certo tipo di erudito tedesco e certi strali paiono partir bene. Ma è appunto questo scambio palese fra una macchietta caratteristica della 'misericordia tedesca' e il simbolo di una realtà assurda a porre in evidenza l'equivoco. Indendiamoci, anche una figura così tipicamente e localmente tedesca come quella dello 'studioso' può costituire il veicolo rappresentativo della realtà, ma in ben altro modo: basta ricordare il dottore büchneriano del *Woyzeck*. Sarà banale chiedersi perché uno scrittore abbia scritto un'opera e cosa voleva dire, ma se si rinuncia a questa banalità e si segue l'autore nella riproduzione dell'assurdo, non si vede perché il dadaismo non debba aver già risolto tutto da un pezzo. E per di più l'autore stesso sente il bisogno di dichiararlo. Perché il paradosso è questo: che per rappresentare l'assurdo bisogna non credere nell'assurdo, saperne distinguere le strutture, usare strumenti coerenti e tutt'altro che alogici (ancora il nome di Jonesco, con cautela), altrimenti si assommano peccati capitali a peccati veniali, si diventa riproduttori fotografici e meccanici di ciò che non si capisce — ancora una volta naturalismo e avanguardia si danno la mano. Se la sua assurdità Hildesheimer la ritrova monologando a più voci in qualcuno dei suoi Hörspiele, essa, in quanto confessione lirica sincera, può anche acquistare verità poetica, ma il teatro radiofonico non è il teatro che per ora ci riguarda.

Una questione di generi allora? Non si pretende dallo scrittore di teatro 'realismo', impegno politico, sociale, morale, solo che esso non può in alcun modo mancare nell'opera compiuta. Né manca nelle intenzioni di Hildesheimer, Lenz, Böll, Walser, Grass, Hey, ma purtroppo mai si enuclea in forme esteticamente e quindi conoscitivamente valide.

È necessaria una presa di posizione di fronte alla realtà per poterla osservare, un punto di vista dal quale guardarla. Pare ovvio, ma non è così. I giovani scrittori tedeschi occidentali sono molto critici di fronte alla realtà in cui vivono ed esprimono la loro denuncia, la gridano, la teorizzano proiettando le loro grida contro la volta celeste, negli abissi del tempo, ma, e qui è la loro grave incongruenza, rifiutano ogni prospettiva, ogni indirizzo preciso che dia unità, coerenza, verità e necessità all'espressione del loro disagio. Siamo al solito impasse che fu dell'espressionismo, della *neue Sachlichkeit*, che corre come un filo rosso per tanta parte della storia culturale tedesca: nel paese delle *weltanschauungen* si ha paura ad averne una (chi ne ebbe una o lo proclamò alto, fosse Büchner o Heine o Marx oppure Kleist, mal gliene incorse). Hanno paura di far proposte, non sanno, hanno *paura* di proporre soluzioni. Si intende il valore metaforico del termine. Forse questa timidezza è originata da una cattiva scelta ideologica ancor recente, ma essa ha pure una lunga tradizione e la malattia fu diagnosticata da innumeri scrittori, e fra gli ultimi molti furono dell'emigrazione, in opere efficaci e penetranti: Heinrich Mann ne "Il suddito", J. R. Becher in "Addio" e in teatro Sternheim, Brecht, eccetera. Tentativi seri per uscire da questo blocco oggi non mancano e provengono anzitutto da quegli scrittori che grazie alla loro chiarezza di idee hanno guadagnato per lo meno un posto di osservazione. Così il romanziere cattolico Heinrich Böll si è provato sulla scena con il dramma *Ein Schluck Erde* («Un sorso di terra»); purtroppo non basta la prospettiva ideologica di un autore a creare un'opera valida, anche Böll si è invischiato in un gioco pericolosamente astratto di proiezioni simboliche. In una vicenda spinta in un cupo avvenire, dopo un nuovo diluvio universale, su l'unica roccia che sporga dalle acque, sopravvive una sorta di comunità termitaria organizzata rigidamente e ciecamente secondo leggi gerarchiche. Solo alcuni schiavi 'ricordano' e cercano di scoprire il passato felice ed umano cavandone le testimonianze dalle profondità marine, si avviano alla riscoperta dell'uomo. Indubbiamente un lavoro interessante anche se teatralmente fallito, che propone, secondo modelli noti, una visione della realtà odierna, ma la rende imprecisa ed

interdetta perché cede a ricerche simboliche ed emblematiche di linguaggio e di rappresentazione e si incapsula in cifre misteriose e generiche; ma questa è appunto la 'paura' che si traduce in termini formali.

Altrettanto e forse più direttamente impegnato può apparire il dramma di Siegfried Lenz *Die Zeit der Schuldlosen* («Gli innocenti») in due parti. Nella prima alcune persone sono costrette in una stanza prigioniera fin quando non estorcero delle confessioni ad un rivoluzionario dato in loro mano. Egli finirà ucciso nel buio. Nella seconda parte gli stessi personaggi, quando la rivoluzione ha trionfato, si trovano a dover render conto dell'assassinio anonimo e perciò collettivo. Uno di essi infine suicidandosi prende su di sé la colpa e 'rende' agli altri l'innocenza. Responsabilità, colpa collettiva, resa dei conti paiono dover essere in Germania argomenti quanto mai vivi, attuali, concreti e testimoniano dell'impegno di Lenz, delle sue intenzioni. Il dramma, che possiede alcune scene di notevole rigore drammatico, riesce particolarmente efficace nella prima parte, nella rappresentazione del processo per cui gli innocenti divengono colpevoli, ed è assai meno convincente nella seconda parte in cui dovrebbe configurarsi il processo inverso. Tutta l'opera assume le tradizionali sfumature nebulose della genericità e dell'ambiguità di giudizio che tanto spesso in Germania e altrove sono scambiate per universalità, profondità e obiettività. Ancora la medesima diagnosi.

Anche considerando i nuovi testi teatrali non già nel rapporto loro con la società, ch'essi devono comunque rispecchiare, ma nella trama più tenue delle reciproche influenze e tradizioni letterarie nazionali e internazionali, quasi che questo fosse un metro atto a «misurare con più comprensione», pare che il risultato non cambi. In una problematica di questo tipo la questione può essere quella dei 'modelli' dichiarati o meno dagli interessati. Essi paiono essere elettivamente stranieri e recenti: Jonesco, Beckett, Genet... Ma la figura che domina tutto il teatro moderno e a maggior ragione quello tedesco e lo condiziona in modi molteplici è senza dubbio Bertolt Brecht. Uno di quei rappresentanti della letteratura dell'emigrazione con il quale non è possibile nemmeno nella Bundesrepublik non fare i conti. Nei testi raccolti in *Teatro uno*, Einaudi 1962, si può vedere come in ogni parte del mondo il messaggio brechtiano sia stato ascoltato e si sia rivelato in vario modo fecondo, talché risulta superficiale, quando non interessato, parlare di brechtomania scambiando i dati inevitabili della moda con quelli più intimi della ricerca artistica; ma anche un tale rilievo, che vien da parte tedesca, è carat-

teristico della situazione. Infatti: momento essenziale del teatro brechtiano è l'inscindibilità del suo messaggio umano, morale, ideologico dalla forma in cui esso si esprime. Ora nella Repubblica Federale è precisamente il messaggio brechtiano a non essere accettato e l'operazione sottile, conscia o inconscia, del regista, del critico e dell'imitatore consiste proprio della disinfezione della forma brechtiana da ogni implicazione ideologica. E così si direbbe che forma e contenuto si presentino distinte persino al drammaturgo, per non parlare del critico, come due entità da collegare meccanicamente. E allora il modello Brecht decade a moda, a pretesto e — come Jonesco o Beckett — non è più decisivo, ché nell'imitazione gli inconciliabili addirittura si confondono e Brecht vale un 'astratto', un qualsiasi rappresentante dell'assurdo. Si spiega così come giovani autori occidentali possano assumere successivamente a modelli i rappresentanti del teatro dell'assurdo e Brecht pur senza mostrare in queste scelte le tappe di un'evoluzione ideale.

Risulta significativo a questo proposito il caso di Tankred Dorst, uno fra i più dotati scrittori di teatro della RFT. Nel suo atto unico *Grosse Schmährede an der Stadtmauer* («Grande invettiva sotto le mura») egli si pone seriamente e meditatamente come seguace del Brecht didattico e per qualità di linguaggio, di ritmo e di struttura veramente si impone sulla massa monocolora degli sperimentalisti suoi compatrioti. Ma a queste qualità stilistiche non si appaia un pensiero altrettanto limpido e definito. Il simbolo che s'esprime dalla vicenda non è nemmeno chiaro in se stesso, risulta ambiguo.

La «grande invettiva» di Dorst la lancerà alla fine dell'apologo la donna che invano ha tentato di riguadagnare il proprio marito, o meglio un surrogato del proprio marito caduto in battaglia, strappandolo con l'astuzia e la seduzione all'esercito dell'imperatore della Cina. La vicenda è situata infatti in una Cina di pura convenzione brechtiana. Anche colui che per sfuggire alle fatiche e ai pericoli della guerra sembrava disposto a farsi passare per suo marito si ritrarrà alla fine vinto dalla 'ragione' degli uomini contro il 'senso' della donna, sembra voler dire l'autore, vinto dalla forza di determinati principi o istituti posti a confronto dell'immediata vitalità o addirittura animalità della donna (e qui sta secondo noi la caratteristica confusione che rende vacillante tutto l'edificio dorstiano). E la piccola cinese rivendicherà a suo merito e a sua discolpa la vita: «Qui giù è il mio posto! Io non vedo lontano. Non sento più di quel che dicono i vicini. Non sono più saggia del mio maestro! Ma vivo. Vivo. Se non ho vissuto giustamente di chi è la colpa?»

A noi pare anche di vedere fra le parole di tutta la vicenda filtrarsi ancora sottilmente quello «spirito di suddito», quel *untertanenverstand* tanto caratteristico fra le motivazioni tedesche, e forse, positivamente, un inconscio tentativo di contrastarlo. L'invisibile imperatore, gli ufficiali, le mura contro cui si scaglia la donna sono un simbolo scenicamente corposo ed efficace. Ma alla fine ci si può ben chiedere di che invettiva si tratti, contro chi essa è diretta. «La bontà puzza, puzza la giustizia, e il coraggio puzza e la felicità — tutto, tutto!» E pare che l'autore concepisca la sua critica in termini universali che sono più spesso soltanto generici.

L'altro versante della personalità di Brecht, quello diciamo più ampio e realistico, non pare avvertito da Dorst né da altri giovani tedeschi federali. Non altrettanto si può dire degli scrittori di teatro orientali, almeno di alcuni di quelli che conosciamo. Nella Repubblica Democratica Brecht risiedeva, sordo anche negli ultimi tempi ad ogni invito di fuga, ma quel che più conta nella RDT Brecht lavorava e non solo come drammaturgo, ma come maestro di teatro, creava una scuola, tramandava un 'mestiere'. E la validità del suo insegnamento è tuttora documentata dalle realizzazioni del teatro orientale, sia esso rappresentato dal brechtiano Berliner Ensemble o dal Deutsches Theater. Mentre ad occidente la ricerca del regista si muove nella direzione dell'inserimento dell'opera nello «stile», nel senso della sua attualizzazione formale, nella RDT la ricerca del regista tende all'enucleazione concreta, allo svelamento dello stile intrinseco all'opera stessa, perché nel modo più efficace essa comunichi al pubblico il suo messaggio.

La presenza di Brecht per gli autori orientali pare meno vincolante che per gli occidentali. E ciò potrebbe spiegarsi considerando che per l'intellettuale al di là del muro certe verità di Brecht sono ovvie e l'esperimento del maestro non è veduto come invenzione formale o astrazione intellettualistica, ma come risultato di un lavoro concreto di teatro e di discussione ideologica. E bisogna anche chiarire che nella Germania orientale le remore psicologiche verso il passato, l'emigrazione, eccetera sono ben superate. Il che non impedisce che buona parte della produzione orientale sia astratta, velleitaria, propagandistica e garreggi in tinte brune col grigiore dei fratelli nemici. Ma ha il merito inconfutabile di essere piantata per terra, e se talvolta si tratta di fango, pazienza. In qualche modo è ripreso in essa quel processo brechtiano di scavare la società fino all'osso e ricavarne lo scheletro da rivestire dei panni variopinti delle sue invenzioni esemplari. (Ma come discepolo ideale di Brecht, in questo senso,

si dovrebbe ancora una volta citare il non tedesco Frisch.)

Il nome di Peter Hacks, monacense che dal '55 è a Berlino Est come 'dramaturg' del Deutsches Theater, può costituire un punto di riferimento valido per un confronto con Dorst sul diverso modo di continuare il Brecht didattico. Il suo *Volksbuch vom Herzog Ernst oder der Held und sein Gefolge* (in: *Teatro uno* col titolo: «La leggenda popolare del duca Ernesto ovvero L'eroe e il suo seguito») paragonato alla *Schmährede* di Dorst rivela che ci troviamo di fronte ad un autore che sulla traccia di Brecht è impegnato nell'elaborazione di un linguaggio originale. Dal Brecht didattico eredita sì i modi formali, ma anche l'impegno morale (che in Dorst risulta vanificato in astratto pathos) e quel realismo intellettuale e quella prospettiva ideale che gli permette di suggerire un contenuto, un ideale di vita al suo pubblico pur nei modi divertiti e popolareschi, in questo caso ancora dispersivi, della rappresentazione. Il momento più autenticamente e validamente didattico trova, se pure per una strada faticosa, la sua realizzazione, il suo invernamento. Si potrebbe obiettare che il termine di 'teatro didattico' per Brecht aveva valore meramente tecnico, di scuola, ma si è già detto com'esso fosse in Brecht inscindibile da un valore morale e cioè ancora didattico.¹

Ma l'altro Brecht, quello di «Madre Coraggio», di «Santa Giovanna dei Macelli» e più modestamente quello di «Terror e miseria del III Reich», di «Schweyk» e di «Ui», trova un continuatore di un certo rilievo in quel Helmut Baierl, autore della commedia *Frau Flinz*, messa in scena la stagione scorsa dal Berliner Ensemble con la regia di Peter Palitzsch e Manfred Wekwerth e con Helene Weigel nel ruolo principale. Non si può certo gridare al capolavoro, ma ci si trova di fronte ad una pièce che incide decisamente nella realtà del pubblico, che discute, dibatte problemi che sono suoi, insomma ha qualcosa da dire e la dice pulitamente, avvalendosi della grande tradizione di artigianato teatrale della scuola brechtiana.

La storia di frau Flinz è quella di una sorta di «desperada» che ha ereditato dal suo passato di miseria nella società capitalistica e segnatamente in quella nazista una volontà pervicace di lotta individualistica contro lo stato al quale, qualunque esso sia, ella vuol sottrarre i figli. La Flinz si converte alla fine all'idea societaria del nuovo stato e non già ricevendo l'insegnamento dall'alto o dal partito, ma traendolo da se stessa, dalla propria prepotente vitalità, dal proprio anarchico

realismo, quasi a dispetto di chi è nel partito e non avverte nella carica vitale di lei l'elemento primo di un'azione rivoluzionaria. Una tale vicenda, così enunciata, non pare offrire altro che l'ennesimo peana in onore dell'avvenire socialista e della funzione di guida del SED, ma non è così. E se l'opera sfugge in buona misura al pericolo della propaganda lo deve alla qualità dei personaggi e soprattutto del personaggio della Flinz, che è persona viva, reale, erompente, sanguigna, ha in sé tanta forza di verità da trasformarsi in simbolo concreto, o meglio in figura tipica, nel senso lukácsiano, da costituire il perno di una parabola coerente e credibile. Inoltre c'è da aggiungere che si tratta di un lavoro evidentemente scritto 'nel' teatro, nel Berliner Ensemble, che con esso raggiunge un optimum di realizzazione. Se ancora una volta si deve accennare ad una certa genericità di situazioni, è da specificare però che essa deriva semmai dalla loro schematicità.

Una donna che vince è frau Flinz, una donna che perde la piccola cinese dell'apologo di Dorst, una donna che perde rovinosamente quella de «La scappatina» di Walser. Frau Flinz entra nella vita pubblica, frau Frieda («La scappatina») si ritira sconfitta e umiliata nei suoi sentimenti più intimi, lancia anche lei la sua 'invettiva', piccola però e meno convincente di quella della cinesina. Quella vitalità anarchica e prepotente che è dei tre personaggi femminili di Dorst, Baierl e Walser (a dir la verità in quest'ultimo è più supposta che dimostrata in un personaggio piuttosto squalido e scialbo) ha prospettive diverse di qua e di là dal muro: a Est la direzione di una cooperativa di consumo contadina, ad Ovest lanciare invettive con risonanze universali e vien quasi il sospetto che l'ideale di Dorst e Walser sia il matriarcato: tremerebbero altrimenti al pensiero che in queste donne e nei loro conflitti rifacesse capolino il solito dilemma dei reazionari tedeschi di vita e ragione e le invettive spezzassero una lancia in favore del 'principio femminile' cioè vitalistico e irrazionale della società.

Der Abstecher di Martin Walser è la storia appunto di una scappatina che un industriale, figlio del miracolo economico, fa una sera mentre è in viaggio d'affari a trovare la sua ex-amante, ignominiosamente liquidata, ora moglie di un ferroviere. Il risentimento di una figura di donna piuttosto astratta e l'improbabilità del personaggio del marito portano l'industriale sul punto di venir ucciso dai due con una scarica elettrica e infine, a dispetto della donna, all'alleanza dei due uomini i quali concludono la loro notte con un giro per le birrerie di Ulm e l'immane teutonico sbronza. Il carattere dell'industriale, l'unico reale, completamente riuscito, è centrato con di-

¹ Un discorso analogo può esser fatto a proposito di altre opere di Hacks quali *Eröffnung des indischen Zeitalters* e *Die Schlacht bei Lobositz*.

vertita crudeltà, manca però di antagonisti appena credibili. Il 'pezzo' è divertente, scintillante, paradossale, acuto, in esso la lingua parlata d'oggi erompe sulla scena illuminata dalle risonanze e le vivezze di una immaginazione attenta, crudele e quasi mai gratuita.

È significativo che da parte di critici tedeschi sia stato possibile formulare la questione, oltretutto inutile, se quest'opera sia un dramma piuttosto che una farsa — visto che l'autore l'ha definita soltanto Stück — quando i limiti di essa stanno proprio nella sua concezione farsesca, se i germi di critica e di satira che tanto hanno vantato in questo testo sono proprio bruciati dall'autore nel suo amore al paradossale, al motto di spirito, al gioco verbale, appunto al tono un po' pesante e gratuito del cabaret. Questa non è satira, sono dispetti, intelligenti anche, ma solo dispetti. Nonostante i limiti tanto categorici di questo lavoro, particolarmente della sua architettura, la lingua di Walser, l'immaginazione che le è lievito quasi mai sono arbitrarie, per cui esso è divertente, brillante, caustico nella misura in cui lo è probabilmente la conversazione di Walser in una cerchia d'amici, ma non di più.

Su questo piano e forse con maggior abilità teatrale e minor talento linguistico e acutezza d'osservazione si possono citare altri titoli ed altri autori: Richard Hey con *Weh dem, der nicht lügt* («Guai a chi non mente») e *Der Fisch mit dem goldenen Dolch*, Peter Hirche con *Triumph in tausend Jahren* («Trionfo fra mille anni»), opere tutte che all'esperimento formale affidano il loro lamento o la loro protesta contro la società moderna configurata in quella del wirtschaftswunder e in tal modo non giungono che a solleticarne i risentimenti meno pericolosi. Autori più modesti, come Günther Weisenborn col suo esperimento di teatro cronistico (*Die Illegalen*: «Gli illegali») ottengono di più perché pretendono di meno: ma è pretendere poco ricordare ai tedeschi miracolati quel che preferiscono dimenticare? quel periodo della loro storia recente e quei fatti che fin quando non saranno chiariti nella loro coscienza paralizzano la loro creatività?

Quel che fin qui si è osservato senz'alcuna pretesa sistematica e definitiva ci offre ancora una volta

i termini inquietanti del problema tedesco, alla cui soluzione storica pare che gli autori di teatro in generale siano incapaci di portare un contributo valido. Si parla oggi nella Bundesrepublik di una speranza di rinascita del teatro. Rimane il problema fondamentale che non è di oggi nella storia letteraria tedesca: a parte la presenza di individualità creatrici il punto debole consiste nell'atteggiamento dello scrittore di fronte alla realtà e alla nazione. Si tratta di guardare la realtà con senso critico e responsabile, senza presunzione, di svincolarsi dalle imposizioni della tradizione filistea tedesca, non già ignorandola, ma penetrandola nell'oggi con mezzi più definitivi, meno provvisori che la battuta di spirito, che ha ben diverso valore in mano ad un popolo o in mano ad uno scrittore. E ancora di evitare il pericolo delle sintesi mitiche, prima ancora di saper analizzare la situazione in concreto, rifuggire dai comodi e pretenziosi paraventi della specializzazione e dello spirito professionale come dato esclusivo... Ed ecco fatto e ripetuto l'elenco dei limiti rappresentativi di tutte le opere del teatro tedesco del dopoguerra: le ragioni dei difetti, a parer nostro, e le remore da superare.

E speranza che siano superate c'è, se i giovani autori sentono il bisogno di 'dichiarare' (non si allude alla dichiarazione di Günther Grass di non voler scrivere per il teatro dopo *Hochwasser*... almeno fin quando non lo rappresentino: a parte il caso specifico sarebbe una soluzione troppo radicale). Quando alle 'dichiarazioni' si sostituirà l'evidenza della rappresentazione, le speranze saranno esaudite, l'importante è comunque che l'esigenza di un legame autentico, non mistificato con la realtà sia sentita e si esprima almeno così; il gioco delle perle di vetro degli intellettuali tedeschi finirà nella peggiore delle ipotesi quando tutte le perle si saranno rotte.

Nel paese in cui, come diceva Döblin, «pittori e scrittori per regolamento hanno da occuparsi di quadri e di libri, ma non di idee» è già qualcosa assistere alle impennate dei Lenz, dei Böll, dei Walser, al coraggio disarmato dei Weisenborn, ai capricci di tanti altri e alle astuzie dei Hacks e dei Baierl. Perché dunque non ci dovrebbe essere speranza? Fedé ce n'è, carità è necessaria.