

Raccolte le lettere  
"private" dell'autore  
di "Vita di Galileo"



di ALDO NATOLI

L'EDITORE Suhrkamp ha pubblicato or è poco in Germania una raccolta di lettere (*Briefe*) di Bertolt Brecht: fra testo e annotazioni, due volumi di 1174 pagine. Come avverte il curatore (Günther Glaeser), si tratta nella massima parte di testi pubblicati per la prima volta; più di un terzo delle 2.400 lettere finora raccolte (essendo stata esclusa la «pura corrispondenza di affari»); tutte quelle che potevano fornire informazioni utili per la biografia, la personalità, il lavoro, l'attività di Brecht nel suo tempo. E quale tempo: dal 1913 al 1956.

La pubblicazione di queste lettere giunge otto anni dopo quella dell'*Arbeitsjournal*, diario di lavoro, da parte dello stesso Suhrkamp; e insieme a questo costituisce una fonte essenziale, anche se presumibilmente non ultima e definitiva, per lo studio della biografia, nel senso più integrale, di Brecht.

Come già fu osservato per l'*Arbeitsjournal*, si può a prima vista avere l'impressione che in queste lettere scarsa sia la rilevanza della sfera «privata»; e vien fatto di chiedersi se e quale valore debba attribuirsi alla nota affermazione di Brecht, secondo cui egli «non si sarebbe interessato molto al privato».

Qui la lacuna potrebbe sembrare ancora più singolare che nel diario: infatti non pare che Brecht scrivesse la sua corrispondenza come faceva Gide, guardando cioè non solo (e non tanto) al destinatario, ma ai posteri che l'avrebbero letta; mentre è del tutto plausibile che una prospettiva di questo genere non fosse esclusa nemmeno per Brecht nella scrittura del *Diario*. Ma quella impressione può rivelarsi ingannevole, a meno che non ci si aspetti un ritratto di Brecht in pantofole, con tutto il seguito di aneddoti intimi e di pettegolezzi. Non è certamente fondata per la corri-

spondenza della prima giovinezza, dentro la quale domina il blocco delle lettere indirizzate a Caspar Neher (1917-1919, Brecht aveva 20 anni), dove l'effusione dei sentimenti di amicizia, le confidenze sulle prime esperienze letterarie e amorose (l'intreccio è assai stretto) debordano fino a sfiorare una zona di ambigua tenerezza.

E tuttavia, forse proprio in quella corrispondenza è possibile rintracciare una chiave del futuro distanziamento dal «privato», quando Brecht confida all'amico (in una lettera del marzo 1918, pubblicata per la prima volta): «Non l'arte è veritiera. La vita è veritiera. L'arte è la cosa più semplice. Più ordinata. Più sensata. Più forte». Sarebbe certamente arbitrario pretendere che in questa affermazione siano già in germe straniamento ed «epicità» (in un tempo in cui Brecht si autodefiniva un «anarchico conservatore» e si arrovelava intorno ad un personaggio-simbolo come Baal), cioè i punti di arrivo estetici e teorici cui lo scrittore sarebbe pervenuto molto più tardi.



A sinistra e sopra: Bertolt Brecht in due foto. A destra del titolo e qui a fianco: Brecht in una caricatura e in un disegno



Ma non ci troviamo forse di fronte, qui, a un lampo della coscienza che indica una latente, ma iniziata rottura con il confuso «vitalismo» di quegli anni? O è un particolare tramutabile il fatto che già allora l'attività artistica venisse definita da Brecht con tutti gli attributi della ragione (cioè che non si può affatto dire dei primi cimenti letterari brechtiani di quegli anni)? Già allora lo scrittore, si direbbe, scopre di essere, fondamentalmente *nüchtern*, sobrio, spassionato, sia nei confronti dell'arte, sia nei confronti della vita; e quella sobrietà resterà una sua virtù essenziale (ma anche la sua più sconcertante ambiguità) quando arte e vita saranno diventate in lui un solo blocco, ora rigido fino ad assurdità e settarismo, ora duttile fino a sgradevoli astuzie tattistiche.

Forse si può fare l'ipotesi che lo scarso respiro del «privato» nella corrispondenza di Brecht derivi da una particolare autoeducazione dei sentimenti che egli operò entro di sé, prima ancora di dichiarare e condurre guerra contro la

*Einführung*, l'immedesimazione dello spettatore nelle emozioni del spettacolo, che è uno dei tratti essenziali della sua teoria del teatro «epico». Del resto, «l'esclusione della *Einführung* non esclude affatto i sentimenti», come lo stesso Brecht spiegò in una lettera a un non esattamente identificato «compagno M.» (luglio 1939): «io non sono per l'intelletto contro il sentimento... non saprei proprio come si potrebbero separare pensieri e sentimenti... la discussione su una presunta alternativa intelletto o sentimento offusca il problema principale... l'eliminazione della *Einführung*».

Una «epicità» dei sentimenti intrattiene in lui un solo blocco, ora rigido fino ad assurdità e settarismo, ora duttile fino a sgradevoli astuzie tattistiche.

Forse si può fare l'ipotesi che lo scarso respiro del «privato» nella corrispondenza di Brecht derivi da una particolare autoeducazione dei sentimenti che egli operò entro di sé, prima ancora di dichiarare e condurre guerra contro la

# Niente pantofole per Bertolt Brecht

vera del 1941, durante il viaggio che, attraverso la Russia, da Mosca a Vladivostok, doveva portare Brecht dalla Finlandia negli Stati Uniti. Le poche lettere che Bertolt scrisse ad amici e a parenti sulla morte di Grete esprimono (come già era avvenuto nell'*Arbeitsjournal*), nella loro asciutta e densa sobrietà, la pienezza del suo dolore per la perdita dell'amica cui alcuni anni prima aveva dedicato un ciclo di sonetti erotici.

Qui non vi è, mi pare, alcuna censura dell'«imità», ma solo una sua reale trasposizione in termini «epici»; Brecht ha saputo mettersi di fronte al proprio dolore per la morte della Steffin nella stessa situazione in cui chiedeva agli attori e agli spettatori di disporci quando portava sulle scene *La madre di Gorkij*, rielaborata come dramma didattico.

Ma se nel rapporto con la Steffin Brecht era pervenuto ad una identificazione della vita con l'arte (cioè che nel teatro doveva corrispondere all'eliminazione del rapporto tradizionale attore-spettatore), non mi pare che ciò gli sia riuscito altrettanto felicemente (se pure mai lo tentò) nei suoi rapporti con altre donne (Ruth Berlau, la stessa Helene Weigel) che pure lo accompagnarono per tutta la vita, come dimostra ampiamente, ma allora senza alcuna «epicità», questa corrispondenza.

Di notevole interesse è il profilo degli interessi politici di Brecht, quale emerge da queste lettere, non senza alcuni aspetti nuovi, di carattere non secondario. Fra questi merita di essere ricordato il giudizio che Brecht dà del fascismo tedesco dopo la vittoria di Hitler. Non accetta la linea del Comintern e dei comunisti tedeschi circa la situazione in Germania. Non crede all'imminenza di una ripresa rivoluzionaria; non si fa illusioni sulle

lacerazioni del regime dopo la strage delle SA nell'estate del 1934. Non ha mai creduto che il nazismo sia «un'escrescenza». Sulla politica dei comunisti tedeschi apre sprazzi di dubbio e spunti autocritici che si scontrano direttamente con la linea ufficiale. Il nazismo per lui non è un fenomeno passeggero, durerà a lungo e niente si risolverà se non si riuscirà a capirne le radici. Studiare bisogna; per qualche anno ritorna in lui insistentemente l'idea di fondare un Istituto per lo studio del fascismo. Non crede all'efficacia della mera propaganda e si rifiuterà di partecipare ad iniziative promosse dal Comintern; quando lo farà, non lesinerà la polemica, come con il suo appello a parlare «dei rapporti di proprietà» al Congresso internazionale degli scrittori a Parigi (giugno 1935).

Strettamente intrecciato con il crescere della minaccia fascista è il suo atteggiamento verso l'Urss. Non tanto il giudizio generale: l'Urss sarebbe la prima incarnazione del socialismo dei classici, secondo un'interpretazione di idee marxiane, per lo meno sommaria: la liberazione dell'uomo sarebbe essenzialmente il risultato della liberazione delle forze produttive, per la cui centralizzazione la dittatura sarebbe inevitabile, anche se transitoria. Di qui la giustificazione del regime di Stalin, senza apologie, è vero, ma con silenzi paurosi (in queste lettere) e con una passività talora non motivata solo da impotenza. Brecht non reagisce alla scomparsa di amici come Trej'jakov (arrestato come «spia giapponese») e Kol'tsov. Per l'arresto di Carola Neher (poi finita in un lager staliniano) non saprà fare di più che chiedere a Lion Feuchtwanger di far qualcosa. Dei processi di quegli anni non parlerà mai. In queste lettere (a differenza che nell'*Arbeitsjournal*) non si trova qua-

si traccia del patto Hitler-Stalin, del quale Brecht avrà pur sentito bisogno di parlare con qualche amico.

Qui sembra funzionare una continua greve e opaca di autocensura che si prolunga per tutto il periodo del coinvolgimento dell'Urss nella guerra. Nell'agosto del 1941, quando l'attacco di Hitler punta su Mosca e non si può ancora escludere il crollo dell'Urss, Brecht, che è appena arrivato negli Stati Uniti, scrive una lettera a Piscator densa di progetti di lavoro teatrale, come avrebbe potuto fare indifferentemente nel 1930 o nel 1950. Fino al novembre 1941 corrisponde intensamente con lo stesso Piscator e con Karl Korsch: mai una volta traspare dalle sue righe un'eco del dramma che tiene il fiato del mondo sospeso fra la fine dell'estate e l'autunno di quell'anno. Del resto, non si troverà mai in questa corrispondenza la parola «Stalingrado»; e l'unico accenno alle vicende della guerra è in una lettera a Ruth Berlau (8 giugno 1944) cui Brecht comunica che mentre stava giocando a scacchi con Oscar Homolka, Eisler gli ha telefonato che era incamminato lo sbarco in Normandia.

Subito dopo la fine della guerra, il suo atteggiamento verso l'Urss e la zona della Germania da questa occupata, dove è in formazione il nuovo Stato tedesco, sembra affetto da una reale ambivalenza. Da una parte non gli sembra dubbio di dovere tornarci per lavorare, e appropria che le autorità sovietiche abbiano proibito la rappresentazione della *Opera da tre soldi* («era perlopiù, fottamente giusto proibirla, io stesso non l'avrei permessa; se vi è una situazione per la quale essa non è adatta, è proprio quella attuale»; lettera a Ruth Berlau, settembre 1945). D'altra parte, tenta di costituirsi delle garanzie di autonomia: una residenza fuori dalla Germania e perfino l'acquisizione della

cittadinanza austriaca. Al momento della rivolta degli operai di Berlino (giugno 1953), Brecht tenterà una mediazione che sarà falsificata e strumentalizzata dal potere, senza che egli reagisca.

Brecht non fu mai un dissidente; queste lettere lo confermano ampiamente. I dubbi e le riserve che pur lo accompagnarono sempre, venivano totalmente riassorbiti nella sua scelta di «no»: quella per il socialismo, sia pur imperfetto, che riteneva «in costruzione» nell'Urss, e, dopo la fine della guerra, nella zona di influenza sovietica. Nel febbraio 1955 arrivò a liquidare dubbi e critiche, che pure aveva espresso nell'*Arbeitsjournal*, a proposito del patto Hitler-Stalin: «fu buona politica», scriveva in una lettera a Geneviève Serreau. In questo era stato forse confortato dalla conversione del suo maestro di marxismo, Karl Korsch, che nel 1947 aveva finito col modificare il suo giudizio negativo sull'Urss e sul movimento comunista.

Da quel mondo Brecht, pur senza cercarvi una identificazione totale, non cercò mai di uscire. Il suo lavoro (nel maggio del 1940, si badi alla data, aveva scritto a Hans Tombrock: «Il lavoro è la droga migliore») e la sua arte teatrale ne diventarono, nella vita dell'esilio, l'immagine utopica, intimamente partecipe. In realtà, l'unità che egli inseguiva di vita e arte era stata un'illusione: la vita si era rifiutata nella creatività dell'arte. I problemi non venivano ad essere aboliti, è vero, ma in quella dimensione potevano sempre essere trovate soluzioni pacificanti, come avvenne nella vicenda, chiaramente autobiografica, delle rielaborazioni del dramma di Galileo: un alibi per i posteri, cui Brecht aveva comunque chiesto indulgenza in una celebre poesia dei «tempi bui».

