

# Indice

<i>Prefazione</i>	<i>vii</i>
Prologo berlinese	1
Il viaggio in Italia	17
Genova! Genova!	73
Benno Besson, l'amico straniero	179
Appendici	
I. <i>Nota biografica</i>	233
II. <i>Teatrografia essenziale</i>	237
III. <i>Galleria fotografica</i>	239

## Prefazione

«(...) il travestimento teatrale, oggi, funziona, quando appunto funziona, producendo choc. E qui si rimescolano, ovviamente, come in un'illuminazione profana, meraviglia e sgomento, spavento e eccitazione, sorpresa e sbigottimento, estasi e trauma. E di qui prendono a svilupparsi immagini dialettiche. In questa produzione immaginativa, in questo travaglio dialettico, mi pare, consiste l'essenziale del lavoro di Benno, così carico, intanto, e precisamente, di ironia dialettica, di ironia immaginativa. È la sua "missione teatrale" sopra i palcoscenici d'Europa».

Edoardo Sanguineti

«**A**vent'anni ho lasciato il Nord Vaudois, Yverdon (dove sono nato), Fiez, Grandson, Mauborget, all'inizio del lago, la mia infanzia e la mia adolescenza, per andare a lavorare in Francia, in Germania, in Italia, in Scandinavia...» Besson saluta così, nel giugno 1982, il suo ritorno in Svizzera, dove è chiamato alla direzione artistica della Comédie de Genève. L'Italia è uno dei luoghi visitati da Besson, questo ulisside del teatro, nella cui vicenda artistica e biografica vediamo riflessa tanta parte della storia del teatro europeo, dal secondo dopoguerra a oggi. E basta una prima occhiata al «viaggio in Italia di Benno Besson», per renderci conto che il teatro italiano lo ha attraversato interamente, non già come un ospite, bensì come uno dei protagonisti.

A partire da quel 1964, anno in cui Franco Parenti lo chiamò a condividere, con la regia del *Don Giovanni* molieriano, rivisitato con Brecht, la sua effimera presenza al Teatro Stabile di Palermo. Da allora si sono moltiplicati

gli appuntamenti italiani con Besson, sia attraverso i suoi spettacoli provenienti dalla Germania Est, dal Belgio, dalla Francia o da Ginevra, sia con le sue realizzazioni italiane, esperienze talvolta originali, come quella condotta con gli operai delle acciaierie di Terni, sino alla recente stagione al Teatro di Genova.

La sensazione che la 'storia italiana' di Benno Besson potesse costituire una sorta di paradigma del modo di lavorare di questo regista, naturalmente europeo, è all'origine della mostra *Il viaggio in Italia di Benno Besson*, realizzata nel 1997<sup>1</sup>, e della *brochure*, che l'accompagnava, di cui il presente volume rappresenta l'aggiornamento.

Nelle sue incursioni italiane, Besson ha spesso fatto da reagente alla situazione teatrale del momento, sia che si trattasse di mostrare un Brecht inedito, libero da modelli estetici, sia che fosse l'occasione per la riscoperta di un repertorio francese dell'Ottocento, poco frequentato

---

1. La mostra, curata dagli scriventi, per conto del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e del Théâtre Saint-Gervais di Ginevra, in collaborazione con il Teatro di Roma, venne allestita nel Foyer del Teatro Argentina di Roma il 7 maggio 1997, in occasione della prima romana di *Io* di Labiche e Martin, uno spettacolo del Teatro di Genova per la regia di Benno Besson (v. oltre). Il giorno successivo, giovedì 8 maggio, in collaborazione con il DAMS dell'Università di Roma Tre, presso la Sala Capizzucchi, ha avuto luogo la proiezione del film di Philippe Macasdar, *Benno Besson, der fremde Freund, l'ami étranger*; venerdì 9 maggio presso la sede romana del Goethe Institut, dopo la proiezione del video di Philippe Macasdar *Un théâtre au milieu des ruines*, si è tenuta una tavola rotonda sul tema *Eredità e attualità di Brecht*, presieduta da Paolo Chiarini, cui hanno partecipato Benno Besson, Peter Palitzsch, Marco Sciaccaluga, Luigi Squarzina, Federico Tiezzi. Il presente volume riprende, per aggiornarla, quella *brochure-catalogo*, arricchita dalla sceneggiatura del film di Philippe Macasdar *Benno Besson. L'ami étranger, der fremde Freund*, nella traduzione di Alessandro Tinterri, cui, salvo diversa indicazione, si devono le altre parti di questo libro.

anche in Francia, o di un autore contemporaneo, come Coline Serreau, sia che indicasse una visione iconoclasta dei classici, da *Edipo tiranno* a *Hamlet*.

Se l'Italia ha offerto l'occasione a Besson per la ripresa di spettacoli, già montati altrove, consentendogli di approfondire la comprensione del testo e di accedere, nel contempo, a nuove scoperte, d'altra parte essa ha anche rappresentato il terreno fertile per esperienze inedite, poi trapiantate altrove. È il caso della verifica dell'attualità politica del dramma didattico brechtiano, condotta insieme con gli operai delle acciaierie di Terni nel 1975, un esperimento poi ripetuto in una fabbrica di Berlino est, dove chiamò gli operai italiani a confrontarsi con i colleghi tedeschi.

Ma l'Italia è stata per Besson anche un luogo di libertà espressiva, nella sua battaglia contro il naturalismo e ogni psicologismo a teatro, in favore di un teatro eminentemente ludico e sensuale, capace di tradurre sulla scena quanto di eversivo è istintivamente contenuto nella dimensione del gioco nell'età dell'infanzia. Una dimensione, che, una volta adulti, si può riconquistare soltanto attraverso una pratica cosciente della fantasia, da realizzarsi nel teatro, dove attori e spettatori si riuniscono in una comunità effimera.

È l'utopia teatrale coltivata da Besson: trasformare il gioco teatrale in un rapporto dialettico tra l'immaginazione degli attori e quella degli spettatori. Ma senza dimenticare che «il testo – avverte Besson –, e quindi anche la messa in scena, non è la realtà, ma una sua rappresentazione. Si gioca con la realtà e s'invita lo spettatore a giocare con noi».

*Philippe Macasdar e Alessandro Tinterri*

## Prologo berlinese

### *Brecht e Besson*

Il 19 marzo 1954 si inaugurava il Berliner Ensemble al Theater am Schiffbauerdamm con *Don Juan*, nell'adattamento di Brecht-Besson-Hauptmann del testo di Molière e con la regia di Benno Besson<sup>1</sup>. Besson, allora trentaduenne promettente assistente di Brecht, che aveva già messo in scena il *Don Giovanni* da Molière due anni prima a Rostock, così ricordava quell'esperienza in un'intervista: «[...] misi in scena il *Don Giovanni* di Molière, divertendomi a rielaborare un testo in modo completamente diverso da come l'avrei rielaborato in Francia. Brecht non mi aiutò nel rifacimento, mi lasciò fare, ma in seguito si arrabbiò perché voleva sapere cosa stessi facendo. Ci mise il naso e mi aiutò un po'. La domenica precedente la prima riscrivemmo insieme una scena dell'ultimo atto. Brecht venne poi a vedere la prova generale, a Rostock, e mi disse che avrebbe usato lo spettacolo come modello per una messinscena al Berliner Ensemble. Promessa che mantenne [...]»<sup>2</sup>.

Se nella preparazione del primo spettacolo Brecht intervenne marginalmente, nell'occasione dell'allestimento al Berliner curò, insieme con Besson e Elizabeth Hauptmann l'adattamento e ne supervisionò la regia. È

---

1. Bertolt Brecht, *Don Juan d'après Molière*, a cura di Michel Cadot, Paris, L'Arche éditeur, 1984.

2. Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 237 (v. oltre).

ancora Besson a ricordare: «Per quanto riguarda il *Don Giovanni*, Brecht è arrivato e si è preso cura del padre. Lo ha stravolto e ne ha fatto una cosa divertente. Secondo il mio punto di vista, facendo così, mi ha stravolto tutto. Ne è venuta fuori una cosa completamente diversa. Molière è astratto, mentre Brecht voleva sempre che io facessi maneggiare degli accessori (come la biancheria bagnata). Ma Molière non tollera oggetti che raccontano, che per se stessi raccontano piccole favole. Questo non appartiene a Molière [...] Il bastone di *Don Giovanni* è uno stemma»<sup>3</sup>.

I contorni dell'episodio, appena ricordato da Besson, si precisano meglio, alla lettura dei documenti, che qui proponiamo, e gettano ulteriore luce sul modo di operare di Brecht e dei suoi assistenti.

Nel 1954 il Berliner Ensemble andò in *tournee* a Parigi con *Madre Coraggio*. Malgrado *Don Giovanni* non venisse presentato al pubblico parigino, nel corso di una conferenza dibattito al Théâtre Sarah-Bernhardt, Brecht aveva accennato alla sua rilettura del lavoro di Molière,

---

3. *Ibid.*, pp. 311-312. Viene in mente in proposito l'immagine di Franco Parenti nei panni di Don Giovanni, che brandisce un inseparabile bastone, nell'allestimento di Besson allo Stabile di Palermo del 1964. Invitato da Franco Parenti a rimettere in scena a Palermo il *Don Giovanni* Besson ribadirà il viraggio comico della sua regia. Impostazione sottolineata da Parenti in un'intervista rilasciata alla vigilia del debutto palermitano: «Con lui, la messa in scena del *Don Giovanni* si è risolta in una costante ricerca pratica, per nulla intellettualistica, delle autentiche costanti di classe della rielaborazione brechtiana. Così di Juan Tenorio si ride non per una trovata, ma per una precisa scelta culturale» (g.f.p., *In parrucca e giustacuore «Don Giovanni» pronto a partire*, «l'Unità», 10 marzo 1964). Nel 1986 Besson tornerà ancora sul *Don Giovanni* di Molière con una messinscena al Burgtheater di Vienna, secondo un metodo di lavoro, per cui spesso rilegge gli stessi testi per rimetterli in scena in contesti teatrali del tutto differenti.

destando nell'uditorio curiosità e raccogliendo anche qualche reazione scandalizzata.

In una lettera indirizzata a Besson e datata 15 luglio 1954, Brecht ritorna su quella conferenza: «Caro Besson, Käthe<sup>4</sup> mi fa notare che nel corso della conferenza stampa a Parigi, nel parlare della realizzazione del *Don Juan*, ho omesso di presentarvi alla stampa. Niente di più di un'omissione e tuttavia ne sono rimasto davvero colpito. Mi ricordo soltanto che al momento di trattare l'argomento, ho cercato con un gesto di invitarvi a intervenire, ma voi avete scosso la testa. Questo mi spiega in parte perché non vi ho affatto presentato. Ve ne domando sinceramente perdono e, non appena ricevuti i materiali da Berlino, scriverò un breve articolo sulla vostra rappresentazione e lo manderò alla signora Serreau perché lo pubblichi. (C'è colà un settimanale di teatro e l'argomento dovrebbe interessare a Parigi). Cordialmente vostro»<sup>5</sup>.

Il rammarico di Brecht per l'involontaria dimenticanza appare tanto più sincero, quanto più insiste nel farne ammenda. Non se ne ricava, certo, quell'immagine prepotente e proterva, che certa critica in tempi recenti ha preteso di tratteggiare. Nell'ultima riedizione de *I capolavori* di Brecht, uscita da Einaudi nel centenario della nascita, Cesare Cases risponde a quelle insinuazioni, ricordando la prassi lavorativa di Brecht, confermata, del resto, anche dall'episodio del *Don Giovanni*: «Che Brecht lavorasse «in compagnia» è cosa di cui egli non ha mai fatto mistero, ma di qui ad accusarlo di vivere del lavoro altrui ci corre, anzi il principio del lavoro collettivo e «il lassismo nelle questioni di proprietà intellettuale»

---

4. Käthe Rüllicke-Weiler, stretta collaboratrice di Brecht, assistente alla regia e scrittrice.

5. Cfr. Bertolt Brecht, *Don Juan d'après Molière*, cit., p. 8.

sono sentiti da lui come passi verso il superamento della divisione del lavoro spirituale, passi che egli compiva tanto volentieri quanto infischandosene delle usanze altrui, ciò che ha costituito spesso un grattacapo per i curatori delle sue opere»<sup>6</sup>.

Il drammaturgo di Augusta fu di parola e scrisse la recensione dello spettacolo che qui riportiamo. Senza, peraltro, volerci addentrare in un complesso esame dell'adattamento del *Don Juan*, che esorbiterebbe dai limiti di questa nota, ci limitiamo a osservare come sia il Brecht regista qui a parlare. I richiami al testo, allo spirito dell'autore e del suo tempo non obbediscono in lui a un astratto principio di rispetto del testo, quanto, piuttosto, mirano a emendare il personaggio Don Juan dalle superfetazioni romantiche e dalle interpretazioni successive, sino a farne un personaggio di statura tragica, per recuperare il connotato sociale e satirico, il versante comico dello scontro di classe, presente in Molière e caro a Brecht.

Bertolt Brecht, «*Don Giovanni*» nella messinscena di Besson al Berliner Ensemble<sup>7</sup>

Lo Shakespeare, come lo recitavano le compagnie tedesche nel XVII secolo, era uno Shakespeare rozzo, camuffato, stroppiato. Soltanto il classicismo restituì ai testi l'originaria purezza e scoperse l'importanza di queste opere. (Ci si inganna tuttavia se si crede che da allora in poi si sia avuta un'autentica tradizione shakespeariana perché

---

6. Cesare Cases, *Nota introduttiva* a B.B., *I capolavori*, Torino, Einaudi, 1998, p. XLVII.

7. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 255-257.



ben presto la bella vena tornò a inaridirsi e quanto v'era di buono divenne convenzione, *cliché*). Con Molière il teatro borghese tedesco se la cavò senza demolire i testi ma ne abbassò il livello per volerlo «approfondire», «umanizzare», «demonizzare». L'avarò divenne un personaggio «quasi» tragico, in preda al demone dell'avarietà; Dandin, il cornuto per snobismo, divenne una specie di Woyzeck a cui il nobiluomo prende la moglie; Don Giovanni divenne il «dissoluto forse addirittura tragico» l'insaziabile cacciatore e seduttore di donne.

Nulla, nel testo che ci sta dinanzi, suggerisce una simile interpretazione, la quale dimostra anche una totale ignoranza dell'epoca in cui visse Molière e della posizione da lui assunta di fronte al suo tempo. Oggi esiste una curiosa concezione del progresso che ostacola molto il risveglio delle grandi opere teatrali del passato. Secondo questa concezione – molto diffusa anche nel campo borghese, del quale è tipica – la creazione artistica diverrebbe via via meno ingenua e primitiva col passar del tempo; e in ciò consisterebbe il «progresso». Quando l'attore inglese Olivier girò il film dell'*Enrico V* di Shakespeare, iniziò con la scena della prima rappresentazione della tragedia nel Globe Theatre shakespeariano. Da una recitazione patetica, rigida, primitiva, quasi sciocca si passava ad una recitazione moderna; trascorsi i rozzi tempi antichi si recitava in modo sempre più differenziato, meditato, elegante. Pochi altri film mi hanno altrettanto irritato: come presumere che la regia di Shakespeare potesse essere tanto più insulsa e grossolana di quella del signor Olivier?

Naturalmente io non sono dell'opinione che il secolo scorso e anche il nostro secolo non abbiano espresso nulla di importante e di nuovo nella rappresentazione dell'umana convivenza e nella descrizione degli esseri

umani. Ma non è assolutamente il caso di «far beneficiare» di questi progressi le opere più antiche, se si tratta di capolavori. Non ci è lecito dare al *Faust* di Marlowe i tratti di quello di Goethe: esso non diverrebbe goethiano e non sarebbe più marlowiano. Le opere antiche hanno i loro peculiari valori e differenziazioni; hanno una loro scala di bellezza e di verità. Si tratta di scoprirla. Ciò non significa che si debba recitare Molière come è già stato recitato centocinquanta volte; significa soltanto che non lo si dovrebbe più recitare come nel 1850 (e nel 1950). Ed è appunto la ricchezza di scoperte e di bellezze delle sue opere che ci permette di trarne effetti adatti al nostro tempo. Il *Don Giovanni* di Molière per noi è più pregevole nella concezione antica che in quella moderna (vecchia ugualmente). La satira (vicina a Molière) è per noi più proficua che non lo studio semitragico di carattere. Il lustro del parassita ci interessa meno del lato parassitario di tale lustro. A Lipsia, un gruppo di studenti di filosofia che discutevano l'esecuzione di Besson trovavano ancora così attuale la satira della concezione feudale dell'amore inteso come caccia, da parlare fra molte risate degli odierni rubacuori. Sono convinto e spero che un demoniaco uccisore d'anime li avrebbe interessati assai meno.

Effettivamente, la messinscena di Besson è importante sotto un duplice aspetto: ristabilisce la comicità del personaggio – giustificata, del resto, dall'assegnazione di questa parte, nel teatro di Molière, a un comico, e precisamente a quello stesso che abitualmente impersonava i ridicoli marchesi – e ristabilisce, insieme, il messaggio critico-sociale del lavoro. Nella famosa scena del mendicante, che fino allora era valsa a presentare Don Giovanni come uno spirito libero e quindi progredito, Besson ci mostra soltanto un libertino, troppo arrogante per riconoscere obblighi o

doveri di sorta. In tal modo risulta evidente come la cricca al potere si tenesse al disopra della fede raccomandata e concessa in monopolio dallo stato. Formalmente, Besson si è emancipato un tantino abbandonando la suddivisione del lavoro in cinque atti, un formalismo legato a una certa epoca; ma con questa lieve operazione accresce indubbiamente di molto il gradimento del pubblico. Importante per il teatro tedesco fu inoltre, da parte di Besson, il saper felicemente utilizzare l'instimabile tradizione del teatro francese. Il pubblico gustò incantato il grande, universale livello della comicità molieriana, quell'ardita mistura di sottilissima comicità cameristica e di composità farsesca, venata sempre di quei brevi, squisiti passaggi seri, assolutamente impareggiabili.

Il nostro teatro sta attraversando la bella fase dell'apprendimento. Ciò ne rende importanti i tentativi e forse perdonabili gli errori.

(1954)

### *Besson e Brecht*<sup>8</sup>

#### *Quando e come ha conosciuto Brecht?*

All'inizio degli anni '40 lavoravo nei teatri filodrammatici della Svizzera francese. Conobbi il teatro di Brecht attraverso alcuni spettacoli di attori tedeschi in esilio, allo Schauspielhaus di Zurigo. Nel '45 rielaborai e misi in scena *I tre soldati* di Brecht. Nel '47 lo co-

---

8. L'intervista, del 1986, è tratta da: Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 231-238.

nobbi personalmente a casa di Hans e Renate Merten. Brecht fu loro ospite per un breve periodo a Zurigo.

*In che modo lei arrivò al Berliner Ensemble?*

Quando venne fondato il Berliner, Brecht mi chiese se volevo entrare a far parte del suo Ensemble. Io accettai subito. Andai a Berlino Est nel settembre del '49.

*Qual'era il metodo di Brecht? Come dirigeva le prove?*

Si provava senza sosta, soprattutto senza discutere. Brecht aveva un modo di lavorare tutt'altro che dogmatico. Non spiegava all'attore le sue intenzioni. Si limitava a raccontargli storie divertenti o fatti interessanti, per fargli capire il significato di una battuta o di un atteggiamento. Ciò che raccontava non aveva sempre un fine preciso: serviva per lo più a risvegliare la fantasia dell'attore. Brecht una volta mi disse che Max Reinhardt, dalla platea, raccontava all'attore cose incredibilmente stupide e che era stupefacente come quelle stupidaggini risultassero produttive sul palcoscenico. Le spiegazioni non necessariamente stimolano l'attore. Lui lo sapeva e non teorizzava. Questo è un aspetto essenziale della sua prassi registica che non bisogna dimenticare. Brecht ha sempre diretto l'attore come un ramo nel ruscello, quando per gioco si cerca di non fargli toccare le sponde. Non ha mai usato un metodo diretto.

Una volta mi disse: prima di dire non lo so, si deve sapere molto. Brecht dava sempre l'impressione di non sapere nulla ma era solo apparenza, fin dall'inizio sapeva quali erano le cose essenziali. Prima delle prove si sapeva in linea generale dove si voleva arrivare, sebbene Brecht non venisse alle prove con le idee

ben definite. Insomma Brecht si sforzava di non sapere nulla perché scrivere un'opera e metterla in scena sono due cose completamente diverse, comportano processi diversi. A mio parere, lui cominciava da zero solo in apparenza.

*Quali difficoltà poteva incontrare nel lavoro con gli attori?*

Le solite. Terribile per lui era lavorare con certi attori, come Ernst Busch, il quale lo trattava in modo insopportabile.

Il livello di lavoro che Brecht gli offriva era molto alto e Busch, con la sua saggezza libresca, cercava di distruggerlo. Era talmente arrogante che non prendeva in considerazione neppure le proposte più brillanti che Brecht gli faceva.

*Faceva improvvisare?*

No. Non si trattava di vera improvvisazione: questa stessa parola è un po' pericolosa. Direi che Brecht improvvisava soprattutto con il testo, cercando di partire da zero, iniziando le prove di una scena senza idee precise.

*Era solito dare esempi di recitazione?*

No. Dava pochi esempi di recitazione, ma riusciva a trasmettere all'attore le proprie richieste in modo chiaro, risvegliando la fantasia, la sensibilità e la sensualità dell'attore.

*Crede che Brecht mettesse in pratica la sua teoria dello straniamento e che gli attori del Berliner praticassero lo straniamento?*

Negli anni '30 lo straniamento era una parola di moda e una parola polemica. Cercare di considerare scientificamente una parola polemica o una tecnica di recitazione è sempre pericoloso. Questo vale anche per il problema dell'immedesimazione. In realtà, ogni effetto comico è un effetto di straniamento; tutto ciò che fa ridere, piangere, reagire lo spettatore viene provocato dallo straniamento. Sicuramente si possono accentuare più o meno certe emozioni, ma le emozioni ci devono essere. Brecht voleva che l'attore mostrasse le proprie emozioni: se un attore recitava senza emozioni, senza mostrarle, non mostrava nulla. Non si può straniare una cosa che non c'è. Non si può far apparire il niente critico o estraneo, si deve sempre lavorare su cose concrete: sulla forza individuale, sulle emozioni, sulle energie, sui pensieri dell'attore. Questi elementi devono venir messi in movimento sul palcoscenico, altrimenti non succede nulla e non c'è più niente da straniare. Io non ho mai sentito la parola straniamento durante le prove. Brecht non ha mai preteso che gli attori recitassero con questa tecnica. Fu dopo la morte di Brecht che ci furono parecchi malintesi su questo problema. Prendiamo come esempio l'attore Ekkehard Schall. Schall era convinto di saper recitare con questa tecnica, mentre in realtà la sua recitazione era solamente meccanica e non piaceva affatto a Brecht.

Brecht una volta mi disse di non aver mai realizzato il teatro epico. Gli oggetti, l'illuminazione, le maschere, i titoli delle varie scene scritti sui siparietti potevano produrre lo straniamento, ma erano effetti che non avevano direttamente a che fare con la recita-

zione dell'attore. Influssavano sulla recitazione in modo irrilevante.

Arrivato a Zurigo, alla fine dell'esilio, Brecht vide alcune sue opere messe in scena allo Schauspielhaus di Zurigo, rimanendo molto deluso. Quando si accorse che le sue opere erano state travisate e mal interpretate, decise di spiegare per iscritto i messaggi che desiderava trasmettere. Ma oggi, come allora, è difficile dire quali fossero le intenzioni profonde del regista. Bisognerebbe entrare nella testa di Brecht.

*Chiese mai agli attori o ai collaboratori di leggere il «Breviario»? Parlava loro delle sue teorie?*

No. E in ogni caso non le definirei vere e proprie teorie. Brecht era in primo luogo un poeta. Scrisse anche il Breviario come una poesia, non come un'opera scientifica. I suoi scritti teorici sono in realtà una specie di poesia didattica, che molti travisarono. Brecht rimase sconvolto dall'effetto che le sue teorie provocarono in Francia e in tutta Europa. Spesso si lamentava, era pentito di averle scritte. Mi diceva che la scienza è utile fino a che serve: quando non serve più, bisogna dimenticarla e metterla subito da parte. Diceva anche che il processo artistico non ha nulla a che fare con quello scientifico e che bisogna tenere i due metodi ben distinti. Se si vuole spiegare scientificamente perché il regista fa volgere il capo all'attore verso destra, anziché verso sinistra, si può scrivere per tutta la vita, ma non si riuscirà a trovare alcuna soluzione: Brecht, che non era stupido, lo sapeva bene.

Ciò che oggi mi rincresce è dover constatare che Brecht, come autore, è quasi scomparso dalla scena contemporanea. La fama internazionale di Brecht rag-

giunse i massimi livelli soprattutto dopo la sua morte; e i suoi successori al Berliner Ensemble si sentirono in dovere di divulgare in tutto il mondo non il lavoro concreto del regista sul palcoscenico, bensì solamente i suoi insegnamenti teorici. Questo, a mio parere, ha svalutato e danneggiato l'opera brechtiana in tutti i sensi. Inoltre i suoi successori, seguendo una linea pseudoscientifica, hanno cercato di continuare il lavoro di Brecht partendo dalle sue teorie. E questo naturalmente, da una parte, ha portato i registi del Berliner su una falsa pista e, dall'altra, ha rovinato l'opera brechtiana; infatti l'autore è stato dimenticato ovunque, in Italia, in Francia e in tutta Europa. Brecht è stato sotterrato stupidamente e ingiustamente dalle sue teorie: in tal senso i suoi successori hanno dato spago a chi, allora, desiderava che Brecht venisse dimenticato. Questa è l'unica cosa che mi dispiace; ma nonostante tutto spero sempre che, in futuro, l'altra parte di Brecht, la ricchezza del suo modo concreto di fare teatro, venga recuperata e rivalutata. Brecht è stato l'unico regista, a mio avviso, che è riuscito a gettare un ponte tra gli anni '20 e gli anni '50 sia dal punto di vista filosofico-culturale, sia dal punto di vista politico: l'unico che è riuscito veramente a riempire la voragine culturale creata dal nazismo. Piscator, ad esempio, non c'è riuscito. E questo l'hanno capito in pochi.

*E gli attori, in che modo partecipavano?*

Gli attori naturalmente potevano provare le loro proposte. Ma, in genere, ciò che provavano veniva provocato dal regista: Brecht era così furbo da far credere all'attore che quelle proposte e idee venissero dal



palcoscenico. Gli attori dovevano provare anche le proposte degli assistenti, molte delle quali venivano bocciate da Brecht senza spiegarne il motivo [...].

Poteva poi accadere che la proposta di un attore gli facesse cambiare il testo, ma la nuova battuta veniva formulata da Brecht, non dall'attore. Il lavoro si svolgeva sul piano collettivo, ma la decisione finale spettava sempre a Brecht.

*Cambiava atteggiamento quando metteva in scena opere di altri autori?*

Il lavoro era sempre lo stesso. Cambiava naturalmente il tipo di riflessione.

*Come si comportava con gli attori che non avevano una chiara posizione politica?*

La posizione politica dell'attore non era un elemento discriminante per entrare nell'Ensemble. Certo però Brecht non avrebbe mai lavorato con un attore che si fosse dichiarato fascista. Inoltre il segretario del partito, presente oggi come allora in tutti i teatri della RDT, teneva la situazione sotto controllo. Per la messinscena di *Trombe e tamburi*, ad esempio, ci furono grosse discussioni. Il partito riteneva l'opera inadatta alla situazione contingente: in quanto l'autore, Farquhar, critica aspramente certi metodi di reclutamento alle armi, e proprio in quel periodo, nel '55-'56, nasceva nella RDT l'armata popolare nazionale. Brecht ricevette diversi attacchi da parte del segretario del partito, al quale rispose ironicamente che il governo della RDT avrebbe formato un pessimo esercito, se avesse adottato il reclutamento di *Trombe e tamburi*.

*Perché Brecht voleva tanti assistenti? Come si svolgeva il vostro lavoro?*

Tanti assistenti, come al suo funerale, non li ho mai visti durante le prove. La platea era sempre affollatissima perché Brecht non considerava le prove un rito sacrale. Amava avere intorno a sé tanta gente e voleva abituare l'attore a lavorare con il pubblico: era un vantaggio per l'attore, che automaticamente si concentrava come non si sarebbe concentrato senza pubblico. Brecht comunque non aveva tanti assistenti, come si è soliti dire. C'erano parecchie persone che si sentivano suoi assistenti, senza esserlo. Li chiamavamo le ombre perché avevano gli stessi occhiali e la stessa pettinatura di Brecht, ma non rientravano nel team della regia. Quando entrai nell'Ensemble, l'assistenza alla regia era un'esperienza nuova per me, che avevo lavorato come attore e regista in teatri di cultura francese. Brecht mi fece subito scrivere gli appunti della regia del *Signor Puntila*, appunti che sinceramente scrissi male anche perché il mio tedesco era pessimo. Quindi iniziammo a rielaborare *Il precettore* di Lenz, a togliere scene, a cambiarne l'ordine, a disegnare schizzi interpretativi: un lavoro molto interessante e divertente. Fui io a suggerire la scena in cui Lauffer pattina, che piacque molto a Brecht. Poi straniammo alcune scene, cioè invitammo gli attori a recitare con il discorso indiretto, semplicemente per sdrammatizzare le scene troppo passionali, turbolente ed esagerate. In seguito misi in scena il *Don Giovanni* di Molière, divertendomi a rielaborare un testo in modo completamente diverso da come l'avrei rielaborato in Francia. Brecht non mi aiutò nel rifacimento, mi lasciò fare, ma in seguito si arrabbiò perché voleva sapere cosa stessi

facendo. Ci mise il naso e mi aiutò un po'. La domenica precedente la prima riscrivemmo insieme una scena dell'ultimo atto. Brecht venne poi a vedere la prova generale, a Rostock, e mi disse che avrebbe usato lo spettacolo come modello per una messinscena al Berliner Ensemble. Promessa che mantenne. Ora, in questo mese, ho messo in scena di nuovo il *Don Giovanni*, al Burgtheater di Vienna; e ripensando allo spettacolo del '54, mi sono reso conto che allora avevo sottovalutato l'opera.

Nel '54 considerai *Don Giovanni* un testo mal costruito, scritto in fretta, come fosse un componimento a sketch. Ed è vero che si tratta di una drammaturgia molto strana, più vicina a certe concezioni elisabettiane che al teatro francese del '600 ma questo non significa che l'opera sia stata scritta male [...].

*Perché, dopo la morte di Brecht, decise di lasciare il Berliner Ensemble?*

Io fui scritturato da Brecht, mentre Wekwerth fu scritturato dalla Weigel. Quando Brecht morì, venni subito messo da parte dai successori. Brecht aveva deciso di farmi mettere in scena *Sezuan* e la Weigel mantenne la promessa ma, in seguito, venni trattato come un mobile. Pensavo che tutti in teatro mi volessero bene per come ero, invece dovetti constatare che mi trattavano bene perché mi aveva scritturato Brecht. Molti mi consideravano l'erede naturale di Brecht, ed io pensavo di poter continuare a lavorare con Wekwerth e Palitzsch; quando però mi accorsi che si trattava di una lotta per il potere, mi arrabbiai molto e me ne andai. Forse è stato meglio così, sia per me che per gli altri.

*Quali opere brechtiane desidererebbe mettere in scena in futuro?*

Mi piacerebbe mettere in scena *Madre Courage* in Francia, ma la traduzione esistente è pessima e immodificabile. Brecht allora, non voleva che le traduzioni rimanessero sempre le stesse, desiderava che i suoi drammi venissero tradotti di volta in volta, per l'uso che se ne doveva fare a teatro. Mi mandò così in Francia per trattare con la casa editrice cui erano stati venduti i diritti, e per un certo periodo la cosa funzionò. Ma dopo la sua morte la situazione cambiò, e le traduzioni rimasero, come sono tuttora, immutate. Sinceramente non me la sento di lavorare con quelle traduzioni.