

Mara Fazio
Sapienza Università di Roma

La lunga storia de *Le avventure del buon soldato Schweyk*
dal romanzo al teatro (1920-1943)

Abstract

Between 1920 and 1923, Jaroslav Hašek's unfinished satirical novel *The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk*, was published in instalments in Czechoslovakia. Set during World War I, the novel follows Švejk, an eccentric character from Prague who wanders from one regiment to another without ever reaching the front. Thanks to his excessive obedience and idiotic demeanour, Švejk survives the conflict and unveils the maladministration of the Austro-Hungarian army as well as the absurdity and atrocities of the war. In 1926, Hašek's novel was translated into German and encountered great success. Later on, Piscator decided to adapt the novel for the stage. However, its rights had already been acquired in 1927 by Max Brod (a Czech writer and Kafka's friend), who wrote a stage adaptation with the satirist Hans Reimann. Piscator disliked their work. Therefore, building on a scenic invention – that is, staging the novel on a treadmill –, Piscator called around him a collective of authors (Brecht, Gasbarra, Lania) who adapted the novel for the stage drawing directly from Hašek's novel and, partially, from Brod and Reimann's adaptation. However, because Piscator did not hold the rights to the novel, Brod and Reimann's names featured on the playbill of the new adaptation. This engendered a controversy between Brod and Piscator, which focused on a comparison between dramatic theatre and epic theatre, exemplified by their adaptations of Hašek's novel. In 1943, amid the Second World War, Brecht lived as exile in the United States: he then returned to Hašek's novel and wrote a play transposing *Švejk's adventures to the Second World War*.

1. *Dal romanzo al teatro*

Berlino 1927/28. Due diverse versioni dello stesso romanzo, una drammatica, l'altra scenica, si confrontano e si scontrano, rivelando due modi diversi di pensare il teatro. Teatro drammatico e teatro epico, o come diremmo oggi, scrittura drammatica e scrittura scenica.

Il romanzo è *Le avventure del buon soldato Schweyk* dell'autore ceco Jaroslav Hašek, morto nel 1923, tre anni dopo l'uscita, a puntate settimanali su dei piccoli fascicoli gialli che lui stesso distribuiva nelle bettole e nelle osterie praguesi, del suo romanzo 'popolare', rimasto incompiuto. È una lunga e caotica composizione sulla Prima guerra mondiale, che inizia nel 1914, all'indomani dell'assassinio dell'arciduca d'Austria a Sarajevo, e finisce con la fine della guerra nel 1918. Il protagonista è il bravo soldato Schweyk, di professione commerciante di cani (spesso rubati), che attraversando un'infinità di luoghi – bistrot, locande, celle e locali di polizia, la stanza di un manicomio, treni e banchine di stazioni, strade e paesi con tappe in bordelli, poche abitazioni private – marcia entusiasta per raggiungere il proprio reggimento sui campi di battaglia e combattere. Schweyk non arriverà mai al fronte. Perdendo continuamente la strada riesce a sopravvivere. Intorno a lui un proliferare di avvenimenti e di personaggi della monarchia austro-ungarica, divisi tra chi ha la funzione di sostenere l'autorità imperiale e reale e chi la subisce.

Schweyk è logorroico, parla in continuazione. Con la sua frastornante loquacità, le sue interminabili disquisizioni e folli associazioni d'idee, disorienta tutti. Ubbidisce a tutti gli ordini militari che gli vengono dati dai suoi superiori, ma non collude, è sempre sfasato. La sconessione delle intenzioni di Schweyk mette in evidenza la forza dell'«uomo naturale», dell'uomo «semplice» rispetto al potere, forse ispirato al Platon Karataev di *Guerra e Pace*. Uno straordinario senso della realtà. Il punto di vista dell'uomo comune. La storia vista dal basso. Una semplicità provocante. Come scrisse Brecht:

[...] i grandi progetti militari dei potenti vengono vanificati dal piccolo progetto del piccolo uomo, sopravvivere. L'intelligenza dei suoi superiori fallisce di fronte alla sua stupidità (1991, 101).

Emana dal romanzo una forma di disperazione comica: uno spirito anarchico, surreale, un gusto provocatorio e beffardo del nonsense e dell'assurdo tipico degli anni Venti del Novecento, che ricorda il Dada. Tutto ciò che sembra avere un senso si trasforma in un non senso; l'eroismo in ridicolo e l'ordine divino in un grottesco manicomio. Schweyk ha un modo di protestare alla Karl Valentin, protesta senza protestare, pensa a rovescio.

Il romanzo, incompiuto, è diviso in quattro parti, suddivise in molti capitoli. Nei primi sei capitoli della prima parte, il punto di arrivo coincide con il

punto di partenza: avendo girato a vuoto, di treno in treno, di tappa in tappa, Schweyk atterra dove era partito. Le ripetizioni, le associazioni, la dispersione all'interno dei capitoli o le somiglianze tra i diversi capitoli fanno perdere il filo di quella che dovrebbe essere l'azione. Il lettore, sommerso, crede di leggere un romanzo picaresco, mentre in realtà non vi è azione nel senso primitivo di varietà o di progressione. L'azione è sinonimo di agitazione e questa agitazione è essa stessa sinonimo di "stagnazione".¹

2. *L'adattamento drammaturgico*

Nel 1926 esce in tedesco-praghese (e contemporaneamente in altre 17 lingue) la traduzione di Grete Reiner. Partendo da quella traduzione, nel 1927, lo scrittore ceco-tedesco Max Brod (amico, curatore ed esecutore testamentario di Kafka, grande ammiratore di Hašek, il primo a renderlo noto nell'ambiente letterario) acquista i diritti di riduzione del romanzo e insieme allo scrittore satirico, Hans Reimann, tedesco, ne scrive una versione drammatica, in quattordici quadri. Una riduzione teatrale 'tradizionale', all'antica: il contenuto è adattato e ridotto, la forma cambia integralmente. Brod e Reimann trasformano il romanzo in una pièce teatrale. Ma una pièce esige un tempo preciso, un intreccio, un inizio, una trama, una tensione e ha bisogno di una fine, che nel romanzo incompiuto non c'è. I due autori incentrano allora la vicenda sul personaggio. Le necessità della commedia prendono il sopravvento, ma irrigidiscono la fluidità del romanzo e finiscono per perderne il senso. Nella seconda parte dell'adattamento il rapporto tra il romanzo e il testo teatrale si perde del tutto, perché Brod e Reimann, per concludere la pièce, inventano un intreccio, una storia privata inesistente nel romanzo: il luogotenente Lukasch che Schweyk insegue per tutto il racconto, si innamora di Etelka, la figlia del comandante von Schröder. La commedia termina con un classico lieto fine in cui il cattivo che si oppone all'amore (Baranyi) viene arrestato, Schweyk si salva dal pericolo e si riunisce a Lukasch mentre risuonano urla di pace.

Lo stesso anno, 1927, a Berlino, il regista Erwin Piscator che appena uscito dalla Volksbühne ha creato il suo teatro, la Piscatorbühne di Nollendorfplatz, ed è al culmine della sua creatività tecno-drammaturgica che privilegia testi in-

1 Cfr. Lorang, 1979.

compiuti, spunti e materiali drammatici invece di drammi e commedie, decide di portare in scena il romanzo e acquista i diritti di rappresentazione.² Ma, Piscator non è soddisfatto dalla drammatizzazione di Brod e Reimann che detengono i diritti della riduzione, ritiene deviante la loro versione, in cui si perdono il senso del romanzo, l'ironia surreale e lo spirito satirico dell'autore, scaduto in comicità. Anche il personaggio di Schweyk, secondo Piscator, era sbiadito fino all'inconsistenza: "Questo non è Hašek" – scrive il regista – "ma una farsa pseudo-comica di attendenti" (Piscator 1976, 193). E ancora Gasbarra:

Le frecciate che Hašek lancia contro la monarchia, la burocrazia, i militari e la chiesa, perdono forza. Schweyk, che prende tutto così sul serio da diventare ridicolo, che ubbidisce sempre fino al sabotaggio, che accetta tutto, ma in modo da distruggerlo, è trasformato in un idiota di attendente che porta a buon fine il destino del suo luogotenente! (Knust 1974, 22).

A differenza di Brod e Reimann, Piscator non è interessato alla storia privata, individuale, di Schweyk o degli altri personaggi, vuole invece portare in primo piano l'agitazione costante e totale della guerra, il continuo movimento, lo svolgimento ininterrotto dell'azione, l'assurdo errare di Schweyk. Questa idea si concretizza tecnicamente tramite un'intuizione scenica di Piscator: intervenendo sullo spazio era possibile restituire la dimensione, il fluire del tempo. Piscator trasforma il pavimento fisso del palcoscenico della Piscatorbühne di Nollendorfplatz in una superficie mobile, con l'utilizzazione di due tapis roulant larghi 2 metri e 70 cm, lunghi 17 metri, paralleli alla ribalta, azionati da due motori che si muovevano nelle due direzioni, uno indipendentemente dall'altro. Il primo era riservato ai personaggi e poteva essere immobilizzato nelle scene più 'drammatiche', mentre il secondo permetteva alla scenografia di entrare o uscire di scena.

Schweyk, nel suo lungo cammino, va nel senso contrario del tapis roulant; la scena gli va incontro, a volte sul suo stesso tapis, a volte sul secondo. La sua marcia apparentemente non si ferma mai, ma nello stesso tempo, muovendosi in senso contrario al tapis roulant è evidente che Schweyk non procede. La sua marcia è inutile. È un modo silenzioso di non fare la guerra e di sopravvivere senza bisogno di disertare. La soluzione tecnica parla, è portatrice di senso, rispecchia lo spirito e il significato del romanzo. La messa in atto di un procedi-

2 Piscator aveva avuto un'esperienza traumatica della guerra vissuta sul fronte occidentale, come racconta nel primo capitolo del suo *Il Teatro politico* (1976).

mento tecnico prelude e precede il lavoro al testo drammatico. La metodologia è rivoluzionaria. Dopo aver trovato la soluzione dei tapis roulant, Piscator crea un collettivo di Dramaturgen incaricato di redigere una stesura del romanzo adatta alla soluzione scenica. Ne fanno parte Brecht, che è in un momento particolarmente creativo (nell'agosto del '28, pochi mesi dopo Brecht debutterà con *l'Opera da tre soldi*) e due Dramaturgen, Leo Lania e Felix Gasbarra.³ Non si sa con esattezza quale e in che percentuale sia stato il ruolo di Brecht nel Piscator Kollektiv ma, questo lavoro comune, questa collaborazione tra Erwin Piscator e Bertolt Brecht, tra la fine del '27 e l'inizio del '28, segna per entrambi la tappa più importante nella sperimentazione e definizione del teatro epico.⁴

3. *L'adattamento scenico*

Brecht era un grande ammiratore del romanzo di Hašek che considerava uno dei capolavori della letteratura mondiale e che ha riletto più volte in periodi diversi della sua vita. Tra i libri di quella che era la sua camera da letto, oggi parte dell'archivio di Brecht a Berlino, si può consultare la copia del suo Schweyk, molto usata e piena di appunti. Diversi anni dopo, Brecht definì l'elaborazione del romanzo di Hašek per lo spettacolo di Piscator "un semplice montaggio", in cui vengono allineati gli uni dopo gli altri gli episodi salienti. Ma questa semplificazione non corrisponde alla realtà. Il testo scenico del collettivo di Piscator tiene conto, anche se parzialmente, della versione di Brod e Reimann, ma dalla rigidità della forma drammatica si passa al movimento della forma scenica. L'intreccio inventato, pieno di episodi concentrati in uno spazio e in un tempo ben definito, immobile, viene rifiutato da Piscator e compagni, per privilegiare la dimensione epica della guerra, il suo movimento incessante. Lo

3 Leo Lania, pseudonimo di Lazar Hermann (1896-1961), giornalista e scrittore ebreo di origine russa ma di madrelingua tedesca, collaboratore del Berliner Boersen Courier e della Weltbuehne, dal 1921 è a Berlino. A partire dal 1925 si dedica al teatro e al cinema, divenendo amico di Piscator e Brecht. Felix Gasbarra (1895-1985), membro del KPD, che insieme a Piscator scrisse *Il teatro politico* (1929) un anno dopo la messinscena di Schweyk, era autore di radiodrammi satirico-filosofici in cui prendeva in esame un problema mentale e in modo divertente, a volte paradossale ma sempre logico, lo portava all'estremo.

4 Le note a Mahagonny sulla contrapposizione tra teatro epico e teatro drammatico sono di due anni dopo, 1930.

spettacolo di Piscator invece di nasconderla, mantiene, restituisce la forma epica del romanzo: una successione di episodi. Nell'adattamento del collettivo, i 12 capitoli della prima parte sono contratti in 14 quadri:

1. A casa di Schweyk, dove viene a sapere dalla sua affittacamere dell'assassinio dell'arciduca.
2. Nell'osteria U Kalicha (Al Calice) dove Bretschneider lo ferma.
3. A casa di Schweyk, ritorno dalla sua affittacamere.
4. In Strada a Praga.
5. Ambulatorio medico.
6. Ospedale militare.
7. Strada di Praga.
8. Guarnigione agli arresti.
9. Dal luogotenente Lukasch.
10. Stanza del luogotenente Lukasch.
11. Dal luogotenente Lukasch.
12. Strada di Praga.
13. Strada di Praga.
14. Cortile della caserma.

I capitoli della seconda parte sono contratti in altri 14 quadri, tra cui la scena più importante di tutto il testo, la seconda, l'Anabasi di Schweyk verso Budweis. Schweyk ha perso il treno ed è costretto ad andare a piedi in cerca del suo reggimento senza mai trovarlo, girando a vuoto con un'energia e un entusiasmo titanici. Qui l'utilizzazione del tapis roulant è al massimo dell'efficacia. Herbert Ihering pensava che questa scena – o meglio sequenza – fosse una delle più belle che Piscator avesse mai realizzato (Lorang 1979, 436). E Monty Jacobs scrisse:

Niente è stato più impressionante dell'errare praticamente silenzioso di Schweyk attraverso la campagna alla ricerca del suo battaglione. Il tapis roulant se da una parte accelera la velocità di un personaggio preso nel senso del proprio movimento, dall'altra rallenta la marcia contro senso. L'attore cammina e cammina, e una distanza equivalente a dieci passi diventa una via per tutta una vita [...]. Cade la neve ed è come se la scena avesse vinto il tempo e lo spazio (1928, 845).

L'utilizzazione del tapis roulant ha in Piscator un preciso significato drammaturgico, è una scenografia che contiene e permette dei significati essenziali.

Come scrive Piscator:

Sul nastro scorrevole dello Schweyk Architettura e Drammaturgia si incontrano nella loro forma più pura. Qui il soldato Schweyk che marcia sul nastro scorrevole è davvero l'incarnazione del principio epico-drammatico. Con questa forma scenica a mio avviso è possibile tradurre in Dramma ogni romanzo (1976, 97).

Nello spettacolo c'era un altro modo, familiare a Piscator, di liberarsi dalla rigidità della forma drammatica: l'uso del film, già utilizzato nei precedenti spettacoli della Volksbühne (dal '24 al '27), ma in modo diverso.⁵ Qui tutti i temi che Hašek affronta, a partire dall'assassinio dell'arciduca Ferdinando, raccontato da Frau Müller all'inizio del romanzo, vengono commentati tramite i cartoni animati disegnati da Grosz, che con ferocia blasfema denunciavano l'alleanza delle autorità statali con la Chiesa. In prova Piscator aveva collocato in posizione verticale, sul fondo della scena, una gigantesca tavola da disegno, rivestita di carta bianca e Grosz, improvvisando, aveva accompagnato la recitazione con grandi geroglifici, le "grandi malignità di Hašek che sulla scena non trovano espressione" (1976, 105). Nello spettacolo questi disegni, proiettati rapidamente in sequenza su schermo, diventano cartoni animati.⁶

Uno dei primi *cartoon* è una specie di allegoria iniziale. Due ufficiali, mano nella mano, un giudice con una testa di morte e un prete con una croce in equilibrio sul naso, mentre la didascalia dice: "Seid untertan der Obrigkeit" ("Siate sottomessi all'autorità"). Il *cartoon* successivo mostra la stampa soggetta alla propaganda uffi-

5 "Sul fondo della scena si potevano far vedere documenti e statistiche; o mostrare avvenimenti che si svolgevano in contemporanea in diversi luoghi. Mentre ad esempio durante una battaglia in borsa si scatenava una lotta per un giacimento di petrolio albanese, sul fondo della scena si vedevano uscire le navi da guerra per smantellare il campo". Così Brecht anni dopo descrisse l'uso del film negli spettacoli di Piscator, "uno dei più significativi uomini di teatro di tutti i tempi" (1967, 237).

6 La parola *cartoon* ha un significato preciso, indica cioè le stampe di disegni satirici, centrati su avvenimenti d'ogni tipo, resi in maniera caricaturale e sarcastica. Quando poi i disegnatori di *cartoon* si impegnarono per realizzare disegni da proiettare su schermo, in sequenza, per immagini animate, venne naturale aggiungere al termine *cartoon* l'aggettivo animato e così entrò nella nostra cultura la parola composita cartone animato. L'animazione è essenzialmente il risultato di un'illusione ottica, ciò che vediamo sullo schermo cinematografico non è altro che una serie di immagini statiche proiettate in una così rapida successione – 24 fotogrammi al secondo – da riuscire ad ingannare il nostro occhio.

ciale e stipendiata dal capitale: una mano getta delle monete a un giornalista che ha la testa di grammofo e batte a macchina. La didascalia riporta: “Ogni colpo un russo, abbasso la Serbia, Dio punisci l’Inghilterra, ogni proiettile un francese!”. Davanti a lui una penna a mano grida: “Hurra! Hurra!”. Parallelamente all’impiego dei disegni caricaturali di Grosz spesso interveniva sullo schermo anche il filmato naturalista, che faceva da sfondo agli spostamenti di Schweyk nelle strade di Praga o mostrava inquadrature di paesaggi nell’“anabasi” di Budweis. Per un certo tempo Piscator aveva pensato di mantenere come unica creatura umana in scena solo Schweyk (l’attore Max Pallemberg) e far apparire tutti gli altri personaggi solo come marionette, personaggi meccanizzati che si lasciano manipolare senza mai prendere iniziativa. Poi si arrivò a una soluzione intermedia: se i personaggi non erano elementi portanti dell’azione, venivano trasformati in marionette, pupazzi senza vita. Con uno slittamento da una realtà storica a una realtà contemporanea, Grosz converte i tipi grotteschi della vecchia Austria, ufficiali medici, funzionari, giudici, preti, in figure vive ed esistenti anche nella Germania prussiana contemporanea.

Nella versione di Brod e Reimann c’era una scena inventata, non presente nel romanzo, ma ispirata a una sua pagina, il sogno del cadetto Biegler, che per evitare problemi con la censura il Piscator Kollektiv mantiene solo per una volta, in un’anteprima riservata alle sezioni speciali della Volksbühne: è la scena finale, l’epilogo, Schweyk in paradiso, a confronto con un Dio fantoccio. Dopo la lotta contro le autorità terrene, arriva il confronto con le autorità ultraterrene. In un cielo completamente militarizzato gli angeli sono in uniforme e Schweyk si rivolge a Dio come al comandante supremo dell’armata. La scena finale viene affidata da Piscator alle marionette di Grosz: al suono della marcia di Radetzky, una parata di invalidi, molti dei quali senza testa, affluiscono senza interruzione sul tapis roulant per sfilare davanti a Dio guidati da una persona vera, paralizzata alle gambe, che tentava penosamente di salire sui suoi moncherini. Due bambine, con il viso insanguinato, si tengono per mano, altri invalidi sporchi di terra e sangue portano le loro membra strappate, chi in uno zaino chi in mano. La figura di Dio, capo supremo dell’esercito, durante la sua discussione con Schweyk, rimpicciolisce fino a scomparire del tutto.

Piscator però non osa far terminare lo spettacolo con questo finale e il collettivo non trova altra soluzione alternativa. La sera della Prima con la stampa, il 23 gennaio 1928, la pièce si ferma di colpo con l’esplosione di una granata. Il pubblico è sconcertato. Piscator avanza l’argomento che, dopotutto, il romanzo è anch’esso incompiuto. Successivamente, la soluzione scelta per il finale (di cui però né Piscator né il collettivo erano contenti) diventa l’appuntamento a

guerra finita tra Schweyk e il suo amico Woditscka, “Al calice, tra le sei e le sei e mezza!” (Piscator 1976, 194). Schweyk era interpretato da Max Pallemberg (1877-1934), attore straordinario cresciuto alla scuola di Reinhardt,

[...] meravigliosa raffigurazione di un personaggio popolare leggendario, dalla quale emana una suggestione come se fosse realmente esistito a Praga. C'è in lui qualcosa della buona bestia che soffre innocentemente e non sa, e non può sapere, perché debba subire tante angherie. Nello sguardo, nella voce, ci sono talora una mitezza e una tristezza infinite, è una povera creatura sorella di Schlemil, della famiglia di Candido e di Eulenspiegel a un tempo. Pallemberg ha creato Schweyk per la seconda volta (Kersten 1928, 58).

La critica è dalla parte di Piscator. Lo spettacolo è un grande avvenimento, resta in scena fino a metà aprile, per poi andare in tournée. Ma Brod si oppone al progetto di portare lo spettacolo a Praga. Offeso dal giudizio di Piscator entra in polemica con lui, pensa al primato e non capisce, ma il suo non capire aiuta noi a capire. Sulla “Weltbühne” del 25 febbraio 1929, Brod scrive: “Piscator [è] un regista di cui ammiro la fantasia e l'autentica ispirazione (Echte Gesinnung)”. Questo premesso. Ma nel capitolo dedicato a Schweyk del suo libro *Il teatro politico* va tutto all'aria:

L'ispirazione trova rifugio nella fantasia. Ciò richiede alcune correzioni. Nella rappresentazione di Piscator viene nascosto che sono stato io a scoprire Schweyk. Non solo per la Germania, anche per i Cechi. Quando in un giornale di Praga ho paragonato a Cervantes e a Rabelais l'ubriacone misconosciuto Jaroslav Hasek, che portava da solo da una libreria all'altra le serie mal stampate del suo romanzo, anche da parte ceca fui accusato di esagerare. La stessa cosa alcuni anni prima mi era accaduta con Janáček, il compositore,⁷ sul quale io ho pubblicato su “Die Weltbühne”, il primo articolo uscito in Germania. In entrambi i casi ho avuto ragione di numerose obiezioni (39).

Brod⁸ insiste nel dire che quello che lo distingue da Piscator è solo la forma, e non capisce che quel cambiamento di forma investe profondamente il si-

7 Leoš Janáček (1854-1928), compositore ceco, autore della celebre rapsodia *Taras Bul'ba* per orchestra (1918) e di opere teatrali di grande importanza tra cui *Jenůfa*, composta nell'arco di dieci anni (1894-1903), *Káta Kabanová* (1921), *Piccola volpe astuta* (1924), *L'Affare Makropulos* (1923-25), *Da una casa di morti* (1927-28).

8 Di lui scrisse Milan Kundera: “Uomo di idee, ignorava la passione della forma; i suoi romanzi sono desolatamente convenzionali e quel che è peggio non capiva nulla di arte moderna” (Kundera 2000, 47).

gnificato: Piscator come Hašek vuole raccontare la guerra e l'influsso della guerra su Schweyk, non le vicende private di Schweyk e dei personaggi che incontra, che tutte si equivalgono. In Piscator la messa in atto di mezzi tecnici non è una gag scenica, ma una risposta concreta e indispensabile a una forma di espressione narrativa nuova, una nuova drammaturgia. Segnava la fine dell'egemonia dell'autore (Döblin l'aveva già proclamato nel 1913) e la nascita della scrittura scenica.

4. *Schweyk nella Storia*

Nel 1933 Hitler va al potere. Brecht emigra, Piscator è già in Russia, poi a Parigi. Inizia una corrispondenza tra i due, relativa al progetto di Piscator di fare insieme a Brecht un film sul soggetto Schweyk. Grosz e Heartfield,⁹ che sono già negli USA, lo sconsigliano; Piscator persegue nel progetto, butta giù un exposé e nel '37 lo invia a Brecht che gli risponde con alcune critiche, ma il progetto si ferma. Due anni dopo Piscator è a New York e viene a sapere che Kurt Weill – il quale a differenza di Brecht e Piscator grazie alle proprie musiche è diventato famoso in America e ha disposizione di mezzi – è in cerca di un soggetto per un nuovo musical a Broadway. L'impresario tedesco Aufrecht,¹⁰ anche lui in esilio a New York, suggerisce a Weill di utilizzare come libretto la storia del buon soldato Schweyk e propone la riduzione a Brecht, che la scrive in sei settimane. I dialoghi, presi dal romanzo, vengono adattati alla Seconda guerra mondiale. Brecht trova anche un finale: Schweyk incontra sui campi di neve in Russia Hitler, e si mette a dialogare con lui. Entrambi cercano Stalingrado senza trovarla.

Piscator si sente tradito e offeso e rompe con Brecht.¹¹ Da allora le strade dei due creatori del teatro epico si separano. Negli anni della guerra, in America, mentre Brecht rivendica il suo ruolo di scrittore di drammi (Stückeschreiber come si autodesigna ne *L'acquisto dell'ottone* parlando di sé in terza persona), Piscator a New

9 John Heartfield, pseudonimo anglicizzato di Helmuth Herzfelde (1891-1968), esponente del Dadaismo berlinese, inventore insieme a Grosz del fotomontaggio.

10 Ernst Josef Aufrecht (1898-1971), impresario e direttore teatrale, cui si deve la scelta di portare in scena nel 1928 al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino *L'opera da tre soldi* di Brecht.

11 Cfr. Knust 1974.

York apre una scuola di teatro e continua il suo lavoro di regista.¹² Anticipando tendenze riconosciute e riprese nel secondo novecento e nel XXI secolo, il metodo utilizzato negli spettacoli della Piscatorbühne – prima viene l’organizzazione dello spazio, poi la stesura del testo – verrà ripreso a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento. Così è stato, ad esempio, nell’*Orlando Furioso* di Ronconi nel 1969 dove, come nello Schweyk, l’invenzione parte dallo spazio.¹³

Il progetto del musical con Weill non si realizza, ma nel 1942-1943 in piena guerra, quando le disfatte naziste sul fronte orientale e prima di Stalingrado sollevano gli animi, Brecht, che in esilio in America seguiva con attenzione angosciata la guerra di sterminio sul fronte russo, torna al romanzo di Hašek e riutilizzando in parte il testo che aveva previsto per Weill scrive Schweyk nella seconda guerra mondiale.¹⁴ Nella riscrittura di Brecht la storia di Schweyk non è più un discorso sulla prima guerra, o su tutte le guerre, ma su una specifica guerra, la seconda, in cui gli Schweyk hanno sempre perso: Brecht vuole evidenziare che per la Cecoslovacchia l’invasione nazista è molto peggio del dominio austroungarico. Così Brecht scriveva nel suo diario di lavoro il 5 ottobre 1938:

12 Piscator aprì il “Dramatic Workshop” all’interno della New York School for Social Research. Era una scuola di recitazione che fungeva da laboratorio di tecnica teatrale, permettendogli di introdurre nuovi orientamenti artistici sconosciuti negli USA. Vi parteciparono autori (Tennessee Williams), attori (Harry Belafonte, Marlon Brando, Tony Curtis, Judith Malina), scenografi, tecnici. Tutti, compresi gli autori e gli attori, facevano regolarmente pratica come tecnici delle luci, macchinisti, direttori di scena, suggeritori, in due teatri di New York davanti a un pubblico di abbonati. Il suo lavoro più importante negli USA fu la messinscena di *Guerra e pace* di Tolstoj in cui Piscator usò il tapis roulant come nello Schweyk berlinese. Cfr. Piscator 1977, 129.

13 Dopo l’*Orlando*, all’inizio degli anni Settanta anche in altri spettacoli, come *XX* e *Caterina von Heilbronn*, Ronconi parte dalla scelta dello spazio e anche per lui, per un certo tempo, si parlerà di “regista architettonico”. Più tardi, a partire dal *Pasticciccio*, Ronconi come Piscator metterà in scena direttamente il romanzo evitando di tradurlo in un dramma e si parlerà allora di Edizione teatrale del romanzo.

14 Parte del titolo “nella seconda guerra mondiale” venne aggiunto solo nel 1955 quando il Berliner Ensemble decise di rappresentare la pièce, con musiche di Hans Eisler. Eisler, che aveva cominciato a lavorare alla partitura nel 1943, riprese a lavorarvi nel 1956, qualche settimana prima della morte di Brecht e non poté terminare la partitura che nel 1957, in occasione della prima mondiale a Varsavia, prima di completarla definitivamente per la prima tedesca a Erfurt nel 1958.

Hašek: quel suo gran libro diventa di ora in ora più piccolo a mano a mano che l'esercito di Hitler occupa le zone concordate. Era il bollettino della vittoria di un popolo oppresso, il bollettino di Odisseo. Ma la vittoria è durata troppo poco. Adesso si trova in una biblioteca malfamata, tratta di avvenimenti che non si conoscono più (1976, 31).

Il 26 aprile 1943, Brecht appunta:

Finito grosso modo lo *Schweyk*. Un *pendant* di *Madre Coraggio*. In confronto allo *Schweyk* che scrissi per Piscator intorno al '27 – un semplice montaggio tratto dal romanzo – quello attuale (della seconda guerra mondiale) è molto più forte. Ciò dipende dal fatto che l'invasione nazista ha preso il posto della tirannia indigena degli Asburgo (1976b, 654).

Le motivazioni che lo portano a occuparsi del romanzo sono cambiate rispetto al '27-28. Brecht non è più incuriosito dalle modalità linguistiche di una trasposizione scenica di *Schweyk*, si distacca dall'esperienza della collaborazione berlinese con Piscator, è interessato al soggetto come autore drammatico. Il nuovo dramma di Brecht è in tre atti e in otto scene (anziché 28, come nel testo del *Kollektiv* del 1928). L'attenzione, come in altri "drammi della maturità", torna sul personaggio. Il 15 luglio 1942 scriveva nel diario di lavoro:

Di nuovo avrei voglia di rifare *Schweyk* interpolandovi scene tratte da *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in modo che si potessero vedere in alto le forze che sono al potere e in basso il soldato che sopravvive ai loro grandi piani (1976a, 491).

Brecht celebra l'antieroe, l'eroe non tragico, l'eroe "bastonato", come scrisse Benjamin; egli mette in scena, contro gli eroismi e gli eroi della storia, il piccolo uomo del popolo – refrattario ma non resistente – che con la sua "stupidità" riesce a sopravvivere. Scrive ancora:

Questo cammino di tre giorni e tre notti, sotto il sole e la luna, verso un fronte che, per un caso singolare, *Schweyk* non raggiungerà mai, era di volta in volta come un avvenimento storico, come un fatto non meno memorabile della campagna di Russia di Napoleone nel 1812 (1975, 104).

Nell'epilogo ha luogo lo storico incontro tra il piccolo soldato *Schweyk* e Hitler, nelle steppe innevate che portano non più a Budweis, come in Hašek e Piscator, ma a Stalingrado. Né l'uno né l'altro sanno dov'è Stalingrado, luogo fuori dello spazio e del tempo del loro comune destino, luogo introvabile di

non ritorno che riassume perfettamente la storia della guerra nazista e del suo Irreführer.¹⁵

A Brecht era congeniale la dialettica di Schweyk, che ha qualcosa in comune con Karl Valentin e ha influenzato diversi suoi personaggi, tra cui Madre Coraggio, le argomentazioni di Galilei, Azdak nel *Cerchio di gesso*. Ma il clima surreale, onirico, assurdo del romanzo di Hašek scompare. Brecht sottolinea:

È assolutamente da evitare che Schweyk diventi uno scaltro, astuto sabotatore. È semplicemente l'opportunist delle poche opportunità che gli sono rimaste. Egli sostiene in tutta sincerità l'ordine esistente, per lui così distruttivo, solo perché sostiene un principio di ordine, persino l'ordine nazionale, che considera come una forma di oppressione. La sua saggezza è incredibile. La sua indistruttibilità lo rende oggetto ignobile dell'abuso e, allo stesso tempo, il terreno fertile della liberazione (1991b, 151).

Finita la guerra, Brecht sceglie di vivere a Berlino Est e crea il Berliner Ensemble, dove mette in scena i suoi drammi. Piscator torna in Germania nel 1951 e solo nel 1962 ottiene la direzione di un teatro a Berlino Ovest, la Freie Volksbühne. Nel 1989, con la caduta del muro, la città ritorna a essere una. Dal 1990, Berlino è di nuovo capitale. Oggi, a distanza di quasi cent'anni dal 1927-28, nella città resta un segno tangibile della diversa eredità di Piscator e Brecht. Il Berliner Ensemble, diretto da Oliver Reese, insiste sull'importanza del dramma contemporaneo e ospita registi che fanno del rispetto del testo il fulcro del proprio lavoro registico. La Volksbühne di Luxembourg Platz, che è stato l'ultimo teatro di Piscator prima della Piscatorbühne, rimasto in piedi sotto i bombardamenti, è dal 1989 il tempio del teatro postdrammatico: non è più la rappresentazione che ruota attorno al testo, ma il testo che ruota attorno alla rappresentazione. Nel teatro contemporaneo tedesco questa tendenza è stata, fino ad oggi, dominante. Registi come Castorf, per venti anni direttore della Volksbühne, il suo successore, René Pollesch, allievo di Lehmann, e in generale i molti registi tedeschi del teatro postdrammatico hanno messo in secondo piano l'autore e isolato registi della generazione precedente, come Stein, "una delle più brillanti realizzazioni del teatro drammatico proprio nell'epoca della sua messa in discussione" (Lehmann 2017, 60).

Anche se Lehmann nega l'ascendenza del teatro postdrammatico dalle avanguardie storiche, Castorf come Piscator ha messo in scena molti romanzi

15 Cfr. Cobes 2001: 35.

(di Dostoevskij, Bulgakov, Döblin, Balzac, Malaparte) e ha ripreso, anche se in un modo diverso, entrando nel regno dell'analogia dove niente è vero ma tutto è veridico, un altro elemento fondamentale del lavoro di Piscator: l'associazione di idee tramite la tecnica del montaggio. Oggi, a distanza di quasi cento anni, la Germania è sempre all'avanguardia nella sperimentazione teatrale, ma il dibattito non è più tra forma epica o forma drammatica, come nella polemica che vedeva Piscator e Brecht da una parte e Max Brod dall'altra. Il quesito oggi è: Autorità dell'autore o libertà del regista? Una libertà che, a partire dalle riflessioni di 100 anni fa sulla messinscena del romanzo in Germania, ha fatto scuola e si è estesa in Europa fino a dominare, suscitando polemiche, anche nella rappresentazione dell'opera lirica.

Bibliografia

- Brecht, Berthold. 1967. *Gesammelte Werke 15, Schriften zum Theater I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Berthold. 1975. *L'acquisto dell'ottone (1937-1951)*. In *Scritti teatrali II*. Torino: Einaudi.
- Brecht, Berthold. 1976a. *Diario di lavoro I, 1938-1942*. Torino: Einaudi.
- Brecht, Berthold. 1976b. *Diario di lavoro II, 1942-1955*. Torino: Einaudi.
- Brecht, Berthold. 1991a. *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol.17. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Berthold. 1991b. *Grosse Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol.27. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cobes, André. 2001. "La longue marche de Schwejk d'une guerre mondiale à l'autre: de la réécriture du Piscator-Kollektiv (1927-1928) au Schweyk im zweiten Weltkrieg de Brecht (1943)." *Germanica*, 28: 133-164. <https://doi.org/10.4000/germanica.2244> (ultimo accesso 28/04/2022).
- Jacobs, Monty. 1988 (24 gennaio 1928). "Vossische Zeitung." In *Rühle, Günther, Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, 2 Band, 1926-1933*. Berlin: Henschel.
- Kersten, Kurt. 1928 (24 gennaio). "Die Welt am Abend".
- Knust, Herbert (von). 1974. *Materialen zu Bertolt Brechts: «Schweyk im zweiten Weltkrieg»*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kundera, Milan. 2000. *I testamenti traditi*. Milano: Adelphi.
- Lehmann, Hans-Thies. 2017. *Il teatro postdrammatico*, Imola: Cue Press.
- Lorang, Jeanne. 1979. "Les aventures du brave soldat Schweyk, Mise en scène d'Erwin Piscator." In *Les voix de la création théâtrale*, vol. VII, Paris: CNRS Editions.
- Piscator, Erwin. 1976. *Il Teatro politico*. Torino: Einaudi.
- Piscator, Erwin. 1977. *Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Mara Fazio è studiosa del teatro europeo del Settecento, Ottocento e Novecento in un'ottica storico-comparatistica. Ha insegnato Discipline dello spettacolo alla Sapienza Università di Roma. Tra le sue pubblicazioni: *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico* (Bulzoni 1993); *François Joseph Talma. Primo divo* (Leonardo Arte 1999); *Lo specchio il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner* (Bulzoni 2003); *La fabrique du théâtre* (a cura di P. Frantz, Desjonquères 2010); *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen* (a cura di P. Frantz e V. De Santis, Garnier 2018); *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo* (a cura di P. Frantz, Artemide 2019). Per Laterza è autrice di *Regie teatrali. Dalle origini a Brecht* (2006) e di *Voltaire contro Shakespeare* (2020).