

Chiara Maria Buglioni
(Milano)

*Uno spazio tutto per sé. La poetica degli «Ingolstädter Stücke»
dal punto di vista di Marieluise Fleißer*

Abstract

Although the *Fleißer-Forschung* has always emphasized the link between Marieluise Fleißer and the strong personalities she worked with in the Weimar period, little attention has been paid to her active role as a playwright. This paper aims to demonstrate the original value of Fleißer's artistic project by adopting Pierre Bourdieu's theory of cultural production. The analysis of Fleißer's "position-takings" in the *Ingolstädter Stücke* unravels the personal viewpoint from which her aesthetic choices are defined, as well as the "differential signification" of her poetics within the literary field.

Il «punto di vista» evocato nel titolo si riferisce alla critica sociologica di Pierre Bourdieu. La teoria dei campi verrà utilizzata in questo saggio per offrire una cornice metodologica al discorso sull'elaborazione e ricezione degli *Ingolstädter Stücke*. Il lavoro effettuato in archivio sulle versioni e sulle riscritture dei due drammi ha messo in luce l'inadeguatezza della *Fleißer-Forschung* nel comprendere e spiegare le «strategie» poetiche di Marieluise Fleißer, intese come prese di posizione rispetto alla forma d'arte da difendere e realizzare in ambito teatrale. Analizzare il valore differenziale delle scelte fleißeriane rispetto agli impulsi del campo teatrale nell'epoca weimariana e negli anni Sessanta è necessario per identificare il progetto artistico dell'autrice, rimasto finora ai margini del dibattito critico.

Il termine *Ingolstädter Stücke* indica le opere teatrali che la scrittrice bavaresi ambienta nella città natale: *Fegefener in Ingolstadt* e *Pioniere in Ingolstadt*¹.

¹ Nel Marieluise Fleißer-Archiv di Ingolstadt (abbr.: MFA) è conservato il lascito della scrittrice. Per la prima versione di *Fegefener in Ingolstadt* si fa riferimento al *Bühnenmanuskript* del Arcadia-Verlag, mai pubblicato (segnatura VI, 1A). Sempre nel MFA si trovano gli schizzi per la prima rielaborazione di *Fegefener* (dicembre 1970- inizi 1971), indicati come VI, 1B. Per l'edizione del 1928 di *Pioniere in Ingolstadt* si fa riferimento al dattilo-

La prima, che reca originariamente il titolo *Die Fußwaschung*, viene composta dalla Fleißer nel 1924. Grazie all'intervento di Brecht, il dramma debutta il 25 aprile 1926 nella *matinée* domenicale della Junge Bühne (Deutsches Theater). Benché sia Brecht a gestire l'allestimento, la regia viene affidata formalmente a Paul Bildt. Il 25 marzo 1928, la Junge Bühne di Dresda ospita poi la prima di *Pioniere in Ingolstadt*: alla regia di Renato Mordo viene imputata la fredda accoglienza ricevuta dall'opera. Nel 1929 Brecht la propone a Ernst Joseph Aufricht, per metterla in scena al Theater am Schiffbauerdamm. Brecht cede la regia a Jacob Greis, ma continua a gestire la *pièce* secondo i suoi fini – smascherare l'ipocrisia dell'antiliberal Repubblica di Weimar, creando uno scandalo e inducendo così la polizia a censurare l'opera. Come programmato, dopo la *première* del 30 marzo, il vicepresidente della polizia minaccia di vietare lo spettacolo se non verranno eliminate le scene che oltraggiano la morale pubblica, cosa che Brecht e Aufricht, soddisfatti, accettano. La critica si scinde in voci soddisfatte, come Kerr e Ihering, o ingiuriose come la stampa di destra e i giornali di Ingolstadt. La Fleißer, ignara del tutto, resta sorpresa e coinvolta da uno scandalo che segnerà la dolorosa rottura con il gruppo di Brecht. La scrittrice rinnega l'opera dopo gli avvenimenti del '29 e solo quando Helene Weigel, nel 1967, le propone di allestirla, decide di rimettervi mano. Mentre il progetto della vedova di Brecht è destinato al fallimento, a causa dei problemi del Berliner Ensemble, nel febbraio 1968 Rainer Werner Fassbinder porta in scena una rivisitazione di *Pioniere (Zum Beispiel Ingolstadt)*. Lo spettacolo fassbinderiano segna l'inizio di una *Renaissance* delle opere fleißeriane: la nuova generazione di drammaturghi e registi esalta Marieluise Fleißer, al pari di Ödön von Horváth, come modello di riferimento per il *Kritischer Realismus*. La nuova versione fleißeriana di *Pioniere* debutta al Residenztheater München il 1 marzo 1970 con la regia di Niels-Peter Rudolph. *Fegefeuer in Ingolstadt* viene invece ripreso dalla Fleißer nel dicembre 1970, quando Horst Laube, direttore artistico e *Dramaturg* della Wuppertaler Bühne, e il regista Günther Ballhausen esprimono alla drammaturga l'intenzione di mettere in scena la *pièce*. La Fleißer rielabora il testo che debutta a Wuppertal il 30 aprile del 1971. Nello stesso anno viene curato un allestimento del dramma a Ingolstadt, con la regia di Heinz Engels: la *première* è il 30 ottobre. Le versioni degli anni Settanta sono le uniche riconosciute dall'autrice e autorizzate per la pubblicazione nei *Gesammelte Werke*,

scritto incompleto e al manoscritto, altrettanto incompleto, del 1929 (Arcadia-Theater-Verlag): segnatura VI, 2A del MFA.

l'opera omnia in tre volumi che Suhrkamp pubblica nel 1972². Già il curatore Günther Rühle, però, decide di aggiungere alla *vorläufige Fassung* di *Pioniere* il testo della messinscena epurata del 1929 a Berlino, pubblicato per Arcadia-Theaterverlag. Le differenze di contenuto e forma tra i due testi sono consistenti, tanto che la versione definitiva è preceduta da un intenso lavoro dell'autrice, ricco di *Entwürfe* e *Vorarbeiten*. Anche l'edizione del 1929, d'altronde, presenta un testo differente da quello della prima versione del 1928. Il discorso per *Fegefeuer in Ingolstadt* è analogo: la versione originaria dal titolo *Die Fußwaschung* non è conservata, mentre rimane testimonianza dei notevoli cambiamenti strutturali dalla versione del 1926 alla riscrittura del 1971.

1. Lacune nella critica e necessità di una svolta metodologica

Se si esaminano i contributi offerti dalla *Fleißer-Forschung* all'interpretazione degli *Ingolstädter Stücke*, risulta chiaro che l'accento viene posto sull'insicurezza sia artistica, sia personale della drammaturga, da un lato ricettiva nei confronti degli stimoli letterari che nel corso degli anni incontra e, quindi, sprovvista di autostima e instabile³; dall'altro, psicologicamente succube del genio brechtiano o della follia di Draws-Tychsen, a tratti velitariamente ribelle in un ambiente sociale e culturale maschilista⁴. In altri

² Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, 3 Bände [1. Dramen; 2. Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze; 3. Gesammelte Erzählungen]. Hrsg. Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972. I *Gesammelte Werke* verranno indicati con la sigla GW, seguita dall'indicazione del volume.

³ Il termine *Instabilität* appare proprio in Silvia Henke, *Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama im Werk von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer und Djuna Barnes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997, p. 119. *Unselbstständigkeit*, *Beeinflussbarkeit* e *Unsicherheit* sono invece i sostantivi scelti da Günther Lutz, *Die Stellung Marieluise Fleißer in der bayrischen Literatur*. Frankfurt/M, Bern: Peter Lang, 1979, pp. 101-102. Una sentenza definitiva viene infine da Angelika Führich, *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht-Fleißer- Horváth- Gmeyer*. Heidelberg: Carl Winter, 1992. La studiosa, parlando del costante dubbio di Marieluise Fleißer sulle proprie capacità drammaturgiche, afferma che questo «hält sie immer wieder in Abhängigkeitsverhältnissen fest und hält sie davon zurück, sich als eine selbstständige Dramatikerin zu entwickeln» (p. 59).

⁴ Almeno da menzionare, l'analisi di Susan L. Cocalis, ««Weib ist Weib»: Mimetische Darstellung contra emanzipatorische Tendenzen in den Dramen Marieluise Fleißers». In: *Die Frau als Heldin und Autorin*. Hrsg. Werner Paulsen. Bern: Franke, 1979. Qui la «prospettiva femminile» della Fleißer viene considerata una sovrastruttura in grado di determinare le sue scelte stilistiche, condannandola a rappresentare con esattezza quanto incontra in una società sciovinista come quella weimariana (p. 209). Ancora più significa-

casi, invece, come nello studio di Annette Bühler-Dietrich su *Fegfeuer in Ingolstadt*⁵, le peculiarità stilistiche fleißeriane vengono lette quali risposta all'estetica brechtiana; la tendenza a rielaborare i testi teatrali viene anche considerata un mero «tributo» dell'autrice all'orizzonte di attesa post-Sessantotto⁶. Come si evince già da questi brevi accenni, la ricezione dei drammi fleißeriani, con le loro diverse riscritture ed edizioni, è inscindibile dall'influenza di Brecht e dal nome di Horváth, ma anche la duplice etichetta «Volksstück» e «dramma socialista» costituisce dagli anni Settanta un ambito di dibattito per i critici. Gli approcci metodologici sinora adottati dalla critica escludono a priori la specificità della drammaturgia di Marieluise Fleißer, negandole un attivo ruolo di autrice. Sicuramente, analisi come quelle della Bühler-Dietrich o della Waterstraat problematizzano il rapporto tra le scelte drammaturgiche della Fleißer e le possibili scelte che le si presentavano negli anni della Repubblica di Weimar e negli anni Settanta, tuttavia non rilevano quella tensione – presente in ogni poetica – tra le predisposizioni personali dell'autrice e le correnti letterarie della sua epoca. Come sottolinea la principale biografa e studiosa fleißeriana degli anni Ottanta, Moray McGowan, per Marieluise Fleißer la scrittura è *Selbstbehauptung*⁷: scrivere significa attuare scelte precise, quindi è impensabile far scomparire la dimensione umana e individuale dell'autore dietro ai condizionamenti derivanti dal campo sociale e dal campo di produzione letterario-teatrale. La tesi della McGowan, per cui il processo di scrittura significherebbe per Marieluise Fleißer soprattutto ricerca di autonomia, ricompare nella critica fleißeriana solo nel 2006 con un articolo di Birgit Haas. La studiosa inserisce la poetica della drammaturga di Ingolstadt all'interno di opposte correnti artistiche, affermando con forza l'esistenza di una sua indipendente marca stilistica. Sebbene questo saggio costituisca una svolta nell'interpretazione degli *Ingolstädter Stücke*, incontra due grossi limiti: innanzitutto la Haas cede alla tentazione romantico-biografica di ac-

tiva, appare in questo ambito la dissertazione della Brüns sulla «posizione autoriale anarchico-erotica» della Fleißer all'interno della «società fallocratica»: Elke Brüns, *Außenstehend, ungelenkt, kopfüber, weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlene Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 1998, pp. 158-159.

⁵ Annette Bühler-Dietrich, *Auf dem Weg zum Theater: Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Nelly Sachs, Gerlind Reinsbagen, Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

⁶ Come in Anne Waterstraat, «Ein System und keine Gnade». *Zum Zusammenhang von Gottesbild, Sündenverständnis und Geschlechtsverhältnis in ausgewählten Texten Marieluise Fleißers*. Frankfurt/M [u.a.]: Lang, 2000, p. 13.

⁷ Moray McGowan, *Marieluise Fleißer*. München: C. H. Beck Verlag, 1987, p. 153.

costare la scrittrice ai suoi due grandi amori delusi, per cui afferma che «Fleißer befindet sich auf der Schnittstelle konträrer Poetiken: Ihr Schreiben bewegt sich zwischen Objektivismus und Subjektivismus, arbeitet sich ab an den Gegensätzen zwischen Brecht und Draws-Tychsen»⁸, identificando cioè in una dimensione manichea due sole correnti con le quali la Fleißer si sarebbe dovuta confrontare, prima di aggrapparsi alla *Weimarer Klassik* e, in particolare, a Schiller. In secondo luogo, la trattazione non è inquadrata in nessuna cornice metodologica, tanto da mostrare in diversi punti ciò che Bourdieu chiama «l'illusione retrospettiva»⁹, ossia quell'approccio non scientifico che considera gli eventi più recenti di un autore come esito naturale delle sue esperienze o dei suoi comportamenti precedenti. La Haas sembra cercare, a posteriori, quelle differenze nello stile fleißeriano in grado di comprovare la coerente maturazione artistica rispetto alla *Neue Sachlichkeit* e al richiamo della «innere Stimme», come se la vita della Fleißer presupponesse un sartriano «progetto originario».

Al fine di non cadere nell'indeterminatezza scientifica o nella tendenziosità di una critica che cerca il significato di un testo come risultato di un'interpretazione che persegue i propri fini, occorre scegliere per l'analisi di *Fegefeuer* e *Pioniere* una teoria letteraria che consenta di lavorare contestualmente su diversi orizzonti metodologici e di esaminare la realtà del prodotto letterario sia da una prospettiva storico-sociale, sia dal «punto di vista» dell'autore. L'apertura e, nel contempo, la comprensività del metodo sono indispensabili, in quanto si tratta di analizzare opere teatrali, vale a dire testi che vivono solo nella contingenza rappresentativa e nella materialità incarnata della scena; inoltre, la particolare posizione autoriale della Fleißer, sempre legata agli intellettuali che la scoprirono e la celebrarono prima e dopo la seconda guerra mondiale, richiede un approccio critico in grado di inserire la ricettività artistica nella giusta dimensione, rivalutando le scelte stilistiche. È innegabile che la Fleißer subisca il fascino delle poetiche sviluppate dalle forti personalità con cui condivide parte del percorso artistico e personale (Feuchtwanger, Brecht, Draws-Tychsen), ma è altresì vero che ne rifiuta molte altre e che la sua sensibilità di osservatrice e scrittrice ha bisogno di sperimentare e trovare di volta in volta, con il mutare delle circostanze e delle esperienze, una forma espressiva appagante.

⁸ Birgit Haas, «Marieluise Fleißers Schreiben zwischen "innerer Stimme" und Neuer Sachlichkeit». In: *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Hrsg. Sabine Kyora und Stefan Neuhaus. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, p. 215.

⁹ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art*, 1992, 1998; trad. it. a cura di A. Boschetti e E. Bot-taro, *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore, 2005, p. 258. D'ora in poi solo *Regole*.

Il metodo proposto in questo studio è basato sulla teoria dei campi di Pierre Bourdieu, ossia sulla considerazione del campo letterario come «uno spazio di relazioni oggettive fra posizioni»¹⁰. Il sociologo francese non nega l'importanza della posizione occupata dallo scrittore nel campo di produzione culturale, ma denuncia il fatto che l'analisi delle cause «esterne»¹¹ non risulti sufficiente a inquadrare la logica specifica dell'opera, la quale va altresì considerata nella sua genesi artistica. Il punto di vista autoriale diventa centrale, al pari della dimensione storico-sociale: esso non è altro che l'insieme delle prese di posizione estetiche in rapporto alle quali l'autore costruisce il suo progetto artistico, «va inteso come vista presa a partire da un punto, assumendo una delle posizioni estetiche possibili, attualmente o virtualmente, nel campo dei possibili (e prendendo così posizione in merito alle altre posizioni)»¹². Benché lontano da qualunque idealizzazione dello scrittore-creatore, Bourdieu rivaluta l'autore come agente. Se la scrittura è un atto, allora l'autore, nel momento in cui compone un testo, si situa attivamente nello spazio dei possibili che gli si offrono, compiendo scelte che comportano altrettanti rifiuti. La teoria dei campi afferma, quindi, la necessità di comprendere «il significato differenziale» che contraddistingue le scelte effettuate dallo scrittore «nell'universo delle scelte compostibili» e, pertanto, «la relazione intelligibile che lega tale senso differenziale alla differenza tra l'autore di quelle scelte e gli autori di scelte diverse dalle sue»¹³.

Fattivamente, alla critica spetta il compito di ricostruire l'universo delle posizioni nel quale l'autore era situato e in cui si è definito il suo progetto artistico. L'ipotesi sottesa a una simile analisi doppia è, pertanto, che lo spazio delle prese di posizione sia omologo a quello delle posizioni nel campo di produzione, ovvero che il principio delle scelte operate – a livello di contenuto e forma – sia determinato dalla situazione dell'autore nello spazio delle posizioni costitutive del campo letterario. Nel caso di *Fegefeuer* e *Pioniere in Ingolstadt*, sarà dunque necessario ridefinire il composito quadro letterario-teatrale della Repubblica di Weimar in termini di rapporti di forza tra le posizioni e di lotte tra chi tende a conservarli e chi, invece, mira a trasformarli a proprio vantaggio. Lo scopo non sarà, quindi,

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, 1994; trad. it. a cura di R. Ferrara, *Ragioni pratiche*. Bologna: Il Mulino, 1995, p. 57. D'ora in poi solo *Ragioni pratiche*.

¹¹ La critica ha variamente ridotto le cause esterne al contesto, a una concatenazione di funzioni sociali e economiche o di fattori psicologici, che determinano la realizzazione dell'opera da parte dell'autore.

¹² *Ragioni pratiche*, p. 61.

¹³ *Regole*, pp. 149s.

fornire informazioni innovative sulle varie correnti letterarie, bensì delineare quello «spazio dei possibili» che orienta la ricerca poetica della Fleißer, definendo «l'universo dei problemi, dei punti di riferimento e di orientamento intellettuale»¹⁴ che costituiscono le coordinate per affermarsi in campo teatrale negli anni Venti.

Parafrasando Bourdieu, la presenza del passato specifico non è mai tanto palese quanto nei produttori di avanguardia¹⁵. Qualsiasi tipo di avanguardia, per imporsi come tale, non può ignorare l'insieme delle acquisizioni che fondano la «problematica» in vigore, ossia le prese di posizione già effettuate e, quindi, consentite dalla struttura del campo. L'epoca che precede e accompagna la Grande Guerra è segnata dall'espressionismo e, secondo la logica interna al campo di produzione, «segnare un'epoca significa inseparabilmente far esistere una nuova posizione rispetto alle posizioni affermate, oltre queste posizioni, una *posizione d'avanguardia* che, introducendo la differenza, produce il tempo»¹⁶. La dialettica del campo è strutturalmente necessaria, per cui la lotta negli anni Venti è tra l'espressionismo, che cerca di perdurare nel presente, e le nuove avanguardie, che tentano di relegare nel passato gli espressionisti che hanno fatto epoca, relativamente alle tematiche e, soprattutto, alle modalità rappresentative. Il teatro espressionista porta sul palcoscenico la ribellione dell'individuo nudo, privo di determinazioni concrete, che, ridotto a marionetta in una società disumanizzata, si fa portavoce di un'utopia. La speranza di redenzione sociale è legata all'avvento di un «uomo nuovo», in grado di superare dilanianti conflitti, come quello generazionale – lo scontro padri-figli è al centro di molti drammi espressionisti – oppure come quello tra individuo e masse, e di ripristinare infine la dimensione propriamente umana in una società ormai votata all'utile e al meccanicismo. La realtà viene sublimata in visioni, gesti spontanei, grida selvagge, tanto che alla rappresentazione tradizionale si predilige l'allusione, l'evocazione. A livello scenico, la lotta delirante dell'eroe non si traduce in azione, ma sfoga il suo *pathos* in una serie di frammenti lirici, allusivi, monologici che compongono le stazioni del dramma. Le stazioni che accompagnano la passione – a tratti propriamente biblica – del protagonista unico portano sempre al consolatorio miraggio di un'umanità rinnovata. L'utopia espressionista resta sempre distaccata dal mondo reale, non concretizzandosi in un vero cambiamento sociale: gli espres-

¹⁴ *Ragioni pratiche*, p. 51.

¹⁵ *Regole*, p. 320.

¹⁶ *Ivi*, p. 225. Il corsivo è dell'autore.

sionisti sono «durchweg revolutionär, ohne politisch zu sein»¹⁷. Benché esaltino l'individuo titanico, capace di modificarsi e migliorarsi, sottovalutano le forze conservatrici e retrive della società, slegando il soggetto dal suo contesto. La posizione assunta dall'espressionismo contro la rappresentazione del *milieu* è, del resto, distintiva nei confronti del teatro naturalista, ancora presente sulle scene della Repubblica di Weimar con il suo massimo rappresentante, Gerhart Hauptmann, che, a sua volta, ha ormai superato il naturalismo degli esordi. La nuova avanguardia è incarnata negli anni Venti dalla *Neue Sachlichkeit*, che rifiuta ogni tipo di illusione, ogni furore patetico espressionista, per abbracciare una nuova forma di realismo. Per inquadrare l'uomo nella banalità della sua vita quotidiana, è necessario uno stile asciutto e concreto. La traduzione teatrale più immediata della *Neue Sachlichkeit* è lo *Zeitsstück*, genere con il quale si misura anche Lion Feuchtwanger, primo lettore e consigliere della Fleißer. Il dramma dialogico «di attualità» si propone come tribuna delle questioni irrisolte e controverse della grande città contemporanea – la realtà urbana è tipica anche del teatro espressionista. I temi attuali vengono rappresentati attraverso figure estremamente tipizzate, che si oppongono in esemplari contrasti ideologici. Oltre a condividere la tecnica artistica, gli esponenti della *Neue Sachlichkeit* subiscono, al contrario dell'espressionismo, la fascinazione per la tecnica e l'americanismo: essi vedono nel futuro della letteratura una produzione sociale, simile a quella delle fabbriche, in cui si rifiuta la sensibilità *naïf* del poeta per perfezionare un metodo produttivo standard, in grado di riscuotere successo¹⁸. L'avanguardia *neusachlich* trova nella prosa il suo *medium* prediletto e viene rapidamente consacrata all'interno della ristretta cerchia di intellettuali berlinesi, mentre nel campo di produzione teatrale si affaccia una nuova avanguardia meno rassegnata: il teatro politico. Erwin Piscator si fa interprete dell'insoddisfazione dei nuovi autori e uomini di teatro, che non trovano opere in grado di rispecchiare l'epoca in cui vivono, l'ardore di modificare la società. Contro l'interiorizzazione dell'espressionismo, vista come fuga dalle follie contemporanee, e contro l'apatia della *Neue Sachlichkeit*, bisogna risvegliare negli spettatori

¹⁷ Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter: Geist und Kultur der Weimarer Zeit 1918-1933*. Übersetzt von Helmut Lindemann. Frankfurt/M: Fischer (Tb), 1970, p. 141.

¹⁸ Tale convinzione è condivisa anche da Bertolt Brecht, il quale, prima di sviluppare una propria poetica teatrale, collabora con il già affermato Feuchtwanger. La stessa costituzione della *Berliner «Clique»* da parte di Brecht ribadisce la concezione dell'opera d'arte come un prodotto industriale, in cui l'individualità artistica non ha importanza. Cfr. Marieluise Fleißer, *Der Tiefseefisch*, GW I, pp. 318 ss.

l'impeto rivoluzionario, facendo salire sul palco la politica e l'economia con nuovi strumenti rappresentativi. Il teatro politico mette in discussione, per la prima volta dall'affermazione del teatro di regia, l'assolutezza del dramma: quanto viene mostrato in scena non è un mondo avulso dalla Storia, indipendente, bensì uno spaccato del reale, con cui non deve perdere il contatto¹⁹. Attraverso l'esperienza del teatro politico passa anche Brecht, che imprime al proprio teatro epico un'impronta più marcatamente socio-critica, proprio cercando di correggere alcuni errori di Piscator. Va notato che gli anni in cui Brecht matura la propria concezione teatrale e registica, quella dei cosiddetti *Weimarer Stücke* dal 1922 al 1928, prima di approdare al teatro didattico e alla teorizzazione dell'*episches Theater*, corrispondono al periodo trascorso vicino a Marieluise Fleißer e ai suoi *Ingolstädter Stücke*. Se la Fleißer si arricchisce artisticamente grazie al confronto con il genio di Augusta, questo vale anche al contrario, tanto che lo scrittore in esilio, nel 1940, inserisce nell'elenco delle *pièces* che hanno contribuito allo sviluppo del teatro epico e alla ricerca degli effetti di straniamento una sola opera non scritta da lui: proprio *Pioniere in Ingolstadt*²⁰. Sembra strano che la critica femminista si concentri solo sulle ferite inferte all'Io della Fleißer dal misogino Brecht, enfatizzando la posizione di subalternità della donna, piuttosto che indagare quale contributo il confronto con la drammaturgia fleißeriana abbia potuto dare al teatro epico. L'analisi delle prese di posizione effettuate da Marieluise Fleißer contribuirà, invece, a comprendere il suo rapporto oggettivo di autrice con le tendenze teatrali a lei coeve. Le esperienze maturate prima della dittatura si riproporranno anche a guerra conclusa, quando l'ormai anziana scrittrice dovrà nuovamente mettersi in gioco, appoggiando un'avanguardia tanto diversa da quella della sua gioventù quanto consapevole del passato specifico.

2. La traiettoria di Marieluise Fleißer: la struttura del dramma come «distinzione»

Durante la fase calante dell'espressionismo Marieluise Fleißer inizia a frequentare il teatro: assiste a messinscene di drammi stindberghiani e, nel 1922, a *Vatermord* di Arnolt Bronnen, come ricorda nella sua autobiogra-

¹⁹ Per una panoramica recente, si veda il capito dedicato al teatro politico di Piscator in *Il teatro tedesco del Novecento*. Ed. Teodoro Scamardi, Roma-Bari: Laterza, 2009, pp. 27-29.

²⁰ Bertolt Brecht, *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (1940). In: *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Hrsg. Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980 (abbr.: Mat), pp. 193s.

fia²¹. Nelle interviste la scrittrice ha sempre negato una profonda conoscenza delle opere espressioniste, tuttavia, come nota la McGowan, è impensabile che la studentessa di *Theaterwissenschaft* a Monaco non si sia confrontata con tale tendenza artistica durante i seminari di Artur Kutscher²². Tra l'altro, la Fleißer ha modo di leggere il manoscritto non ancora ultimato di *Baal* nel 1923, opera che sancisce una chiara rottura tra Brecht e l'espressionismo. Il rapporto della drammaturga con l'eredità espressionista è, d'altronde, controverso: Feuchtwanger, dopo aver letto i primi tentativi letterari della giovane, la rimprovera subito dicendo che «Man schreibt nicht mehr Expressionismus [...] Expressionismus ist Krampf»²³.

Per quanto riguarda la macrostruttura degli *Ingolstädter Stücke*, l'assimilazione della tradizione simbolista-espressionista si evince dalla suddivisione in quadri: lo sperimentale «quadro» nega la presenza di un principio ordinatore degli avvenimenti, sostituendosi al classico «atto», unità che racchiude gli episodi idealmente estrapolati in un momento dello svolgimento temporale. Tuttavia, la scelta del quadro nella drammaturgia della Fleißer è funzionale a creare quel gioco di rimandi in grado di rafforzare una struttura circolare. Contrariamente al teatro espressionista, in cui le situazioni psicologiche e sociali, per quanto estreme e deliranti, trovano una necessaria conclusione, Marieluise Fleißer rinuncia a una drammaturgia dello sviluppo. L'andamento della vicenda in *Fegefeuer*, così come in *Pioniere*, è circolare: non si può rintracciare una vera e propria conclusione. Olga, dopo aver tentato il suicidio, è costretta a tornare a casa, proprio in seno al gruppo sociale che l'ha condannata, mentre Roelle, in preda al suo delirio schizofrenico, cerca una redenzione, ma non la trova né fuori di sé, né dentro di sé²⁴. Nell'altro dramma, invece, i pionieri, dopo aver sconquassato il paese, se ne vanno, lasciandosi alle spalle lo stesso squallore che avevano trovato. La rinuncia a una drammaturgia dello sviluppo comporta l'abbandono della successione logico-causale tra gli avvenimenti: se nel dramma chiuso l'azione della prima scena porta conseguentemente all'azione/reazione della seconda scena e così via fino allo svolgimento della *fabula*, nel dramma fleißeriano, invece, l'azione è solo pensata e non e-

²¹ Mat, p. 414.

²² Moray McGowan (1987), p. 35.

²³ Sentenza riportata dalla Fleißer in *Ich ahnte den Sprengstoff nicht* (1973). In: Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, 4. Band *Aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Günther Rühle und Eva Pfister. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989 (abbr.: GW IV), p. 493.

²⁴ La Bühler-Dietrich (2003) rintraccia nel finale di *Fegefeuer* una redenzione per Olga (p. 59), che tuttavia non trova riscontro nel testo. Anzi, proprio la mancanza di salvezza tanto per Roelle, quanto per Olga costituisce il nodo drammatico dell'opera.

spresa: la macrostruttura è lo scheletro che rinchioda eventi senza azione, personaggi incapaci di riconoscere la loro condizione e, quindi, incapaci di reagire alle ingiustizie che li circondano. Poiché essi sono rinchiodati, senza via di scampo e senza speranza, nell'egoismo della struttura sociale, la forma drammatica si accartocchia: si apre su una scena, la interrompe, ne incomincia un'altra, poi altre ancora, torna alla prima e lascia tutto in sospeso. D'altronde, ciò non significa che le singole scene siano accostate arbitrariamente, perché tutti i frammenti dialogici e gli accadimenti minimi concorrono in egual misura e necessariamente al medesimo obiettivo drammatico, ossia condannare un determinato personaggio a incarnare un modello, a rientrare nel tipo specifico che la comunità esige. Il protagonista diventa esempio eloquente di quello che il gruppo sociale vuole stigmatizzare: pazzia, libertinaggio sessuale, scetticismo, insubordinazione o, più in generale, diversità. Non potendosi interrogare sulla validità delle proprie consuetudini, la società mette al bando ogni tentativo di innovazione. Se si analizza lo schema della successione delle scene nell'edizione del '71 di *Fegefener*, si nota, infatti, un ritorno circolare delle situazioni drammatiche, collegate ai personaggi coinvolti. Nel quadro primo (*Wohnzimmer bei Berotter*) si ha una situazione familiare, seguita da un confronto tra Olga e Roelle. Nel quadro secondo sono i ragazzi a tenere il palco, mentre nel terzo si assiste all'ingresso di un elemento estraneo e ostile al mondo dei protagonisti. L'intervento di Protasius provoca un giro di boa nell'ordine degli episodi: ritornano quindi tutti i blocchi dialogici già visti, in un quarto quadro alquanto composito. Prima si assiste al siparietto dei ragazzi (qui interpretati dai chierichetti), poi al dialogo Olga-Roelle, a un nuovo spaccato di vita familiare e, infine, al ritorno dei ragazzi. Il quadro culmina con una scena a sé stante, quella della fallita messinscena dell'estasi di Roelle, e il fatto che non trovi corrispondenza in un'altra scena la isola significativamente. Essa è, infatti, il centro nevralgico del dramma e, non a caso, termina con una sorta di lapidazione del novello Cristo, sottratto alle grinfie della folla da una Maddalena ritrovata – la parodia dell'espressionismo è evidente:

STIMMEN Steinigt ihn.

STIMME Schaut her, ob ich schmeiß.

Steine werden geworfen. Steine rollen auch unter dem Wagen durch.

STIMME Ich hab ihn getroffen. Er fällt um.

STIMME Der ist tot.

STIMME Alles bloß Gaukelei.

*Einige Schüler rennen durch. / Olga versucht, ihn wegzuziehen. / Pause.*²⁵

²⁵ GW I, p. 99.

Inoltre, è questo l'unico quadro che termina con la didascalìa «pausa», indicando uno stacco netto tra la prima e la seconda parte della *pièce*. È interessante notare come questa conclusione venga ampliata e, in un certo senso, resa più completa nelle stesure successive alla prima edizione, dove i commenti degli astanti alla lapidazione sono in numero minore e dove Olga non cerca di trascinare via Roelle. A questo punto, il quadro quinto e sesto ripropongono a specchio l'ordine dei blocchi dialogici della prima parte: scena collettiva *Altane zwischen den Dächern bei Berotter* (giovani, ingresso dei personaggi perturbanti Protasius e Gervasius, battesimo dell'acqua di Roelle e arrivo del genitore), poi intervento straniante di Protasius e Gervasius, scena con i ragazzi, scontro verbale e fisico tra Roelle e Olga, finale intervento del rappresentante della famiglia: Frau Roelle. L'ordine dei quadri si fa emblema dell'eterno ritorno delle situazioni umane, a cui non v'è possibilità di sfuggire. Olga non potrà annegare e Roelle non sarà redento in vita: il dramma si chiuderà sui due protagonisti che, delusi ancora una volta, accettano la condanna sociale e si rassegnano al loro esistenziale isolamento.

In questa soluzione la rassegnazione assurge a *conditio humana* della modernità, in cui nessun «uomo nuovo» può affermarsi, come avevano vagheggiato gli espressionisti, né tantomeno modificare la società, come auspica il teatro politico. Secondo gli intenti della Fleißer, l'opera deve mostrare «Eine Status quo Situation, in der die Menschen gefangen sind in ihrem Eigenen. Wenn die Entwicklung zu einem Endpunkt geführt wird, dann wäre es eine andere Dramaturgie. Eine Entwicklungsdramaturgie, die ein Ziel hat. / Hier das Kreisen der Figuren. Tragikömodie»²⁶. Poiché ogni personaggio è rinchiuso in se stesso e non riesce ad agire, si abbandona all'alternarsi dei piccoli episodi della vita, in cui non si riconosce un senso. La stessa risposta sul senso, il messaggio della *pièce*, rimane fuori dall'orizzonte fleißeriano. È la struttura drammatica stessa a escludere il messaggio. La scelta di non imporre al pubblico alcuna lezione politica o morale, tantomeno una riflessione critica già confezionata, risulta del tutto originale rispetto al teatro militante o didattico in generale. Sicuramente la Fleißer apprende a Berlino che il teatro non deve essere mero *divertissement*: da ogni testo deve essere piuttosto ricavabile uno spunto di riflessione da sviluppare secondo le esperienze fruibili del singolo spettatore. Tuttavia, la scrittrice rifiuta la poetica dell'insegnamento: «[die Lehre] entsteht unwillkürlich, sie muß da sein wie gewachsen. Das Erste, was mir zu einem

²⁶ MFA, VI, 1B.

Stück einfällt, sind immer die lebendigen Gestalten»²⁷. E, di fatto, il rifiuto di catechizzare il pubblico è ben visibile sia in *Fegefeuer* che in *Pioniere*. Proprio nella riscrittura del '29 di *Pioniere in Ingolstadt*, quella avvenuta a contatto con Brecht, la Fleißer rende ancora più esplicita la sua presa di posizione: ella decide di modificare il quadro finale, inserendo un ironico *explicit* dell'opera. Questo corrisponde tanto all'intento di mettere maggiormente in risalto l'imperturbabilità di un mondo retrivo, quanto alla parodia della tradizionale struttura drammatica, in cui le ultime battute recano il messaggio dell'autore o l'insegnamento al pubblico. Nella prima edizione il sipario cala sulla marcia dei pionieri, adunati dallo squillo di trombe, e sull'imitazione di Fabian, che si prende gioco dei militari: «FABIAN Zu Bett, zu Bett wer eine hat, wer keine hat, muß auch zu Bett, zu Bett – zu Bett – zu Bett»²⁸. Nell'edizione del 1929, al contrario, il dramma si conclude con l'adunata dei pionieri:

FELDWEBEL Antreten! Stillgestanden! Leider hat sich der Pionier gegenüber dem weiblichen Teil der Bevölkerung der Stadt die nötige Zurückhaltung nicht immer auferlegt. Es ergeht daher der Befehl, daß in der nächsten Zeit der Urlaub des gemeinen Pioniers eine wesentliche Einschränkung erleidet. Statistiken haben ergeben, daß bei dem Aufenthalt von 300 Mann in einer Stadt ca. 33 illegitime Kinder ergehen, deren Väter nicht festgestellt werden konnten. Das ist 10%, Ihr Karnickel! Die Ziffer soll durch vorgetroffene Maßnahmen künstlich gesenkt werden. Also, nehmt Euch zusammen in Küstrin, Ihr Schweine, dann seht Ihr auch nicht wieder so mitgenommen aus. Da haben wir die Sauerei! Abmarsch! Links schwenkt! Ohne Tritt!
*Musik. Mädchen winken den Soldaten zu.*²⁹

L'effetto della seconda edizione è completamente differente. Il maresciallo condanna il comportamento dei suoi sottoposti, assumendo la prospettiva della popolazione civile: egli promette ai pionieri una punizione, per ridurre in futuro le possibilità di mettere incinte le ragazze del paese. Tuttavia, egli stesso si è comportato come i pionieri semplici e questo dettaglio lascia dubitare lo spettatore dell'effettiva messa in atto del provvedimento o, almeno, della sua efficacia. L'esperienza del pubblico entra in gioco e suggerisce la chiave critica dell'opera: tutto resta invariato, con i medesimi rapporti di forza, soprusi e disillusioni.

²⁷ Mat, p. 344.

²⁸ MFA, VI, 2A.

²⁹ GW I, pp. 221s.

Marieluise Fleißer non propone un personale modello di lettura della *pièce*, ma lascia che sia la forma drammatica a rappresentare in modo emblematico il paradosso sociale: la forma degli *Ingolstädter Stücke* è aperta nel senso che pone in discussione il valore stesso dell'azione e la capacità degli uomini di esprimersi e di capirsi tramite la parola. D'altro canto, la struttura circolare del dramma fleißeriano riprende alcune caratteristiche del dramma chiuso, con quella scansione impietosa di attimi presenti in cui si rappresenta un «qui» e un «ora» e in cui l'epilogo della vicenda non lascia sorpresi, in quanto è già noto, preparato dall'intera sequenza delle scene³⁰. La Fleißer fornisce in questo modo la risposta alla *vexata quaestio* modernista sul rapporto tra tempo oggettivo e tempo soggettivo: benché tutto sembri in continuo movimento ed evoluzione, le situazioni umane non fanno che ritornare immutate, e, se anche i personaggi si illudono di agire nel Tempo, soddisfacendo ai propri desideri, essi si scoprono in ultima analisi prigionieri di un ruolo: non esiste dunque azione creatrice, ma solo obbedienza ai dettami della funzione drammatica scelta dal gruppo sociale.

Quando Angelika Führich afferma che: «diese offene Dramenform könnte mit dem aktuellen Begriff der "écriture féminine" umschreiben werden»³¹, intendendo come peculiarità della scrittura femminile il carattere ingenuo e automatico dello stile, sembra trascurare alcune caratteristiche dei testi fleißeriani. Se la scrittura della Fleißer viene generalmente etichettata come «intuitivo-associativa» e «inconscia», ossia come una scrittura che imprigiona le immagini a cui l'animo e la psiche hanno dato vita, prescindendo da una vera e propria progettualità artistica, il riferimento è all'intervista della scrittrice per l'almanacco dello Hanser-Verlag: «Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln. Ich kann mir nichts mit Absicht vornehmen, ich kann nichts erzwingen. Es sind Menschen oder Situationen in mir, sie bedrängen mich. Das wächst dann zu Geschichten, sehr langsam»³². Lo stile «ingenuo» della drammaturga viene sommariamente contrapposto a quello di Brecht, razionale, calcolato fin nei minimi dettagli. Sempre la Führich sentenzia che la Fleißer «hatte keine theoretisch erarbeitete "Idee vom Schreiben" wie Brecht, noch suchte sie eine»³³. Ella conclude che, poiché la Fleißer non rispondeva a nessun programma poetico, la sua scrittura era automatica, d'impeto. Eppure, nella stessa inter-

³⁰ Cfr. Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1978.

³¹ Angelika Führich (1992), p. 58.

³² Marieluise Fleißer, intervista del 1963. Mat, p. 342.

³³ Angelika Führich (1992), p. 41.

vista la Fleißer specifica che: «Vieles muß ich immer wieder von vorn anfangen und neu schreiben, bis es stimmt»³⁴. Risulta evidente, quindi, che la scrittrice non rinuncia a ordinare la materia drammatica, anche quando lo spunto drammatico, i personaggi e le vicende da rappresentare provengono dalla sua interiorità. La creazione artistica deve «andare bene», pertanto deve rispettare precisi criteri estetico-formali. Neppure il breve contributo *Das dramatische Empfinden bei Frauen* (1929), come sottolinea Birgit Haas³⁵, può essere visto come prova del fatto che la Fleißer ritenesse la scrittura drammatica una sorta di creazione irrazionale, magica, improvvisa. La scrittrice sceglie consapevolmente la forma che riesca a esprimere l'atmosfera, i sentimenti, le immagini che sente muoversi dentro di sé e che esigono una trasposizione letteraria; cerca, in altre parole, la relazione tra gli accadimenti dell'opera, l'intreccio. Gli spunti drammatici nascono sì dall'immaginazione dell'autrice, ma è pur sempre lei che attribuisce ai personaggi e alle vicende una funzione, la loro ragion d'essere all'interno della *pièce*. La funzione che gli snodi e le figure assumono all'interno del testo teatrale non si può certo stabilire «d'impeto», è piuttosto il risultato di un'organizzazione significativa del materiale drammatico.

A questo punto si inserisce la presa di posizione fleißeriana rispetto all'intento di *Gesellschaftskritik*, che sembra avvicinarla a Brecht, ma che, in realtà, sancisce la sua autonoma posizione nel campo di produzione teatrale. La consapevolezza con cui Marieluise Fleißer inizia a scrivere per il teatro è che gli spunti da offrire al pubblico tramite la *pièce* debbano essere necessariamente sempre attuali – e in ciò l'influenza di Feuchtwanger e Brecht è palese. Rispetto all'uomo esemplare della *Neue Sachlichkeit*, standardizzato e privo di complessità psicologica, però, la drammaturga bavarese difende l'importanza della costante archetipica, che, platonicamente intesa, è l'essenza sostanziale delle cose sensibili. Partendo dall'osservazione diretta della realtà, la Fleißer analizza quanto accade attorno a sé e trova la costante sentimentale e comportamentale che caratterizza i rapporti umani. La realtà è lo spunto per la fantasia dell'autrice, la verosimiglianza è il principio estetico. Nel tentativo di rielaborare il racconto *Die Lawine*, la Fleißer non riesce a trovare una versione che la soddisfi e cerca di spiegarne il motivo:

Ich habe das Urbild ja viel zu selten gesehen, um mir ein wirkliches Bild machen zu können, ein mehr umfassendes [...]. Nun wäre die Naturtreue an sich nicht so wichtig, man kann sich auch von seinem

³⁴ Mat, p. 343.

³⁵ Birgit Haas (2006), pp. 217s.

Objekt entfernen, nachdem es seine Aufgabe des ersten Anreizes erfüllt hat, aber es müsste dann eben doch auf eine Art und Weise durchgeführt sein, die von innen heraus glaubhaft wird.³⁶

Come accennato nei confronti della narrativa, la Fleißer ritiene che un'opera debba essere attendibile a partire dalla sua strutturazione interna, pertanto ricorre a una modalità di scrittura «sintetica». Anche il teatro, infatti, per poter riflettere sul comportamento, sulle relazioni interpersonali, sulle consuetudini sociali, deve necessariamente renderli esemplari, tipici, universali. La sintesi è proprio quel procedimento conoscitivo che, muovendo da elementi parziali, semplici, giunge a una rappresentazione unitaria e complessa. Come afferma la scrittrice stessa in un articolo del 1929, «Stoffe dieser Art verlangen im Gegensatz zur analitischen die synthetische Form des Dramas, im Gegensatz zum natürlichen das naive Sehn»³⁷. Lo sguardo sarà ingenuo perché, mantenendo il candore infantile, potrà abbracciare l'immaterialità dell'oggetto, l'idea in sé, distaccandosi quindi dal naturale, dalla concreta singola esistenza. Secondo la Fleißer, il testo drammatico non può riprodurre gli «usi e costumi» della società in modo naturale, poiché altrimenti li «sminuirebbe», tradendo quindi la propria vocazione artistica. Al contrario, il teatro deve rappresentarli «in einer höheren Art aufzeigend, so daß sie typisch gemacht, wesentlich auffallend, erstmalig sind»³⁸. Al fine di costruire una situazione che può assurgere a tipo, la Fleißer sintetizza i caratteri fondamentali dell'essere sociale – dell'uomo che, per sopravvivere, deve piegarsi ai *Diktat* della comunità in cui è nato – e li presenta in una o più figure emblematiche: sul palco viene così messo in scena il dramma personale e sociale dei personaggi. Tuttavia, pur nell'intento di mettere la realtà sotto la lente di ingrandimento, per renderla chiara al pubblico, le opere teatrali fleißeriane sono di rado grottesche. La distanza che l'autrice instaura con l'oggetto della rappresentazione è determinata dalle esigenze immanenti al testo drammatico, ma la sua vicinanza emotiva traspare dal linguaggio, dall'espressione dei personaggi. L'esperienza diretta, l'osservazione empirica lasciano un'impronta nella psiche della scrittrice, la quale, come per un accumulo di stimoli inte-

³⁶ Marieluise Fleißer, *Briefwechsel 1925-1974*. Hrsg. von Günther Rühle. Frankfurt/M: Suhrkamp Taschenbuch, 2001 (abbr.: BW), p. 298.

³⁷ Mat, p. 170. Per la Fleißer lo sguardo secondo natura, quello che registra e riporta le cose come effettivamente sono nella loro singolarità, si oppone allo sguardo *näif*, che invece coglie l'intima essenza della realtà, afferrandone insieme i vari caratteri essenziali e costanti.

³⁸ Ibidem.

riorizzati, rielabora le immagini mentali in forma artistica. Proprio perché le vicende e i protagonisti sono stati selezionati dalla fantasia dell'autrice, essi risultano perpetuamente collegati alla sua sensibilità. L'occhio della drammaturga non deforma la realtà, ma accompagna con un velo di tristezza le sue manifestazioni più crudeli. Scrivere per il teatro significa per la Fleißer «Gesellschaftskritik»³⁹, critica sociale, nel senso etimologico di saper esaminare e valutare quanto accade nella società. La ricerca scientifica della natura autentica della realtà sociale, la riflessione socio-critica non sono propriamente all'origine della poetica fleißeriana, in quanto la sua analisi abbraccia sempre e innanzitutto l'individuo in relazione a un altro individuo o a se stesso. La drammaturga non ignora che le circostanze concrete e sociali condizionano l'uomo (o la donna), ma la sua osservazione dell'equilibrio sociale non prende mai il sopravvento sulle singole storie dei personaggi. Se l'essere umano, nelle sue situazioni estreme, di disagio e difficoltà, intuisce una sorta di predeterminazione nello scorrere della sua vita, questa predeterminazione è di natura metafisica piuttosto che sociale. E qui si instaura il principale elemento di differenza con il teatro epico-scientifico di Brecht: per questo la volontà di conoscere la realtà si lega all'impegno di cambiarla, mentre per la Fleißer la realtà va investigata per trovare l'essenza ultima dell'uomo. La prospettiva sociale e soprattutto politica resta in secondo piano, visto che la Fleißer non condivide l'ottimismo storico di Brecht: in ciò più vicina a Horváth, la scrittrice dubita della possibilità di modificare il sistema violento e repressivo della società e la struttura terrificante del mondo. La drammaturga non riesce pertanto a soddisfare le richieste da parte di Brecht di un teatro epico: da un lato, la Fleißer non condivide, probabilmente, il principio stesso dello straniamento⁴⁰, in quanto per lei il teatro non è rappresentazione di una rappresentazione, messa in scena di un fenomeno e, insieme, dell'uomo che lo mette in scena, bensì ingrandimento poetico di ciò che l'autore ha osservato ed elaborato con la sua personalità; nessuno dei suoi drammi, di fatto, presenta strategie tipiche del teatro brechtiano, proprio perché la scrittrice è legata all'approccio tradizionale del teatro, di stampo ottocentesco e *fin de siècle*, in cui non si tende tanto alla disamina dell'interazione tra l'uomo e le cose per conoscere il mondo e cambiarlo, quanto al sentire e far sentire il mondo in maniera diversa. Brecht è il nuovo scienziato, il diagnosta della società, Marieluise Fleißer è ancora l'erede del tea-

³⁹ Cfr. Mat, p. 348.

⁴⁰ Sul concetto di straniamento nella drammaturgia fleißeriana, si veda il paragrafo 4.

tro impressionistico ed espressionistico, popolato da immagini, visioni, sentimenti.

3. *L'habitus della giovane scrittrice e la lettura di Kleist*

Secondo Bourdieu, l'habitus, in quanto senso pratico, è «un sistema acquisito di preferenze, di principi di visione e divisione [...] e di sistemi di azione che orientano la percezione della situazione e la risposta adeguata»⁴¹. È lecito, pertanto, domandarsi quali disposizioni rientrino nell'habitus di Marieluise Fleißer prima che la scrittrice si confronti con le neo-avanguardie. Il fascino per l'attenta introspezione psicologica e per la precisione linguistica⁴², così come l'interesse esclusivo per la dimensione umana, caratterizzano la Fleißer dai tempi del collegio, quando la drammaturga legge di contrabbando la prosa di Kleist, autore vietato nell'istituto di suore. Kleist incarna ai suoi occhi l'artista ideale, il maestro della rappresentazione di rapporti interpersonali falliti e di speranze infrante, in cui l'accento sui sentimenti e sull'intimità dei personaggi non è mai esasperato, quanto piuttosto delineato con nitore e capacità di immedesimazione. Nei testi di Kleist la scrittrice trova la «Verteidigung einer induktiven Poetik, die ihren Ursprung in einer "dunklen Vorstellung" hat: Auf diese Stelle projiziert sie ihr eigenes Credo des Unbewussten, das ihr Schreiben prägt»⁴³. Il metodo induttivo di Kleist si traduce in una densità espressiva ricca di sentimento, derivata dall'osservazione e dalla comprensione dell'essere umano, ma elaborata in modo da creare una distanza di ironia tra l'autore e le figure. Agli albori della *Neue Sachlichkeit*, lo stile di Kleist si oppone alla tipizzazione dell'umanità, lasciando all'uomo la propria individualità e, soprattutto, la propria dignità, ergendolo al di sopra della massa anonima; nel contempo, apre la riflessione sugli insuccessi, sugli istinti e sull'emotività dei singoli, travolti spesso da una sfiducia nei propri mezzi che li conduce al fallimento. In uno dei pochi testi in cui la drammaturga spiega la sua concezione di opera teatrale, si intuisce come la sua collaborazione con Brecht non sarebbe potuta durare in eterno. La Fleißer, allora ventiquattrenne, con all'attivo solo la primissima stesura dei *Fegefeuer*, ha già un'idea precisa di dramma, ben lontana dalla sperimentazione brechtiana: il pubblico, giovane o che giovane è stato con ardore,

⁴¹ *Ragioni pratiche*, p. 39.

⁴² Cfr. introduzione a Marieluise Fleißer, *Teatro*. A cura di Teodoro Scamardi. Bari: B. A. Graphis, 2002, p. X.

⁴³ Birgit Haas (2006), p. 231.

will nichts so sehr wie sich selber kennenlernen, um überhaupt weiterleben zu können. Er will von der Bühne herunter an sich selber erinnert werden und vor sich selber wichtig werden, indem er in seinen Nöten einen zwangsmäßigen Ablauf der natürlichen Entwicklung ahnt, von dem ihm nun einmal nichts abgelassen werden kann. [...] Er will alle die Situationen sehen, in denen er selber gestanden ist oder stehen wird, nun aber zur Größe verdichtet, indem jeder der in der Szene aufeinanderprallenden Charaktere gleich recht hat und gleich ernst zu nehmen ist, weil er mit dem gleichen Ernst immer tiefer einsteigt in sein Wesen, immer inständiger einwächst in das Körpergefühl, das seinem Leib vorbestimmt ist, um an ihm die Welt zu erkennen.⁴⁴

La maggior intensità che la rappresentazione ottiene sul palcoscenico, quella concentrazione di vissuti, contraddizioni e speranze, ha un'importanza artistica imprescindibile: serve a mostrare, come sotto una lente di ingrandimento, i tratti essenziali dell'uomo – e, quindi, dello spettatore – che non sono quasi mai in armonia, ma che, grazie alle loro divergenze, consentono prima una percezione a tutto tondo del mondo e poi la sua comprensione. Il teatro serve allora da strumento per completare il processo di riconoscimento di sé, della natura umana e della realtà. L'essere umano può raccontare e mettere in scena solo se stesso e la Fleißer può affermare a ragione di poter scrivere sempre e solo di rapporti tra donne e uomini⁴⁵.

Un altro tratto distintivo della drammaturgia di Marieluise Fleißer si manifesta dunque nella costruzione dei personaggi. La scrittura teatrale adottata dalla Fleißer negli *Ingolstädter Stücke* è la scrittura per carattere⁴⁶. Su ammissione della stessa autrice, la soluzione non è frutto di un particolare studio in ambito drammaturgico, ma esito spontaneo del primo approccio alla dimensione del palcoscenico. La tecnica si riallaccia alla grande tradizione del teatro ottocentesco in cui i copioni venivano scritti a partire dai

⁴⁴ Marieluise Fleißer (1925), GW IV, p. 419.

⁴⁵ In un'intervista a Hans Fröhlich del 1971, la Fleißer risponde alla domanda su cosa potrebbe spingerla a comporre un nuovo dramma: «Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen. [...] Wissen Sie, für mich ist das Ausschlaggebende beim Schreiben der Mensch. Also das ist vielleicht altmodisch, aber das ist etwas, das immer bleiben wird». Mat, p. 349.

⁴⁶ Si riprende la definizione di Seymour Chatman, il quale intende con il termine *character* sia il carattere che il personaggio, «paradigma di tratti psicologici». Seymour Chatman, *Story and Discourse*, 1978; trad. it. a cura di E. Graziosi, *Storia e discorso*. Milano: Net, 2003.

ruoli e si staglia con forza nel panorama teatrale tedesco degli anni Venti. Nell'eterogenea compagine dell'avanguardia teatrale weimariana l'elemento drammaturgico da cui si costruisce il testo non è più il personaggio. Poiché la Fleißer non concepisce nessuna forma di espressione artistica che prescindendo dall'uomo, non rinuncia alla costruzione di *dramatis personae* fortemente connotate, in grado di sostenere con la loro personalità l'intera trama. La scrittura per carattere è, in questo senso, la più semplice: dovendo rappresentare dinamiche sociali, la drammaturga si concentra su affinità e discordanze tra personaggi, delineando prima il tipo, quindi la funzione e le manifestazioni peculiari di ciascun carattere all'interno del *plot*, poi ricamando sui tratti tipici del carattere l'individualità del personaggio. Il personaggio non è un prodotto della trama – anche perché non è primariamente un «attante», ossia chi esegue un'azione –, ma è l'elemento principale del dramma che, assieme al linguaggio che utilizza, risulta portatore delle riflessioni sulla natura del mondo. Nel ricordo della prima di *Fegefeuer*, la Fleißer inserisce la constatazione: «das Stück lebte von seiner Atmosphäre, seinem Dialog, seinen Rollen. Ohne was vom Theater zu wissen, hatte ich lauter Rollen geschrieben»⁴⁷. L'atmosfera, ottenuta in teatro grazie all'interazione tra dialogo e caratteri, è quella che cattura lo spettatore e che vivifica la parola morta.

Negli *Ingolstädter Stücke* si possono rintracciare i tipi chiave della drammaturgia, spesso gli stessi in entrambi i drammi, che vengono tuttavia declinati in maniera differente. Compare sempre la figura del genitore, Berotter e Frau Roelle in *Fegefeuer* e Benke/Unertl in *Pioniere*, che non è in grado di svolgere il proprio compito educativo e che è in conflitto con i figli. A questa si oppone dunque un figlio, soffocato dal genitore, che vorrebbe emanciparsi ed eliminare la generazione dei vecchi. Accanto a tale autorità mancata, si affaccia un'altra istanza di ordine e controllo, sia essa la religione dei sacerdoti assenti e la scienza del fantomatico dottor Hähnle o la legge marziale. Nella generazione dei giovani si riconoscono la ragazza innamorata, ingenua e non corrisposta e la ragazza esperta e disinibita, ma non per questo meno infelice; i maschi si dividono tra quelli che sanno trarre vantaggio dai sentimenti e dalle debolezze del prossimo e quelli incapaci di ottenere dalla vita ciò che desiderano. Il tipo incarnato da questi ultimi è l'emarginato tormentato, in perenne crisi con se stesso e con la propria condotta morale. Va d'altronde precisato che non è negli intenti

⁴⁷ Marieluise Fleißer (1947), GW IV, p. 475. Il termine *ruolo* non va inteso come categoria in cui un personaggio rientra, come serbatoio di atteggiamenti, gesti e battute della tradizione Grandattoriale, ma, appunto, come tipo di carattere.

della drammaturga presentare un uomo tipizzato, nel senso di stereotipato e cristallizzato in pose e modi di atteggiarsi innaturali, studiati e affettati; il carattere è più un complesso di disposizioni psichiche e caratteristiche individuali che definiscono la personalità, distinguendola dalle altre, facendola emergere sia nel comportamento sociale che nella disposizione affettiva dominante. Il «tipo» di carattere corrisponde all'insieme di istinti, sentimenti, idiosincrasie, abitudini e pensieri che formano una tipologia umana, come essa è nella realtà. L'argomento del teatro è sempre l'essere umano, punto di partenza e anche fine dell'opera drammatica:

Ihm [dem lebendigen Menschen, C.M.B.] gibt es [das Theater, C.M.B.] sichtbare Gestalt auf seinen Brettern und stellt ihn mit seiner ganzen wesentlichen Wollen, Tun und Fühlen in den Brennpunkt unserer gemeinsamen Beobachtung. Indem es seine Fehler und Schwächen bloßlegt und in einem folgerichtigen und interessanten Handlungsablauf zeigt, wohin die falschen Schritten führen, wird es unser Nachdenken anregen, unser Gewissen schärfen, unser eigens Tun aktivieren.⁴⁸

Il legame tra personaggio e uomo autentico, reale è, pertanto, imprescindibile nel momento in cui la figura drammatica ripropone i tratti tipici dell'uomo, rimarca la peculiarità dell'essere umano. Il personaggio è verosimile in quanto concepito dalla scrittrice come individuo, con i propri vissuti, con la propria modalità espressiva e con un approccio preciso alla vita, ma resta in ogni caso costruito a partire da un carattere, ossia con l'obiettivo di dare rilievo a determinati aspetti.

Nella caratterizzazione dei personaggi e dei loro conflitti Marieluise Fleißer prende posizione sia rispetto ai drammi espressionisti che nei confronti del teatro brechtiano. Le affinità tematiche con gli eroi tormentati, con i conflitti generazionali irrisolti e con i tratti mistico-religiosi dell'espressionismo sono sì evidenti, ma non si dissolvono mai nel miraggio di un mondo migliore, di un paradiso: restano piuttosto in un purgatorio tutto terrestre, descritto con chiarezza e verosimiglianza.

Inoltre, non è neppure trascurabile un legame intertestuale tra gli *Ingolstädter Stücke* e le opere di Wedekind⁴⁹. Nel momento in cui si porta in scena un gruppo di adolescenti o di giovani borghesi, più o meno inesperti e

⁴⁸ Marieluise Fleißer (non datato), GW IV, p. 521.

⁴⁹ Sorprendentemente, è solo la McGowan ad avvicinare le tematiche fleißeriane a *Frühlings Erwachen*. Si veda Moray McGowan (1987), p. 33. È molto probabile che la drammaturga abbia conosciuto l'opera di Frank Wedekind tramite Artur Kutscher, amico e promotore dello scrittore morto nel 1918.

ingenui, ma tutti ugualmente incompiuti e in contrasto con i modelli educativi della società in cui vivono, non si può prescindere dal confronto diacronico con *Frühlings Erwachen* (1891). Gli accenti caricaturali, la satira graffiante e l'oscillazione tra la compassione e il disprezzo che si trovano in Wedekind – e, *mutatis mutandi*, in Horváth – mancano, però, ai drammi della Fleißer. La cifra della sua scrittura è, piuttosto, la dimensione umana, la partecipazione emotiva al mondo delle *dramatis personae*. Questa costituisce anche un elemento distintivo rispetto alla drammaturgia brechtiana. Esempio risulta in tal senso l'analisi dell'intervento registico di Brecht per la prima di *Pioniere* al Theater am Schiffbauerdamm. Oltre alla modifica delle scene che provocano la *pruderie* borghese, Brecht introduce un forte attacco satirico nei confronti dell'esercito, fa slittare il tempo della vicenda dal 1926 a prima della Grande Guerra (mettendo quindi alla berlina la milizia bavarese) e conferisce al materiale drammaturgico un'impostazione epico-scientifica. Il bersaglio polemico di Brecht sono gli organi di controllo dell'ordine pubblico, ma, per estendere il campo, non disdegna di denigrare l'esercito intero. La scena del maresciallo che cade nel fiume e della punizione che ricade su tutto il gruppo in servizio quella sera è già presente nel testo fleißeriano, ma viene esasperata a tal punto che, nel ricordo di Aufricht, «minutenlang randalierten die Zuschauer»⁵⁰. Il maresciallo fischia, i pionieri entrano per gli esercizi di punizione, si caricano una trave in spalla ed eseguono i comandi del superiore. Al culmine della sua ira, il maresciallo prende a calci nel sedere un soldato, dopo averlo scelto per bene. L'indignazione in sala non può che aumentare man mano che la crudeltà della punizione sfugge di mano allo stesso maresciallo. Questa imposizione registica di Brecht ottiene senza dubbio gli scopi desiderati – agitazioni in sala, intervento della censura e parole grosse sui giornali –, ma a scapito dell'opera della Fleißer, dell'originalità del suo approccio alla tematica militare. Come sottolinea bene Scamardi,

la Fleißer guarda ai militari con un'altra ottica, un'ottica, del resto, non dissimile da quella di *Purgatorio a Ingolstadt*: l'ottica delle dinamiche di gruppo. Anche fra i pionieri e i civili, come nel gruppo di adolescenti di *Purgatorio a Ingolstadt*, domina la legge del branco in un contesto di più accentuata alienazione e mercificazione dei rapporti umani.⁵¹

⁵⁰ Racconto del direttore Ernst Joseph Aufricht sulla prima berlinese di *Pioniere*, Mat, p. 67.

⁵¹ Teodoro Scamardi (2002), p. XIX.

Mentre la scrittrice osserva i conflitti tra soldati, piccolo-borghesi, donne di servizio e prostitute come manifestazioni della discrasia tra aspirazione alla libertà individuale e compromesso, costrizione sociale, inserendo tutte le microconflittualità nell'orizzonte della sopravvivenza del singolo nella comunità, a Brecht interessa più pragmaticamente lo scontro tra il mondo militare e i civili, sia sul palcoscenico che fuori, nella vita vera.

I caratteri maggiormente delineati dalla Fleißer sono gli antieroi tragici, personaggi che cercano un equilibrio tra i poli opposti della predeterminazione e della libertà⁵². Coerentemente, la dialettica che anima le *pièces* fleißeriane non è tra buono e cattivo, morale e immorale, dal momento che quasi tutti i personaggi sono «carnefici» in alcune scene e vittime in altre, costretti ad aggredire e a sfruttare il prossimo per sopravvivere; il gioco di forze che collidono e si ricompongono di continuo è piuttosto sintomatico dell'essenza antieristica delle *dramatis personae*, incapaci di imprimere il proprio marchio allo sviluppo drammatico. Gli antieroi tragici sono esclusivamente i protagonisti maschili degli *Ingolstädter Stücke*, Roelle e Fabian. Benché alcune figure femminili, come Olga o Berta e Alma, abbiano una notevole complessità psicologica e finiscano con il constatare rassegnate la crudeltà della vita in società, hanno meno spazio, rispetto agli uomini, di mostrare nella *pièce* tormenti interiori e riflessioni personali. La loro predisposizione a sottomettersi al genere e all'ordine maschile, quel masochismo femminile di cui parla la Waterstraat⁵³, va a discapito della loro possibilità di imporsi socialmente e individualmente. Al contrario, Roelle e Fabian potrebbero potenzialmente sottrarsi al meccanismo di ingiustizie e soprusi, essendo caratterizzati da un orgoglio e da una volontà di riscatto fuori dal comune, ma non riescono a trasformare la loro volontà in azione. I rapporti di dipendenza esemplificati dagli *Ingolstädter Stücke* sono di diversa natura: si incontra la soggezione «naturale» dei figli ai genitori e la dipendenza erotico-affettiva, come quella che lega Berta a Karl, Clementine a Roelle o persino Roelle a Olga; vi è, inoltre, un tipo di subordinazione lavorativa e sociale, che vede le donne di servizio sottoposte ai loro padroni e i pionieri al maresciallo e al comandante, una dipendenza dal branco, come dimostrano i liceali e i ragazzi riuniti a casa Berotter, e, infine,

⁵² Il termine «antieroe» merita una precisazione: gli *Ingolstädter Stücke* non presentano alcun eroe, inteso come figura in grado di agire e sacrificarsi per un ideale o per conseguire un obiettivo, in quanto i personaggi sono caratterizzati da un'assenza di determinazione, di certezze e di vie di fuga che li condanna a non trovare interlocutori per esprimere se stessi e a non portare a compimento il proprio essere.

⁵³ Anne Waterstraat (2000), p. 52.

l'obbedienza a un Cristianesimo che non rispecchia più la vita quotidiana. Ciascuna situazione di sudditanza trova le sue valvole di sfogo, nel tentativo di ribaltare i rapporti di forza: i figli si ribellano ai genitori, gli innamorati (o presunti tali) cercano di sottomettere e punire la controparte che non ricambia le loro attenzioni, i sottoposti si licenziano, come Alma, o uccidono il superiore, i membri del gruppo giovanile estromettono chi non è come loro e i credenti trasformano la religione in un parossismo di formule e sentenze o in una maschera per celare il preoccupante vuoto di valori.

4. *Dallo spunto drammatico alla trasposizione scenica: la relazione oggettiva con il teatro epico*

Dal momento che la drammaturgia fleißeriana prende spunto da piccoli episodi per indagare il comportamento e l'animo umano attraverso figure verosimili, bisogna considerare il modo in cui la scrittrice organizza il materiale drammatico e lo traduce in linguaggio scenico. Durante la prima intensiva collaborazione con Brecht, per la gestazione e scrittura di *Pioniere*, la drammaturga si scontra con la difficoltà di dover sviluppare un *plot* imposto dall'esterno: Brecht la invita a dare una forma drammatica allo scontro tra una piccola città e l'irruzione dei militari, partendo dall'osservazione del comportamento di Ingolstadt, che, nel 1926, era stata scossa dall'arrivo dei pionieri di Küstrin, ingaggiati per costruire un ponte sul Danubio. Egli le impone, inoltre, il materiale da assemblare nel *montage*, tecnica comune sia alla *Neue Sachlichkeit* che al teatro politico: un'auto (che rappresenti simbolicamente l'opera teatrale da assemblare), uno straniero che deve venderla perché non funziona più, un padre e un figlio, una donna di servizio, i pionieri che vanno a passeggio con le ragazze e un maresciallo che li maltratta. Anche il finale è presente nei suggerimenti dello scrittore di Augusta, visto che egli si immagina un'esplosione causata dal figlio, che fa saltare in aria il ponte per vendicarsi dei pionieri che gli hanno portato via la ragazza. Inoltre, Brecht suggerisce la forma: «Das Stück muß keine richtige Handlung haben, es muß zusammengebastelt sein [...]»⁵⁴ e la Fleißer commenta anni dopo: «wie immer betrachtete sein aktiver Geist die vorliegende Arbeit als eine Art Rohstoff, bei dem kein Stein auf dem andren blieb»⁵⁵. Di fatto, però, la tecnica del montaggio mal si adatta al *modus scribendi* della Fleißer, sia perché non le lascia campo libero nella selezione del soggetto, imponendole un obiettivo preciso di analisi,

⁵⁴ GW I, p. 442.

⁵⁵ GW IV, p. 476.

sia perché l'automobile e il mondo militare rappresentano due ambiti da lei poco conosciuti. In ultima analisi, la fortuna della drammaturga si era affermata con *Fegefeuer*, la cui specificità risiede nell'atmosfera del luogo, nell'onnipresenza delle istanze morali, nell'oscuro fascino della mistica popolare. In *Pioniere*, con l'irruzione di stranieri, soldati, auto e moto, la scrittrice corre il rischio di distruggere quell'immagine forte e coesa di città di provincia che aveva costruito nel dramma precedente. Nonostante i limiti imposti da Brecht, la scrittrice procede nel modo che più le è congeniale, caratterizzando l'opera in maniera diversa rispetto a quella immaginata dal collega: riduce al minimo gli elementi a lei estranei (come le due scene della vendita dell'automobile o i discorsi del maresciallo), concentrandosi sul rapporto tra pionieri e ragazze. Berta, Alma e Frieda (la figura della prostituta che sparisce nella terza edizione, versione epurata), benché abbiano tre approcci differenti all'universo maschile, vengono tutte annichilate dall'insensibilità e dall'egoismo degli uomini, tanto che la riflessione della scrittrice si concentra sulle cause di una simile incapacità relazionale. La capacità analitica della Fleißer – ben intuita da Brecht – si rivela al meglio nello studio del sottile equilibrio tra l'assoggettare e il farsi assoggettare, tra la condotta personale e il comportamento sociale. Nel 1928 la scrittrice costruisce tutta la vicenda attorno a Berta, tanto che la ragazza è presente in ben tredici quadri su quattordici, mentre nella seconda edizione la Fleißer abbandona il dramma con protagonista unico (di stampo ancora espressionista) per creare uno spettacolo corale, più vicino al teatro di Brecht. Come nel teatro epico, infatti, al centro del dramma non vi è più un protagonista, fulcro statico di una o più azioni, bensì una fitta rete di relazioni e circostanze che condizionano i personaggi, attorno alla quale si sviluppano scene diverse, che si susseguono in maniera spontanea, ossia con collegamenti sottili, spesso solo suggeriti e non esplicitati. Il testo modificato diventa più agile – da quattordici, i quadri diventano dodici –, con più salti da una scena all'altra, ma, soprattutto, limita il peso scenico di Berta, rende la successione degli avvenimenti più immediata e aggiunge al finale l'*explicit* già analizzato. Proprio perché si tratta di una successione di azioni non mediata da alcun fattore interno alla storia, è più opportuno parlare di compresenza di accadimenti. Tale compresenza viene risolta drammaturgicamente con la costruzione di tre personaggi che hanno la stessa importanza scenica: Berta, Alma e Fabian. La scrittrice inventa, quindi, due quadri in cui Berta non è presente e in cui l'attenzione si sposta sugli altri due personaggi: il quadro sesto (*Die Parade am Sonntag*), con il vecchio Benke, un pioniere e Alma che discutono, e il quadro decimo (*Brückenbau*), che riprende un motivo solo abbozzato nella prima edizione, ossia la riduzione

di Fabian a capro espiatorio delle frustrazioni dei militari. È altresì innegabile che sussistano grandi differenze formali tra l'opera della Fleißer e quella di Brecht: nel teatro epico e straniante l'andamento delle scene è sì sciolto, ma ciascuna scena gode di autonomia drammaturgica. Il ritmo è talmente rilassato e slegato da ridurre la tensione drammatica e far sì che l'attenzione dello spettatore si concentri sul singolo episodio. Allo stesso fine mirano le ripetizioni di scene o di situazioni e le interruzioni tra un avvenimento e il successivo, come i *songs*, i riassunti della scena che verrà o l'uscita degli attori dal loro ruolo per commentare la vicenda. Di fatto, *Pioniere* non mostra nulla di tutto ciò: la drammaturga dà vita a un quadro d'insieme, corale, in cui persino i pionieri, che sono estranei alla comunità, si inseriscono, immortalati dalla fotografia finale. Se i militari vengono respinti dagli abitanti di Ingolstadt, che non accettano nessun disturbo alla loro quiete, essi accettano il verdetto senza opporsi, in quanto condividono la mentalità e il sistema sociale di provincia, per cui la volontà del singolo viene annullata e sottoposta a chi è gerarchicamente superiore. L'andamento circolare della vicenda non ha un epilogo, non presenta nessuna via di fuga dall'inferno della vita dei ceti medio-bassi. La tensione drammatica si mantiene fino all'ultimo (tanto che la deflorazione di Berta avviene nel penultimo quadro), anche se la conclusione delle vicende dei singoli personaggi è immaginabile sin dall'inizio. Non a caso, la Fleißer si rifiuta di seguire l'indicazione di Brecht che prevedeva l'esplosione finale del ponte, in quanto sa bene che il suo Fabian non avrebbe mai la determinazione per portare a termine una qualunque impresa. Fin dalla prima stesura, infatti, il ragazzo si dimostra molto propenso a trovare scuse per non far saltare in aria il ponte. L'insieme dei quadri dà l'impressione di uno spaccato di società in cui si agitano forze diverse, tra cui anche forze rinnovatrici, come l'anelito di libertà di Alma e, in modo più sottile, di Berta; ciononostante, la comunità è in grado di reggersi su una coesione e un equilibrio surreali. Essi sono surreali in quanto avulsi dalla Storia, cristallizzati da una tradizione atavica, ormai parte delle singole coscienze. Gli estranei che sembrano minacciare il piccolo mondo di borghesi e domestiche vengono espulsi, senza che abbiano arrecato danni alla sopravvivenza della comunità. Anche se due ragazze avranno visto infrangersi il loro desiderio di autoaffermazione, cambiamento e indipendenza, la comunità farà passare l'accaduto nell'oblio: nella foto conclusiva, nel simbolo della memoria di Ingolstadt, Berta è la fidanzata di Karl, non la sua amante occasionale, e Alma è la fidanzata di Fabian, non una prostituta convertita in mogliettina per tornaconto economico.

Se il primo spunto che la Fleißer prende dalla nuova avanguardia della

Repubblica di Weimar è la resa disincantata, cruda, della realtà dei ceti medio-bassi, la scrittrice fa propria anche la sperimentazione in campo linguistico della *Neue Sachlichkeit*. È proprio nel sondare le possibilità di un nuovo linguaggio che Brecht svolge un ruolo fondamentale per la crescita artistica della giovane collega: le rivela la potenzialità di una lingua *kindlich*, da bambino, primordiale, «eine Sprache, in der das Wesentliche ausgedrückt ist, so daß sich nichts davon wegnehmen und nichts hinzufügen läßt»⁵⁶. Gli esiti di questa sperimentazione da parte dei due autori sono però opposti. Brecht sfrutta il linguaggio grezzo per rappresentare la stupidità e la meschinità degli uomini, mentre lascia che alcuni personaggi si avvalgano di una lingua analitica e astratta per interpretare accadimenti o comportamenti. Questa ambivalenza della lingua è tipica dei drammi brechtiani, in cui gli eroi, seppur sconfitti, hanno già una consapevolezza di sé o la raggiungono nel corso dell'opera. La forza della parola corrisponde alla presa di coscienza dell'ingiustizia sociale e all'impegno a combatterla. La lingua fleißeriana, invece, non si innalza mai oltre la media del parlato popolare – anche se l'autrice rende questo *ductus* letterario⁵⁷ – e non è affatto espressione di modelli eroici che, nel bene o nel male, sono emblema della grettezza degli uomini e dei paradossi del sistema sociale, quanto pura manifestazione delle disillusioni, dell'impotenza sociale e dell'inerzia psichica delle classi subalterne. Poiché la Fleißer condivide in larga misura la lingua dei propri personaggi⁵⁸, riesce a plasmarla, dall'interno, secondo le esigenze drammaturgiche, senza tuttavia discostarsi dal principio di verosimiglianza. A ragione, Kroetz sentenzia che la lingua fleißeriana non ha niente a che fare con quella di Brecht⁵⁹. I «proletari» brechtiani si avvalgono costantemente di un linguaggio che non apparterebbe alla loro condizione sociale, ma che, appunto, è da intendersi come finzione di un «futuro utopico»; la lingua non è per loro un labirinto, ma un mezzo che padroneggiano e che può condurli alla rivoluzione. Al contrario, le figure della Fleißer si ostinano a utilizzare un linguaggio che non giova a nulla, in quanto non riecheggia la loro individualità e i loro sentimenti: poiché non è loro, non può far-

⁵⁶ Marieluise Fleißer (1964), GW II, p. 300.

⁵⁷ Si veda Theo Buck, "Dem Kleinbürger aufs Maul geschaut". In: *Marieluise Fleißer*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: Edition Text + Kritik, 1979.

⁵⁸ È vero che il livello culturale e di padronanza della lingua della Fleißer è superiore a quello dei suoi personaggi, tuttavia l'autrice insiste più volte nel precisare che la parlata di questi le appartiene, come racconta a Günther Rühle durante un incontro del 1971: «Ich hatte ja kein anderes Milieu. Da mußte ich nehmen, was mir im Kopf war ... Die Sprache hatte ich im Ohr». Mat, p. 359.

⁵⁹ Franz Xaver Kroetz (1971), Mat, pp. 382s.

si strumento di ribellione nei confronti dell'ordine sociale. I personaggi fleißeriani sono senza prospettive e, coerentemente, senza un linguaggio che possa esprimerle. La lingua della Fleißer aderisce sì alla realtà, perché è elementare e modellata sulla dizione dialettale, ma la rende ancora più evidente, dal momento che il linguaggio di ciascun personaggio è costruito dall'artista e, in quanto artificio, enfatizza alcuni aspetti della mentalità e della sensibilità. La lingua di Brecht è il presupposto per la *Verfremdung*.

Di diverso stampo è lo straniamento che si incontra nei drammi fleißeriani, più legato alla denotazione formalista del termine che alla teoria di Bertolt Brecht. Si parta dall'osservazione che Marieluise Fleißer lavora con un linguaggio umano autentico, che non è mai costituito da una sola materia espressiva (sonorità, movimento, visualità, ...); nella prassi comunicativa, infatti, numerose materie dell'espressione concorrono a costruire il linguaggio e, come insegna la semiotica, questo va analizzato soprattutto come azione. L'apparato sensoriale dell'uomo è coinvolto *in toto* nella comunicazione e il significato linguistico si costruisce anche a partire da processi sensoriali, quindi non solo in astratto. Il linguaggio fleißeriano degli *Ingolstädter Stücke* sollecita la formazione del senso a partire sì dalle parole come unità linguistiche, ma anche dalla gestualità che le accompagna, dalle immagini che creano nella mente dello spettatore, dalla sonorità a tratti espressionistica che portano in sé. Si veda, ad esempio, la differenziazione tra l'espressione di Berta e quella di Korl nel medesimo dialogo, a distanza di poche battute: «BERTA Es gibt mich und gibt dich, und andere brauchen wir nicht», «KORL Wenn man von einem Mann was will, darf man nicht zeigen, was er mit einem machen kann»⁶⁰. La reiterazione del suono [ɪç] e del verbo *gibt*, la ripetizione di *und*, la cesura a metà del periodo, l'accento finale sul *nicht* e la rima elementare e imperfetta rendono tipico il linguaggio di Berta che si avvale spesso di immagini stereotipate e di costrutti pseudo-poetici. Al contrario, la frase di Korl vede la ripetizione dei suoni [m], [n] e dalla [w] seguita da vocale breve, cosa che fornisce un andamento marziale al periodo, con l'accento che si ferma al centro, su quel *nicht zeigen* che costituisce proprio il comando indiretto a Berta. La negazione si rafforza per la presenza dell'affricata nel verbo, che non compare in altre parole. Sebbene la lingua come struttura e l'inconscio collettivo, fonte primaria dell'immaginario umano, preesistano ai personaggi, questi non si sottraggono al tentativo di dar voce alla loro interiorità, perché l'istinto «epico» è insito nell'uomo, il quale, attraverso il racconto di sé e degli altri, cerca conferma e accettazione nel prossimo. Per rendere personale

⁶⁰ GW I, p. 167.

il loro racconto, i personaggi si avvalgono di sistemi di significazione diversi da quello verbale, che, al contrario, tende a uniformare l'esposizione di fatti. La parola ordinaria è sterile, il linguaggio dei personaggi è evocativo. Il linguaggio di *Fegefeuer* e *Pioniere* è, quindi, un linguaggio poetico, che, diversificandosi dal linguaggio pratico-quotidiano, non ha come fine la comunicazione, bensì la creazione di visioni: tramite lo straniamento dalla realtà crea un mondo parallelo che fa apparire le cose come altre. Riprendendo le parole di Šklovskij, il procedimento che la Fleißer segue nei suoi drammi è proprio «lo “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione [...]; l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte»⁶¹. La struttura del linguaggio, quel «già compiuto», non può interessare la drammaturga, né tantomeno lo spettatore, ma il processo di comunicazione, lo sforzo di esternare la parte più intima di se stessi, l'evento linguistico *in fieri*, offrono lo spunto per studiare la società. La lingua poetica sottrae la quotidianità all'automatismo della percezione, per cui il fruitore dell'oggetto artistico è costretto a uno sforzo percettivo per cogliere il valore della realtà rappresentata. Il lavoro sulla lingua è sempre un metodo per l'analisi socio-critica delle dinamiche sociali. Gli *Ingolstädter Stücke* presentano infatti una lingua che rinuncia alla sua principale funzione comunicativa, tipica di un'umanità che ha smarrito la fiducia in se stessa, così come nella possibilità di un riscatto extra-linguistico, extra-sociale e, in ultima analisi, extra-terreno.

5. L'etichetta «kritisches Volksstück» e il gioco degli interessi

Se Brecht e Horváth vengono considerati agli antipodi del campo di produzione teatrale della Repubblica di Weimar, Marieluise Fleißer si situa al centro delle loro «posizioni». I tre scrittori si occupano della natura dei rapporti interpersonali in relazione al contesto in cui si sviluppano, ma sono guidati da diversi interessi e, di conseguenza, la loro opera differisce sostanzialmente. Durante il secondo dopoguerra la critica letteraria conia un nuovo termine per indicare il genere di dramma popolare che, pur riprendendo stilemi tipici della tradizione, mette in discussione la rappresentazione idilliaca della provincia tedesca, rurale o piccolo-borghese, emblema di ingenua spontaneità vitale: nasce l'etichetta *modernes Volksstück* o *kritisches Volksstück*. La triade di autori collegata al nuovo genere teatrale è

⁶¹ Viktor Šklovskij, *O teorii prozy*, 1929; trad. it. a cura di C. G. de Michelis e R. Oliva, *Teoria della prosa*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1976, p. 12. Il corsivo è dell'autore.

costituita in origine da Brecht, Horváth e Fleißer, alla quale si aggiungono negli anni Sessanta gli esponenti del *Kritischer Realismus*.

Già si è sottolineato come i tratti caratteristici della drammaturgia brechtiana costituiscano uno scarto da quella di Marieluise Fleißer, e, di fatto, come l'accomunare due autori così diversi sotto la stessa etichetta di genere sia problematico. Brecht è un artista impegnato socialmente e politicamente, che si fa sovente teorico del teatro per ordinare i principi della propria poetica e affidarli al dibattito critico-intellettuale. Anche per quanto riguarda il «dramma popolare», egli si colloca con cognizione di causa nella tendenza di rinnovamento del genere. In base a una precisa conoscenza e consapevolezza di genere, afferma che il *neues Volksstück* deve corrispondere al «Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater»⁶², pertanto dichiara la sua intenzione di restituire al *Volksstück* una funzione critica e utopica attraverso la poesia e l'analisi del sistema, della struttura delle classi. Questo non dovrà essere un *Tendenzstück*, ma avrà il compito di trovare un equilibrio tra gli elementi della Commedia dell'arte e quelli del naturalismo, ossia tra la stilizzazione e la resa realistica. In base al suo orientamento politico, Brecht rivaluta il genere perché, come indica il nome, è del popolo, sul popolo e per il popolo. *Volk* viene identificato dall'autore di *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940) – unico dramma brechtiano che porta l'indicazione paratestuale *Volksstück* – come «die Masse der Produzierenden, die so lange das Objekt der Politik war und die das Subjekt der Politik werden muß»⁶³. Utilizzare il genere storicamente più vicino e gradito agli strati della popolazione meno istruita è visto come mezzo ideale per erudire il *Volk*, per rivelare attraverso il dramma il punto di vista dell'autore. L'intento sociopolitico di Brecht si traduce nel tentativo di rielaborare, sotto forma di parabola, la dialettica sociale tra servo e padrone, affidando al pubblico il compito di trasporla sul piano della contraddizione di fondo della società capitalistica: il lavoro salariato contro il capitale. La convinzione di rivoluzionare la società attraverso il teatro è legato all'ottimismo di Brecht nei confronti delle sorti dell'umanità, caratteristica che lo oppone sostanzialmente a Horváth

⁶² Bertolt Brecht, *Anmerkungen zum Volksstück* (1940). In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 17. Bd: Schriften zum Theater 3. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, p. 1163.

⁶³ Bertolt Brecht, *Volksstücklichkeit und Realismus* (1938). In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 19. Bd: Schriften zur Literatur und Kunst 2. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, p. 324.

e alla Fleißer. È proprio il disincanto, l'amarezza nei confronti della piccola realtà umana che fa di questi autori i modelli della *Volksstück-Renaissance* degli anni Sessanta. Essi mantengono sempre un sostanziale pessimismo nei confronti dell'umanità e nella possibilità di mutarla attraverso il teatro. Nel 1973, quando la Fleißer identifica il suo pubblico ideale, quello a cui indirizzare le sue opere, parla di persone dalla mentalità aperta, pronte a riconoscere le ingiustizie sociali e l'oppressione quotidiana che attanaglia gli uomini; tuttavia, precisa che «Ich will ihnen den Blick dafür öffnen, was anders sein müßte. Ich lege Verletzungen bloß, die geheilt werden müßten. Ich habe keine Hoffnung, sie zu heilen»⁶⁴. La speranza di risollevarne le sorti dell'umanità è per la Fleißer un'illusione, una sterile fantasia che, come tale, deve essere bandita dalla sfera dell'arte. Chi impara a esaminare il comportamento degli uomini come esito di determinate situazioni storico-sociali, può comprendere le ferite di una generazione e cercare di porvi rimedio nel piccolo della propria esistenza, ma non deve sperare che esista una soluzione unica e sicura al *mal de vivre* contemporaneo.

Entrambi gli autori avvicinati idealmente da Fassbinder, Kroetz e Sperr, mostrano, però, proprio a partire dalla considerazione degli elementi che dovrebbero accomunarli, differenze sostanziali. Nelle opere di Ödön von Horváth e di Marieluise Fleißer si riscontra la stessa volontà originaria di portare il mondo della provincia sulla scena. La provincia utilizzata non solo come sfondo del dramma, ma anche come motore etico, sociale e politico della vicenda rappresentata, è un microcosmo, una realtà ristretta e coesa in cui i rapporti interpersonali e le dinamiche sociali sono più evidenti, in cui vigono leggi semplici e in cui le forze conservatrici – come l'organizzazione patriarcale o la morale cattolica – si esprimono quasi incontrastate in ogni campo della vita civile. Nonostante, quindi, il soggetto sia lo stesso, il processo di strutturazione dei drammi segue un *iter* diverso: la Fleißer, dopo aver analizzato il comportamento degli uomini, parte dai personaggi, dalle relazioni interpersonali, per inserirli poi, in un secondo momento, all'interno di un contesto sociale storicamente delimitato. La ricerca del tema d'attualità da parte della *Neue Sachlichkeit* è, per la scrittrice di Ingolstadt, ricerca dell'universalità dell'opera, data da questo preciso processo: prima l'isolamento della costante archetipica, poi la storizzazione. Per la scrittrice non esiste la Storia, intesa come successione di avvenimenti umani in cui si può riconoscere un'unità di sviluppo, ma

⁶⁴ Marieluise Fleißer (1973), GW IV, p. 522.

solo le storie, singole narrazioni di fatti in cui si identifica un nucleo invariabile, immoto, iscritto nella condizione umana.

Was die Fleißer [...] mit ihrem Text vermittelt, ist nicht als Milieubereich gedacht. Wir sind weit weg von jenen gängigen «realistischen» Genrebildchen der Provinzaldramatiker. Wenn das «Fegefeuer in Ingolstadt» Sinnbildcharakter gewinnt, so insbesondere deshalb, weil eben keine Geschichte erzählt wird. Stattdessen zieht es die Autorin vor, Zustände und die daraus entspringenden Situationen und Verhaltensweisen vorzuführen.⁶⁵

Al contrario, Horváth costruisce le sue *pièces* muovendo dall'analisi dei rapporti sociali in un determinato tempo, per mostrare infine le loro ripercussioni sui rapporti privati. L'interesse che corrisponde a tale processo è la cosiddetta «Demaskierung des Bewußtseins», l'intento socio-pedagogico di rappresentare la quotidianità sociale concreta e rifletterla nel dialogo dei personaggi.

Lo stesso utilizzo del linguaggio e l'invenzione del *Bildungsjargon*, allora, rivelano la divergenza di vedute artistiche: benché lo scrittore danubiano e la Fleißer si rifacciano al gergo del popolo per mostrarlo nella sua vera essenza, per rivelare come questo sia sintomo dello smarrimento interiore e dell'incapacità dei personaggi di padroneggiare l'esistenza, la carica critica in Horváth, così come un suo recondito senso di disgusto, sono molto evidenti. La lingua creata dal drammaturgo espone il vuoto morale, vitale e affettivo dei personaggi e denuncia, più che i loro comportamenti, la loro coscienza. La scrittrice bavarese, invece, vive di quel linguaggio, lo oppone alla lingua standard, piatta, senza sfumature, e vi coglie le vibrazioni di anime che vorrebbero affermarsi, ma che non hanno gli strumenti per farlo. Riprendendo lo schema di Bourdieu, che indaga le relazioni oggettive tra disposizioni e prese di posizione, si potrebbe ipotizzare che il diverso approccio mostrato dai due drammaturghi nei confronti dei ceti medio-bassi della provincia sia legato alla loro diversa estrazione sociale, nonché alla diversa considerazione del popolo. L'autore Horváth, di origine nobile, finemente istruito e cresciuto fin da piccolo nelle principali città della Mitteleuropa, occupa una posizione superiore rispetto ai suoi personaggi e tende a rimarcare la distanza intellettuale e sociale che li separa. La Fleißer, al contrario, si sente affine ai suoi personaggi: condivide con loro l'educazione ricevuta, l'humus cattolico, ma soprattutto la *forma mentis*, messa duramente sotto attacco nel momento in cui lascia la provincia.

⁶⁵ Theo Buck, (1979), pp. 44s.

Senza scadere nel biografismo, ma delineando solo i condizionamenti associati a una particolare classe di «condizioni di esistenza», è dunque lecito interpretare quella tensione, tipica dei testi fleißeriani, tra le retrive istanze morali e l'anelito di libertà, indipendenza e autodeterminazione come trasposizione artistica di un conflitto vissuto in prima persona.

Ancora una volta, è la finalità artistica, l'interesse primario dello scrittore, a determinare uno scarto stilistico. Horváth è il cronista disincantato che persegue un obiettivo pedagogico, mostrando una distanza satirica nei confronti delle sue figure. Si fa portavoce, prima ancora di Brecht, della volontà di rinnovare il *Volksstück*, dichiarando: «Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück, formal und etisch – und versuche als dramatischer Chronist die neue Form des Volksstücks zu finden»⁶⁶. Egli guarda sarcasticamente alla carrellata di persone che non hanno possibilità di miglioramento, è impietoso nella caratterizzazione delle loro bassezze e della loro ipocrisia, perché, grazie alla sua superiorità autoriale, attende al compito dell'arte che «smaschera» la *Gemütlichkeit* tedesca. L'assenza di illusione nei suoi testi teatrali viene tradotta mediante la stilizzazione e la citazione straniante: lo spettatore deve raggiungere un sereno distacco autoironico dal mondo perbenista e godereccio presentato sul palco, così da rendere più lieve la quotidiana lotta per l'esistenza. Marieluise Fleißer è, di contro, la fotografa del mondo che la circonda, la scrittrice che coglie una serie possibilmente omogenea e convergente di fenomeni nella sua società, tra la sua gente. Come scrive Theo Buck, la sua è una «Schnappschuß-Dramatik»⁶⁷, in cui si percepisce la vicinanza emotiva al soggetto dei fotogrammi e in cui l'immedesimazione da parte degli spettatori non è scoraggiata⁶⁸. Accennando solo all'utilizzo della musica o dei *songs* nei testi teatrali, quanto è *V-Effekt* per Brecht o citazione straniante per Horváth, è arricchimento realistico ed emotivamente significativo per la Fleißer. Brecht si avvale dei *songs* per riflettere sul rapporto tra messinscena e realtà, ossia per creare un «di più» rispetto alla situazione drammatica che serve a commentare, come istanza esterna, un personaggio o una circostanza e, quindi, per giudicare razionalmente quanto viene presentato. In maniera simile, Horváth crea tramite la musica quella stilizzazione che consente al pubblico di mantenere una certa distanza critica dalla rappresentazione.

⁶⁶ Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*. 1. Bd: Volksstücke. Hrsg. von Traugott Kruschke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970-1, p. 12.

⁶⁷ Theo Buck (1979), p. 47.

⁶⁸ Come si è visto, sebbene la Fleißer utilizzi alcuni elementi tipici del teatro epico, questi vengono svuotati della loro funzione straniante.

Egli cita la musica delle masse per sottolineare la discrepanza tra la superficiale gaiezza che trabocca di sentimento e l'effettivo egoismo sordo e insensibile. Per l'autrice degli *Ingolstädter Stücke*, invece, le melodie e il canto sono sempre espressione diretta e spontanea delle *dramatis personae*: la scrittrice li aggiunge alla vicenda rappresentata per rendere maggiormente dettagliato il quadro d'insieme⁶⁹.

Da ultimo, è opportuno riflettere sulla domanda che Kroetz si pone a proposito della natura «sozialistisch»⁷⁰ dei drammi della Fleißer. Egli afferma che il *Bildungsjargon* dei personaggi fleißeriani è costruito per mostrare come la «monopolizzazione della lingua» sia servita al capitalismo per sfruttare gli anelli deboli della società. Tuttavia, questo elemento isolato non sarebbe sufficiente. È piuttosto dal modo di caratterizzare e far agire i personaggi del dramma che si evince la marca «socialista» del teatro di Marieluise Fleißer:

Drama spielt sich nicht dort ab, wo Herr Weiss mit Herrn Hölderlin darüber richtet, wer in einer sowieso utopischen Revolution der anständigere und wirkungslosere Revolutionär gewesen sei, sondern dort, wo ein Dienstmädchen sich eine Nacht hat freimachen können, um ihre Jungfernschaft gebührend herzugeben, was sinnlos ist, denn die gesellschaftliche Situation läßt für derartig unproduktive Betätigung nur ein paar Minuten Zeit. Korl ist ja kein Casanova, sondern ein Produkt seines Standes.⁷¹

L'osservazione di Kroetz, al di là del giudizio sul teatro documentario, non è totalmente condivisibile. Sicuramente l'attenzione della Fleißer *in primis* e dello spettatore di conseguenza è volta alle condizioni sociali dei personaggi, siano essi donne, soldati, liceali o borghesi, e alle peculiarità dei linguaggi che si incontrano in una determinata società. Tuttavia, la drammaturga, attraverso le sue opere, è ben lontana dal professare il socialismo o anche solo dal dimostrare una forte ideologia capace di guidare i comportamenti collettivi. Come intuisce Peter Stein nell'allestimento di *Fegefeuer* del 1972 alla Berliner Schaubühne, il centro della drammaturgia fleißeriana non sono i limiti, le isterie e le ferite, la violenza tipici di una società, intesa come preciso sistema strutturato di rapporti economici e politici, bensì l'uomo nella sua natura. Questa natura lo porta inevita-

⁶⁹ Si esamini, ad esempio, l'utilizzo della stessa *Moritat* (*Heinrich schlief bei seiner Neuwermählten*) in *Pioniere in Ingolstadt* (2. quadro nella versione del 1929, 3. nella «versione corrente») e in *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (4. scena).

⁷⁰ Franz Xaver Kroetz (1971), *Mat*, p. 384.

⁷¹ *Ivi*, p. 385.

bilmente a unirsi ad altri individui e a dar vita a una società, ma è sui tratti antropologici prima che sociali che si concentra l'indagine fleißeriana. La messinscena ingigantisce e rende più chiari i rapporti di dipendenza, di violenza e di colpa-condanna nella struttura sociale, in cui, però, è dato solo al singolo, e non alla collettività tutta, la possibilità di riscattarsi. Data l'assenza di una morale o di un insegnamento nella proposta teatrale della Fleißer, il dramma deve servire allo spettatore come uomo, che si riconosce parzialmente nei caratteri della messinscena e nella vita dello spirito e della coscienza che i vari personaggi manifestano. Il suo teatro *gesellschaftskritisch* è, quindi, soprattutto dopo il Nazionalsocialismo, riflessione sull'individuo rispetto alla società e non sulla missione politica della società contemporanea. La Fleißer, infatti, commenta nel modo seguente la riscoperta delle sue opere negli anni Settanta:

Ich habe den Eindruck, daß man in den Theatern bei uns von den Stücken vorwiegend intellektueller Prägung und politischer Zuspitzung wieder wegkommt. Man will einmal etwas anderes. In meinen Stücken gibt es gute Rollen, es sind Menschen mit einem ausgesprochenen Eigenleben.⁷²

I personaggi caratteristici, che hanno una vita propria, seppur a discapito dell'omologazione richiesta dalla civiltà moderna, sono il punto di forza dei drammi della Fleißer, in un periodo in cui si preferisce esorcizzare le masse piuttosto che discutere sull'individuo: l'orientamento fleißeriano è antropologico-culturale prima ancora che politico⁷³. Pertanto, se Horváth denuncia consapevolmente il servilismo e l'omertà che preannunciano la resa delle masse all'avanzata della dittatura nazista e dimostra l'impossibilità per l'uomo di sfuggire alle proprie responsabilità, la Fleißer registra, elabora e ripresenta uno spaccato di società, nel quale, solo a posteriori, si possono identificare i germi della resa al regime hitleriano.

Rispetto al *modernes Volksstück*, appare dunque inappropriato indicare la Fleißer quale esponente del genere. L'autrice mette sì a nudo la coscienza e la meschinità dell'uomo semplice, ma non lo fa in quanto obiettivo principale della sua poetica, bensì come effetto spontaneo, assieme ad altri, dell'osservazione della realtà. La Fleißer non condanna, non si erge a giudice, perché sente di condividere, in quanto essere umano, i tratti tipici delle sue *dramatis personae* e di poter quindi dare, da autrice, solo un giudizio

⁷² Intervista con A. Foster del 29.4.71, Mat, p. 351.

⁷³ Tale orientamento, rafforzato nelle riscritture successive al Nazionalsocialismo, non è separabile dalla svolta religiosa dell'autrice. Cfr. Anne Waterstraat (2000), pp. 100ss.

parziale, soggettivo. Il pubblico è libero di formarsi un'opinione personale in base al proprio vissuto e ai verdetti della Storia. Marieluise Fleißer non dimostra nessuna consapevolezza di genere nei confronti del *Volksstück*, né tantomeno l'intenzione di modificarne la tradizione. Di fatto, gli *Ingolstädter Stücke* vengono esplicitamente definiti dal paratesto «tragicommedie», non «drammi popolari». La *Tragikomödie* fleißeriana assume questo nome perché non offre né un *explicit* propriamente tragico, con la possibilità di catarsi, né il lieto fine. Le aporie dinanzi alle quali si trova l'uomo, personaggio e spettatore, sono intrinseche alla natura della sua esistenza e, di conseguenza, non possono trovare soluzione né sul palcoscenico, né nella quotidianità. L'incertezza regna sul destino delle singole *dramatis personae*, in quanto non è dato sapere se Olga verrà riaccettata a casa dal padre, se Roelle troverà un proprio equilibrio psichico e un posto nella società, se Berta incontrerà un uomo da amare e sposare o se resterà un «gefallener Engel», oppure se Fabian si piegherà ai dettami della sua posizione borghese. La risposta sociale è già scritta nella struttura della comunità in cui i personaggi vivono, mentre la risposta morale e metafisica rimane ambigua. L'effetto ottenuto non è casuale, ma esito di una felice intuizione da parte della Fleißer: «Die Figuren sind in ihrem großen Fragezeichen stärker»⁷⁴. Tipica della tragicommedia, però, è anche l'ironia. Questa funziona come lente di ingrandimento della realtà, che consente di riflettere su quanto accade e di provare un pirandelliano «sentimento del contrario». La concezione ironica delle due tragicommedie non può prescindere dalla forma incompiuta della storia dei personaggi fittizi, che pure è già conosciuta, fin nei suoi minimi, grotteschi dettagli, dallo spettatore. In questa interazione attiva e produttiva tra pubblico e spettacolo risiede la cifra squisitamente moderna della drammaturgia fleißeriana: la struttura del testo fornisce le tracce interpretative e lo spettatore le ricompone, in base alla sua esperienza, in un'immagine critica della realtà.

⁷⁴ MFA, VI, 2A.