

L'eredità letteraria di Grimmelshausen sul palcoscenico e dietro le quinte del teatro epico brechtiano

Giulia Frare

Università "Ca' Foscari" Venezia

Introduzione

La nascita e lo sviluppo del teatro epico brechtiano devono molto, com'è noto, all'influenza di espressioni letterarie e culturali provenienti dalle più varie tradizioni e che abbracciano le più diverse epoche storiche: da un lato l'imprescindibile poetica aristotelica, con il suo principio della catarsi, diventa il modello su cui il drammaturgo di Augsburg delinea *ex negativo* il fondamento straniante del suo teatro, dall'altro le opportunità tecniche offerte dal cinema e dal teatro dei primi decenni del Novecento, culminate nello sperimentalismo del periodo weimariano, forniscono a Brecht il materiale scenografico con cui dare forma concreta all'idea di innovazione del teatro che anima il progetto del drammaturgo fin dal principio; lo scambio epistolare tra Goethe e Schiller sul tema della forma epica e di quella drammatica, così come i principi del romanzo epico enunciati e applicati da Alfred Döblin nella sua opera, costituiscono altresì tappe di riflessione fondamentali per attuare l'ibridazione produttiva di teatro ed epica; similmente il principio estetico dell'*ostranenie* di Viktor Šklovskij, con cui Brecht entra in contatto attraverso i formalisti russi, contribuisce alla teorizzazione della *Verfremdung* come tecnica da impiegare in ambito teatrale. Tra gli "incontri" fondamentali per l'evoluzione del pensiero estetico-politico brechtiano si possono citare inoltre il materialismo storico di matrice marxiana e la tradizione drammaturgica cinese, la quale attraverso l'impiego di simboli, gesti e maschere porta in scena non tanto

una rappresentazione della realtà, quanto piuttosto la stessa consapevolezza di portare in scena una rappresentazione:¹ nelle implicazioni socio-politiche del pensiero marxista e nella concezione dello spazio scenico propria della tradizione orientale, Brecht riscontrerà un'affinità con la sua idea di teatro come luogo di educazione alla coscienza critica e all'agire sociale. Questo elenco potrebbe arricchirsi andando a includere singoli autori e opere che ispirarono e influenzarono la produzione artistica brechtiana, per cui si potrebbero menzionare John Gay, la cui *Beggars' Opera* offre il materiale narrativo per la composizione della *Dreigroschenoper*, Christopher Marlowe, il cui dramma su re Edoardo II viene scelto da Brecht per un riadattamento in chiave moderna che permette al regista di confrontarsi con la tradizione del teatro elisabettiano e problematizzarne gli stilemi, o Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, la cui "Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche" è di ispirazione per la figura di Mutter Courage. È proprio su quest'ultimo riferimento che il presente contributo intende soffermarsi, con la consapevolezza che la relazione tra il dramma di Brecht *Mutter Courage und ihre Kinder* e i motivi caratteristici del romanzo di Grimmelshausen siano stati debitamente messi in luce dalla critica, ma anche consci che la profonda e complessa relazione che Brecht instaura con l'autore barocco – relazione che non si esaurisce nella pièce teatrale citata – offra ancora spazio per una riflessione proficua sull'argomento.

La constatazione, peraltro opportuna e inconfutabile, che con *Trutz Simplex* e *Mutter Courage und ihre Kinder* ci si trovi di fronte a due opere indipendenti e originali, non quindi legate da un rapporto di rielaborazione che subordini in qualche modo la seconda alla prima, ha funto finora da deterrente per un raffronto critico delle due. Se ciò è senz'altro giustificato dalla rischiosità – o forse dall'impossibilità – di comparare due testi diversi e autonomi, non è tuttavia da escludere che tra essi si stabilisca una connessione più complessa e profonda di quella che superficialmente potrebbe apparire. In questa direzione si sono mossi alcuni – pochi – studi, che hanno indagato il rapporto tra il dramma brechtiano e l'opera di Grimmelshausen mettendo in evidenza ricorrenze tematiche o affinità ideologiche che li accomunano; è il caso ad esempio del saggio di Robert Hiller "The Sutler's Cart and the Lump of Gold", in cui si mettono a confronto aspetti caratteriali e simboli che Courasche e Mutter Courage hanno in comune, o del libro di Cara M. Horwich "Survival in Simplicissimus and Mutter Courage", che identifica nella preoccupazione per la sopravvivenza un motivo centrale e ricorrente nel dramma brechtiano

quanto nel ciclo di romanzi del *Simplicissimus* di Grimmelshausen.² Più di rado i critici hanno invece considerato convergenze di tipo stilistico o poetologico, fornendo tuttavia interessanti contributi che riguardano questi particolari aspetti; a tal proposito si possono citare il saggio di Friedrich Gaede “Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland”, che facendo riferimento allo scritto brechtiano *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* – su cui ci si soffermerà in seguito – interpreta l’autore barocco come un “antenato ideale” di Brecht all’interno della tradizione realista nella letteratura tedesca (ivi 54), o quello di Roland Speirs, “Mutter Courage und ihre Kinder”, in cui si sottolinea un’affinità stilistica tra i due autori presi in esame mettendo in luce la struttura episodica del dramma *Mutter Courage und ihre Kinder*, che ricalcherebbe dunque un tratto tipico del romanzo picaresco, ed evidenziando la rappresentazione di Mutter Courage come “eroina picaresca” (ivi 204). All’interesse di Brecht per il realismo dell’autore del *Simplicissimus* fa cenno anche Eberhardt Mannack nel paragrafo dedicato alla ricezione brechtiana di Grimmelshausen contenuto nel suo studio *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als Rezipienten deutscher Barockliteratur* (45). Un ulteriore contributo per approfondire il rapporto tra Brecht e Grimmelshausen è rappresentato infine dallo studio di Italo Michele Battafarano e Hildegard Eilert *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur*, in cui la ripresa della figura di Courasche da parte di Brecht viene contestualizzata esaminando da un lato il panorama della ricezione dell’opera di Grimmelshausen negli anni ‘10, ‘20 e ‘30 del Novecento, e indicando dall’altro come l’attenzione di Brecht per il romanziere seicentesco coinvolga anche le riflessioni teoriche del primo. Questa ricostruzione, tuttavia, coerente con l’intento dello studio in cui è inserita, funge da inquadramento all’esame della figura di Courage e non si addentra nell’analisi di ciò che le dette riflessioni comportano e chiariscono sulla poetica dello stesso Brecht.

Scopo del presente contributo è appunto quello di ampliare il discorso sulla ricezione brechtiana di Grimmelshausen mostrando come l’interesse di Brecht per l’opera del romanziere trovi riscontro non soltanto nel dramma che più chiaramente ne è ispirato, ma anche in una serie di riflessioni teoriche intimamente connesse al programma estetico del drammaturgo e che, considerate nel contesto delle linee guida tracciate da Brecht per il teatro epico, portano in luce alcuni aspetti fondamentali di quest’ultimo. Per questo motivo, volendo seguire un percorso che parta dalle evidenze

più superficiali ed esplicite per giungere a esaminare connessioni più sotterranee e portanti, si inizierà considerando il posizionamento del dramma *Mutter Courage und ihre Kinder* rispetto al romanzo *Trutz Simplex*, cercando di problematizzare il rapporto tra i due e di indagarne le tematiche centrali, per rivolgere poi l'attenzione ad alcuni scritti di Brecht in cui Grimmelshausen compare quasi come ospite inatteso, chiamato in causa a supporto di una teoria estetica che si confronta direttamente con problematiche storiche e politiche percepite come estremamente urgenti alla fine degli anni '30 dello scorso secolo.

Suggerimenti letterarie: la ricezione "creativa" di Grimmelshausen da parte di Brecht

Se *Mutter Courage und ihre Kinder* è l'opera in cui l'interesse di Brecht per Grimmelshausen si mostra in maniera più evidente, questo dramma è anche il luogo più insidioso per esaminare la ricezione brechtiana dei romanzi dell'autore barocco. I pochi punti di contatto e le palesi differenze che emergono da una lettura parallela delle due opere potrebbero far apparire qualsiasi tentativo di avvicinare i due autori una forzatura, così che un'analisi di tipo contrastivo rischierebbe di ridursi a un esercizio sterile. La domanda da porsi, ci sembra, non è infatti tanto che cosa Brecht riprenda da *Trutz Simplex* e rielabori nella sua opera, ma piuttosto in che modo il testo del romanzo picaresco con protagonista Courasche e gli altri del ciclo del *Simplicissimus* abbiano agito sulla fantasia del drammaturgo per condurre alla creazione di un prodotto artistico nuovo.

A tal proposito è indicativo un passaggio che non si trova all'interno del dramma *Mutter Courage und ihre Kinder*, bensì nelle bozze preparatorie di un'altra opera, mai giunta a compimento: il romanzo *Tui*. In uno dei frammenti di questo progetto letterario a cui Brecht lavorò per almeno un decennio tra l'inizio degli anni '30 e l'inizio degli anni '40, è presente un riferimento diretto al capolavoro di Grimmelshausen, che recita così: "Der Herzbruder im 'Simplicissimus' zeigt im Frieden die Tapferkeit und Schläue, die ihn im Krieg zu einem großen Soldaten gemacht haben, und wird als schlechter Kerl hingerichtet" (BB 17, 103). Significativo qui non è tanto il rimando in sé, quanto il suo essere impreciso. Il personaggio menzionato non trova infatti corrispondenza esatta con nessuna delle figure che si incontrano nel *Simplicissimus*: qui è presente, è vero, un personaggio

chiamato “Herzbruder”, amico fraterno del protagonista, il quale tuttavia non può certo essere definito “ein schlechter Kerl” e per di più muore in seguito a una ferita riportata in battaglia; la figura del romanzo la cui personalità meglio corrisponde a quella delineata da Brecht è l’antagonista e alter ego di *Simplicissimus*, Olivier, che però non viene giustiziato. Quello che la critica ha interpretato come un errore dovuto a una lettura del *Simplicissimus* superficiale, parziale o risalente a molto tempo addietro (Müller 2016, 13; Battafarano e Eilert 174-175), ci sembra indicare piuttosto un tipo di ricezione “attiva” e “creativa”, in cui lo spunto colto da un’esperienza di lettura diventa occasione per una creazione letteraria originale. Se la figura tratteggiata nel frammento non trova infatti riscontro nell’opera di Grimmelshausen, diversamente stanno le cose se si volge lo sguardo all’opera di Brecht stesso, nella fattispecie a *Mutter Courage und ihre Kinder*. Il personaggio di Eilif, primogenito di Courage, calza infatti perfettamente nella descrizione riportata: nel dramma il giovane si copre di gloria nell’esercito in seguito a un abile furto di bestiame compiuto ai danni di un contadino, ma quando durante un periodo di tregua si rende protagonista di un’altra rapina, questa volta sfociata nell’uccisione di una donna, viene condannato alla pena capitale. Il riferimento al *Simplicissimus* nel frammento menzionato ci sembra dimostrare come per Brecht il momento della ricezione e quello della rielaborazione creativa si intreccino, e come la fruizione di un’opera non si traduca in una pedissequa rievocazione della stessa integrata in un contesto diverso, ma inneschi piuttosto una forma di appropriazione che è già di per sé creazione artistica. Nel momento in cui Brecht chiama in causa lo “Herzbruder” nelle bozze preparatorie di un progetto letterario – non quindi in uno saggio o in uno scritto di altro genere, questo è importante sottolinearlo – esso non è più un personaggio rintracciabile all’interno dell’opera di Grimmelshausen, ma qualche cosa d’altro: contiene una reminiscenza del suo luogo testuale di origine, ma si sviluppa verso qualcosa di nuovo.

È interessante inoltre rilevare il fatto che il riferimento di Brecht al *Simplicissimus* di Grimmelshausen sia da collocarsi, stando all’edizione critica dell’opera del drammaturgo, tra il 1933 e il 1935 (BB 17, 461), mentre il progetto del dramma *Mutter Courage und ihre Kinder* risalirebbe secondo quanto affermato dall’autore stesso al 1938 (BB 6, 377). È necessario pertanto rettificare quanto sostenuto da Klaus-Detlev Müller, che a proposito del passaggio sopra riportato ipotizza che Brecht abbia “die Geschichte des Eilif irrümlich in den Grimmelshausenschen Roman

zurückprojiziert” (Müller 2016, 13). La constatazione della precedenza cronologica del riferimento al *Simplicissimus* nelle bozze del romanzo *Tui* rispetto all’elaborazione della storia di Eilif all’interno del dramma *Mutter Courage und ihre Kinder* aggiunge un ulteriore importante tassello per la comprensione della ricezione brechtiana dell’opera del romanziere seicentesco, perché precisa come questa non si limiti a un’unica fase – quella della genesi del dramma –, non sfoci in un unico testo e non interessi uno solo dei romanzi di Grimmelshausen: con almeno due di questi, il *Simplicissimus Teutsch* e *Trutz Simplex*, Brecht si è evidentemente confrontato in diversi momenti, ricavandone spunti di riflessione e suggestioni sfruttati poi in più sedi letterarie.

Appurato come determinate corrispondenze legate alla caratterizzazione e alle vicende personali delle figure dell’opera di Grimmelshausen possano trovarsi rielaborate nei testi di Brecht, è ora il momento di approfondire come questi abbia interpretato, recepito e rielaborato nel dramma *Mutter Courage und ihre Kinder* alcune delle tematiche fondamentali trattate dal romanziere seicentesco.

Trutz Simplex e Mutter Courage: critica alla guerra e al capitalismo

Che Brecht verso la fine degli anni ’30 del Novecento si sia lasciato ispirare dalla protagonista di un romanzo di Grimmelshausen non stupisce eccessivamente chi ha presente lo stato della ricezione dell’opera dell’autore del *Simplicissimus* in quegli anni. Nella prima metà del ventesimo secolo, infatti, i romanzi dello scrittore barocco stavano attraversando un periodo di fortunato interesse, inquadrato in una fase di riscoperta della letteratura barocca tedesca in generale: nella produzione letteraria del XVII secolo, sconvolto anch’esso da disordini e tragedie storiche, il “Secolo breve” parve ritrovare una sensibilità tematica e stilistica affine,³ e le storie del più celebre dei romanzi tedeschi del Seicento, popolate di furfanti, mercenari, mendicanti e altra povera gente che viveva di espedienti cercando in qualche modo di sopravvivere nel caos della Guerra dei Trent’anni, riuscivano a mettere in risalto la loro attualità in una società uscita disorientata e atomizzata dalla Prima guerra mondiale prima e dalla Rivolta spartachista poi. È necessario puntualizzare che Grimmelshausen non aveva mai sperimentato l’oblio toccato in sorte agli altri autori di lingua tedesca suoi contemporanei, riscoperti davvero soltanto a distanza di secoli

dal loro periodo di attività, e si era anzi ben presto conquistato un posto d'onore nel canone letterario tedesco. Nella prima metà del Novecento, tuttavia, è possibile notare come l'interesse degli studiosi e del pubblico di lettori nei confronti dei suoi scritti fosse incrementato, come dimostra il cospicuo numero di pubblicazioni di varia natura che si collocano in quel periodo e che spaziano dalla riedizione delle opere, alle monografie sull'autore, ai saggi critici.⁴

Ciò che rende peculiare e degno di nota l'interesse di Brecht per l'opera di Grimmelshausen è il fatto che esso si inserisca in una fase di ricezione di quest'ultima in cui la maggior parte degli studi critici ne facevano risaltare il carattere "tipicamente tedesco", inquadrandosi più o meno intenzionalmente ed esplicitamente in una scuola di pensiero di ispirazione nazionalista a cui il drammaturgo era ideologicamente assai lontano. Accanto a contributi come quelli di Friedrich Gundolf, Julius Petersen e Hermann Eris Busse – solo per citare alcuni dei più noti –, che presentavano Grimmelshausen come "Dichter der Deutschen" (Busse), l'autore seicentesco che meglio era riuscito a incarnare lo spirito del popolo germanico e a contribuire alla sua evoluzione (Gundolf), e il suo *Simplicissimus* come un "personaggio tedesco" (Petersen), quelle di studiosi come ad esempio Herbert Roch ed Egon Cohn, i quali invece – rispettivamente in *Bürgertum und Barock im deutschen Roman* (1934) e in *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts* (1921) – in Grimmelshausen misero precocemente in luce l'attenzione per la dimensione sociale, o di artisti come Karl Amadeus Hartmann, che nell'opera musicale *Des Simplicissimus Jugend* del 1934 illustra la guerra come una vera tragedia che nulla ha di eroico, appaiono voci fuori dal coro (cfr. Lepper 258-260; Meid, Christopher 150).

Che siano proprio questi ultimi aspetti menzionati ad aver attratto anche l'attenzione di Brecht risulta evidente considerando la sua rielaborazione del personaggio dell'"arcitruffatrice e vagabonda Courasche". Non è infatti casuale che tra tutte le trasformazioni subite dalla protagonista nel corso del romanzo – è presentata inizialmente come una fanciulla di famiglia nobile e dopo varie peripezie e cambi di "carriera" la si lascia alla fine dell'opera al seguito di un gruppo di zingari – Brecht si lasci attrarre proprio da quella che vede la donna proprietaria di un carretto e vivandiera a seguito delle truppe (cattoliche o protestanti, a seconda dell'opportunità del momento). Questa attività imprenditoriale, che nel romanzo costituisce soltanto una breve fase transitoria nella rocambolesca vicenda biografica della protagonista, diventa nel dramma brechtiano il fulcro di una nuova

trama e l'occasione per l'autore di esaminare creativamente, oltre che criticamente, la tematica del capitalismo in relazione alla guerra. Se la Courasche di Grimmelshausen, infatti, dava voce alle classi subalterne – e alle donne delle classi subalterne (Meid, Volker 128) – chiamate a confrontarsi con quell'“erschreckliches und grausames Monstrum” (Grimmelshausen 160) che era la guerra, il personaggio di Mutter Courage, madre e imprenditrice, fa risaltare ulteriormente l'istinto di prevaricazione, la sete di guadagno, il bieco utilitarismo e la mancanza di scrupoli che nella concezione dell'autore sono tratti tipici del sistema capitalista. Accanto alla reciproca diffidenza e all'imbroglio che regolano i rapporti tra i personaggi del dramma, ciò che rende maggiormente conto della decadenza morale e dello snaturamento dell'umanità è l'atteggiamento di Mutter Courage con i propri figli: se l'attaccamento che la donna mostra nei loro confronti all'apertura del dramma, quando cerca in ogni modo di dissuadere i due maschi dall'intraprendere la carriera militare, può far sorgere dei dubbi sul fatto che la vera motivazione sia la preoccupazione di una madre o piuttosto quella di una vivandiera che avrebbe perso così le braccia trainanti il suo carro, il fatale tentennamento dinnanzi alla possibilità di salvare la vita al figlio più giovane impegnando il carro stesso, sua fonte di sostentamento, rende palese l'irreversibilità del processo di decadimento morale che ha investito la società: anche il sentimento materno soccombe infatti alla logica del profitto.

Che a suo parere le grandi guerre della modernità fossero intrinsecamente legate al capitalismo, Brecht lo esplicita proprio in un commento scritto all'opera *Mutter Courage und ihre Kinder*:

[D]er Dreißigjährige Krieg ist einer der ersten Riesenkriege, die der Kapitalismus über Europa gebracht hat. Und im Kapitalismus ist es ungeheuer schwierig für den einzelnen, daß der Krieg nicht nötig ist, denn im Kapitalismus ist er nötig, nämlich für den Kapitalismus. Dieses Wirtschaftssystem beruht auf dem Kampf aller gegen alle, der Großen gegen die Großen, der Großen gegen die Kleinen, der Kleinen gegen die Kleinen. (BB 24, 271)

Il sistema capitalista, suggerisce Brecht, è a tutti gli effetti una forma di conflitto, perché si alimenta ponendo uno contro l'altro i ceti sociali e i singoli individui che li compongono, generando in questo modo non una semplice competizione ma una vera e propria lotta per la sopravvivenza. Non solo, ma per l'autore, che in quegli anni vede concretizzarsi il pericolo

di un nuovo conflitto mondiale, la guerra stessa non è altro che “eine Fortführung der Geschäfte mit andern Mitteln” (BB 25, 177). Queste riflessioni si inseriscono perfettamente in un discorso di ispirazione marxista, tuttavia Brecht aggiunge un elemento di novità, sottolineando che non sono soltanto i ricchi a incentivare tale sistema esercitando una forma di sopruso sulle classi subalterne, ma che anche i “piccoli” che si lasciano sedurre dall’egoistica logica del profitto possono farsi promotori dello stesso meccanismo economico-sociale che li rende subordinati ad altri. Mutter Courage, vittima delle vicissitudini della storia che con la sua piccola attività si pone in una posizione di vantaggio rispetto ad altre vittime, diventa l’emblema di questa triste evidenza (Münkler 30). È proprio lei, in un momento di sincera e lucida riflessione, ad ammettere:

Wenn man die Großkopfigen reden hört, führens die Krieg nur aus Gottesfurcht und für alles, was gut und schön ist. Aber wenn man genauer hinsieht, sinds nicht so blöd, sondern fühn die Krieg für Gewinn. Und anders würden die kleinen Leut wie ich auch nicht mitmachen. (BB 6, 31)

Che però il guadagno tratto dalla guerra non sia che effimero e illusorio mentre le perdite subite sono ingenti e perduranti, lo dimostra proprio la vicenda di Courage, che nel corso del dramma perde tutti e tre i suoi figli. In questo modo non soltanto ci rimette in qualità di imprenditrice, privata della sua manodopera, ma viene meno ciò che già nel titolo la qualificava nella sua stessa esistenza letteraria: di “Madre Coraggio e i suoi figli” rimane soltanto “Coraggio”, soprannome conquistato per lo sprezzo del pericolo dimostrato salvando la sua merce dal fuoco nemico, e che di fronte all’incapacità di salvare la sua prole suona ora come una beffa.

Significativo è che proprio il Maresciallo, la figura che tra tutte sembra trarre il maggiore vantaggio dall’attività della guerra, all’inizio del dramma insinui il dubbio che quest’ultima in realtà tolga più di quello che apparentemente offre:

Wie alles Gute ist auch der Krieg am Anfang halt schwer zu machen. Wenn er dann erst floriert, ist er auch zäh; dann schrecken die Leut zurück vorm Frieden, wie die Würfler vorm Aufhören, weil dann müssens zählen, was sie verloren haben. (BB 6, 9-10)

In queste parole risuona la contraddizione di chi considera la guerra tutto sommato un beneficio, ai cui vantaggi necessariamente ci si abitua,

ma è contemporaneamente consapevole delle notevoli perdite che essa porta con sé e che verranno alla luce in tutta la loro tragicità nel momento in cui il conflitto avrà termine.

Il “mondo rovesciato” e la tecnica della Verfremdung

Nell’universo di Mutter Courage è la pace la vera minaccia, perché con essa gli individui vengono inevitabilmente a perdere la posizione di vantaggio che durante il conflitto erano riusciti a raggiungere. Quello che risulta da una vicenda presentata a partire da questo punto di vista è l’affresco di un mondo ormai assestato in un perenne stato di eccezione, in cui ci si assuefa alla continua condizione di emergenza e alla miseria materiale e morale, tanto da non riconoscerle più come “eccezionali” e da non riuscire più ad adattarsi allo stato di cose ordinario. Emblematico è a questo proposito l’epilogo della storia di Eilif a cui si è accennato in precedenza: la sentenza capitale pronunciata in seguito al delitto da lui commesso lo lascia incredulo e incapace di darsi spiegazioni:

DER KOCH *zu den Soldaten*: Wo führt ihr ihn denn hin?

EIN SOLDAT: Nicht zum Guten.

DER FELDPREDIGER: Was hat er angestellt?

DER SOLDAT: Bei einem Bauern ist er eingebrochen. Die Frau ist hin.

DER FELDPREDIGER: Wie hast du das machen können?

EILIF: Ich hab nix anders gemacht als vorher auch.

DER KOCH: Aber im Frieden. (BB 6, 69)

L’idea che la pace porti più svantaggi che benessere, così come la constatazione che la guerra può rappresentare un’ottima occasione di guadagno per i più umili, è chiaramente espressa anche dai personaggi del ciclo del *Simplicissimus*: nel *Simplicissimus Teutsch* Grimmelshausen presenta un campionario di umanità quantomai variegato, in cui si ritrovano sia figure più ascetiche, che rifuggono la guerra così come tutte le altre faccende mondane, sia personaggi che della guerra, in diverse maniere, fanno il loro mestiere; in *Trutz Simplex* Courasche si reinventa continuamente, nonostante i buoni propositi, tuttavia, non resiste lontano dal conflitto e si ritrova inevitabilmente a orbitare intorno alle truppe in movimento, da cui in qualche modo può sempre ricavare dei privilegi;

Springinsfeld, protagonista del terzo romanzo, racconta la guerra dal punto di vista di un ex mercenario che ha accettato di rischiare la propria vita e la propria incolumità pur di trarre vantaggio dalla relativa sicurezza economica che il conflitto gli può garantire.

Da questa rappresentazione del mondo e dell'atteggiamento umano traspare il topos, tipicamente barocco, della *verkehrte Welt*, il mondo rovesciato: l'autore che vi ricorre sceglie di raffigurare la realtà come un luogo in cui l'ordine di cose considerato "normale" è sovvertito, in cui impera il paradosso in tutte le sue manifestazioni e ciò che ci si attenderebbe si rovescia nel suo opposto. Quello che ne risulta è un carnevale dai risvolti inquietanti, in cui la morale è sospesa a oltranza e la degenerazione dell'uomo è ormai giunta al suo culmine, ovvero al punto in cui non la si riconosce più come tale. Il tratto davvero peculiare di questo tipo di rappresentazione⁵ consiste nella neutralità del narratore, che con sardonico distacco si limita a registrare le azioni dei suoi personaggi e gli eventi che capitano nel mondo che li circonda. Questa neutralità è tuttavia soltanto apparente, e nasconde l'intento didattico ed edificante di chi scrive: proprio mettendo il lettore di fronte alle estreme e più nefaste conseguenze della decadenza morale che si vuole condannare, si può sperare di scuoterlo e riportarlo sulla strada della virtù.

Non serve specificare che Grimmshausen fu uno degli autori del Barocco tedesco che interpretarono il topos del "mondo rovesciato" nella maniera più creativa e raffinata, ed è certo che la combinazione di sarcasmo e critica sociale, lucida analisi della realtà e paradosso su cui le sue rappresentazioni della *verkehrte Welt* stanno in equilibrio non sfuggirono a Brecht, che dovette trovare in quella formula un'affinità con i principi e gli intenti che animavano le sue riflessioni sul teatro epico. Quest'ultimo, nel programma del drammaturgo di Augsburg, doveva collocarsi tra *Vergnügungstheater* e *Lehrtheater* (BB 22.1, 106): senza rinunciare alla sua vocazione di forma di intrattenimento, il teatro brechtiano si propone infatti di rimanere fedele a quello che è il suo principale scopo, ovvero educare il pubblico a una nuova coscienza di classe, determinante non solo per mettere a fuoco i meccanismi che stavano alla base della società contemporanea, ma anche per sondare i limiti e le necessità di quest'ultima e giungere infine a rivoluzionarla. Non è questa la sede per esaminare nel dettaglio quello che è il terreno ideologico in cui questo intento affonda le sue radici, tanto più che il pensiero politico di Brecht è stato esaustivamente trattato dalla critica;⁶ ci si limiterà a ribadire che l'obiettivo che l'autore si prefigge

è sostanzialmente duplice: da un lato si vogliono portare in evidenza le contraddizioni e le lacune della società borghese, dall'altro si intende rivelare l'ordine sociale come transitorio e permeabile ai cambiamenti, enfatizzando la responsabilità e il ruolo dell'uomo nel creare – e mutare – le condizioni che ne sono alla base (Squiers 47-48). Per Brecht non c'è dubbio che questa presa di coscienza debba passare attraverso una riforma del teatro, chiamato ad adeguarsi al nuovo panorama storico-sociale. Se l'opera teatrale fino ad allora faceva leva sulla partecipazione emotiva del singolo spettatore e sulla sua possibilità di immedesimarsi in ciò che veniva rappresentato, il teatro epico dovrà fare esattamente l'opposto: turbare il pubblico, scioccarlo addirittura, in modo da garantire quel distacco critico che affina la capacità di giudizio e lascia spazio all'azione, corale, di protesta. Sul lato pratico, il principio aristotelico della catarsi andrà sostituito con il suo contrario, la *Verfremdung*, che impedirà la fruizione immediata e ap problematica dell'opera e innescherà il processo di analisi di ciò che viene osservato: “Es war die Entfremdung, welche nötig ist, damit verstanden werden kann. Bei allem ‘Selbstverständlichen’ wird auf das Verstehen einfach verzichtet” (BB 22.1, 109).

Risulta evidente che il principio della *Verfremdung* e il topos della *verkehrte Welt* si inquadrano in concezioni estetiche e progetti “educativi” affini e si concretizzano in soluzioni artistiche simili: la Courasche di Grimmelshausen, nel suo raccontare senza il minimo pudore i propri vizi e le proprie scelleratezze, è certamente un personaggio estraniante, così come non c'è dubbio che il mondo della Courage brechtiana sia un mondo capovolto, che disorienta lo spettatore-lettore confrontandolo con situazioni estreme e condotte moralmente inaccettabili. In entrambi i casi la polemica dell'autore e la reazione che quest'ultimo vuole suscitare nel suo pubblico passano attraverso l'accentuazione degli aspetti paradossali delle vicende presentate, aspetti che tuttavia non pregiudicano il carattere essenzialmente realistico di queste ultime: è anzi proprio sullo sfondo di un'ambientazione realistica e a cospetto di personaggi del tutto verosimili che l'effetto straniante risulta potenziato.

Realismo e opposizione

Non è un caso che il concetto di “realismo” occupi una posizione preminente nelle riflessioni programmatiche di Brecht, il quale ne delinea le

caratteristiche ricorrendo anche a esempi tratti dalle diverse tradizioni letterarie. A questo proposito uno testo in particolare merita la nostra attenzione: si tratta di *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, scritto da Brecht nel 1938 in risposta al saggio di György Lukács *Es geht um den Realismus*, pubblicato lo stesso anno nella rivista “Das Wort”. Nel confronto dei due testi affiorano le divergenze tra le concezioni di “stile letterario realistico” proprie dei due autori – più restrittiva la visione di Lukács, più inclusiva quella di Brecht – tuttavia entrambi questi ultimi concordano nel considerare l’opera di Grimmelshausen un esempio di tale stile. Per Lukács il *Simplicissimus* rientra nella – in generale poco rappresentata – letteratura realistica-popolare tedesca in virtù della sua perenne attualità: portando in scena fenomeni immediatamente riconducibili al vissuto umano nel mondo e permettendo così al lettore che “fa propri” tali fenomeni attraverso la fruizione del testo di potenziare la sua comprensione dell’esistenza e dello sviluppo della società più in generale, la letteratura realista, di cui l’opera di Grimmelshausen è esempio indiscusso, riesce ad attraversare le epoche storiche senza che la sua efficacia e il suo valore culturale, sociale e politico vengano meno (Lukács 136). Alla concezione di Lukács di “letteratura realistica”, che si configura come un “Ganze[s]” (ivi), un tutto organico, contrapposto all’unilateralità della letteratura cosiddetta “di avanguardia”, Brecht replica mettendo in luce un altro aspetto, diverso, del realismo letterario, ovvero il suo carattere dialettico. Esso rappresenterebbe il naturale rispecchiamento della realtà stessa, perché “[d]ie Wirklichkeit selber ist weit, vielfältig, widerspruchsvoll; die Geschichte schafft und verwirft Vorbilder” (BB 22.1, 432). L’opera realistica non è, nella visione di Brecht, un intero uniforme, bensì accoglie in sé le contraddizioni che popolano il mondo e le lascia coesistere senza la pretesa di costringerle in un sistema in cui tutti i conti quadrano. Prendendo a modello scrittori come Shelley, Balzac, Cervantes, Swift, Dickens e Tolstoj, riconosciuti anche da Lukács come indubbiamente “realisti”, il drammaturgo mostra come lo scrittore realista sappia sollevarsi sulle ali della fantasia ma rimanere anche saldamente ancorato a terra, e coniugare la concretezza con la capacità di svelare il significato simbolico delle cose (ivi 430). Come anticipato, anche Grimmelshausen rientra nel novero degli scrittori realisti, e diventa per Brecht l’emblema del compromesso produttivo tra l’obiettività dell’osservatore imparziale e la creatività dell’interprete:

Der Ästhet mag zum Beispiel die Moral der Geschichte in die Vorgänge einsperren wollen und dem Dichter das Aussprechen von Urteilen verbieten. Aber Grimmelshausen läßt sich das Moralisieren und Abstrahieren nicht verbieten [...]. (ivi 432-433)

Come già mostrato, la combinazione di raffigurazione lucida e distaccata della storia e impegno sociale-educativo è certamente una componente importante dell'opera di Grimmelshausen e della sua personale interpretazione del topos della *verkehrte Welt*, e a ben guardare è anche uno degli obiettivi primari – se non il principale – del teatro epico brechtiano. Risulta infatti piuttosto chiaro che le riflessioni di Brecht sullo stile realistico non sono un semplice esercizio di critica letteraria, ma che piuttosto portano avanti una ricerca poetologica in atto. Eloquentemente a tal proposito è l'incipit di una breve nota abbozzata a commento dello scritto citato, in cui l'autore puntualizza di aver concepito quelle riflessioni spinto dalla necessità di rendere la definizione dello stile realistico, “die wir im Kampf gegen Hitler brauchen” (ivi 435), meno normativa e limitante, in modo da allargare il fronte delle opere e degli autori il cui rapporto con la realtà si oppone nettamente al rapporto che invece instaura con essa il cosiddetto “Hitlerfront” (ivi 436). Come questo ragionamento si traduca concretamente in termini estetici verrà esaminato in seguito. Ciò che ora preme sottolineare è come l'impegno di individuare un filone letterario capace di assumere un ruolo che, senza temere di esagerare, potremmo definire di opposizione politica e di educazione sociale, si leghi indissolubilmente alla formulazione dei principi cardine del teatro epico e alla loro applicazione in sede di creazione artistica. In modo simile alle opere nominate in *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* come esempi di realismo letterario, il teatro epico, così come teorizzato dal suo ideatore, si presenta come il luogo delle contraddizioni, in cui intrattenimento ed educazione all'autocoscienza, emozione e razionalità, critica e arte, verosimiglianza e straniamento, materialità e fantasia non si escludono a vicenda, ma anzi si tengono insieme in una tensione virtuosa.⁷ Se quindi lo scritto citato si può considerare un'“autobiografia culturale” di Brecht (Chiarini 44), Grimmelshausen occupa in questo documento autobiografico la posizione di un ideale predecessore o di un modello a cui richiamarsi.

Ma per comprendere davvero come si collochi il romanziere seicentesco all'interno del programma estetico del drammaturgo di Augusta è

necessario passare a considerare un altro scritto, risalente al 1940 e contenuto nelle *Notizen über realistische Schreibweise*, ossia *Über die verschiedenen gesellschaftlichen Funktionen des Realismus und seiner Abarten*. È qui che Brecht esplicita maggiormente quelle che per lui sono le principali caratteristiche e il valore ascrivibili all'opera di Grimmelshausen, e non è un caso che si parli ancora una volta di realismo, contrapposto questa volta al “naturalismo” della letteratura cosiddetta “fascista”:

Entgegen den Erwartungen vieler, die eine ganz und gar unnaturalistische Darstellung des Krieges von ihnen vermutet hätten, zeigen die faschistischen Dichter den Krieg mit Vorliebe naturalistisch, d. h. mit allen Schrecken. Naturalistisch, nicht realistisch, der Naturalismus hat sich ganz und gar metaphysiert, er ist schon pure Mystik geworden. Der Krieg ist dargestellt als eine ganz mechanische Materialschlacht, er hat keinerlei gesellschaftlichen Gehalt und keine Entwicklung. (BB 22.2, 635)

Nella nota a piè di pagina legata a questo passaggio, Brecht nomina proprio Grimmelshausen come controesempio di tale rappresentazione “naturalistica” e “meccanica” della guerra: “Man vergleiche diese Darstellung mit der des Grimmelshausen in ‘Simplizius Simplizissimus’, wo der Krieg als soziale Erscheinung, als Bürgerkrieg aufgezeigt ist” (ivi).

Ecco che i contorni di quella che è la letteratura dei “poeti fascisti”, che va a sostenere quello “Hitlerfront” contro cui Brecht cerca tra gli autori suoi contemporanei e suoi predecessori degli alleati, si fanno più nitidi: tale letteratura non cerca l'evasione dalla realtà dei fatti, al contrario, tende a registrarli con precisione “naturalistica”. Questo tipo di rappresentazione sembra avere due conseguenze fondamentali: la prima è il rifiuto del ragionamento critico sui meccanismi sociali, politici ed economici a cui tali fenomeni soggiacciono e su quello che è lo sviluppo di questi ultimi; la seconda è la mistificazione della stessa materialità degli eventi, i quali diventano tasselli di un sistema, definito “metafisico”, ordinato arbitrariamente dell'autore. Sacrificando il ragionamento sulla dimensione profonda della storia, fatta di interrelazioni socio-economiche, politiche, culturali, l'estetica tradisce la realtà a vantaggio di una “narrazione della realtà”, che di quest'ultima conserva soltanto l'apparenza esteriore.⁸ È chiaro che una letteratura nata da queste premesse, che nella sua rappresentazione dei fatti asseconda la richiesta di chiarezza, coerenza e semplicità che viene dal pubblico, si presta perfettamente a diventare strumento di propaganda.

Come dimostra la nota a piè di pagina sopra riportata, ancora una volta è in Grimmelshausen che Brecht trova un punto di riferimento contro questa tendenza e una sensibilità artistica affine alla propria. Ci si è già soffermati sulla rappresentazione della guerra come fenomeno sociale ed economico, aspetto che accomuna il romanziere seicentesco e il drammaturgo padre del teatro epico, risulterà tuttavia interessante richiamare qui anche un passaggio tratto dallo scritto *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, anch'esso del 1940, che riprendendo testualmente i concetti espressi nello scritto sopra citato, rinsalda la relazione già messa in luce tra l'estetica brechtiana e quella di Grimmelshausen e rimarca la differenza di queste rispetto alla concezione estetica propria dei "poeti fascisti":

Der Hauptvortrag des epischen Theaters mit seinem V-Effekt, der den einzigen Zweck verfolgt, die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird, ist gerade seine Natürlichkeit und Irdischkeit, sein Humor und sein Verzicht auf alles Mystische, das dem üblichen Theater noch aus alten Zeiten anhaftet. (BB 22.2, 647)

Il realismo del teatro epico, esattamente come il realismo di Grimmelshausen, mira a rappresentare i fatti così come essi appaiono nella loro naturalezza e "terrestrità", esaltando queste caratteristiche attraverso l'impiego di un umorismo che – come è stato mostrato – tende a mettere in luce gli aspetti paradossali delle vicende presentate. Questo immergersi nei fatti e voler mettere a nudo le logiche profonde che li regolano, testimonia il rifiuto degli autori di cedere alla tentazione di trascendere la realtà per trasfigurarla in un sistema armonioso, sorto dall'arbitrio di un soggetto interpretante. Il realismo di Grimmelshausen e quello di Brecht non vogliono interpretare né trasfigurare il reale, ma piuttosto smascherarne le contraddizioni, i paradossi, le discrepanze e il malfunzionamento. Ciò è possibile soltanto a chi tiene bene a mente lo scopo ultimo di un'opera che si mette a servizio della realtà anziché pretendere di riscriverla: fare in modo che quell'opera diventi il pungolo che risveglia la coscienza critica e incentiva il cambiamento.

Conclusione

In questo excursus che ha coinvolto alcuni dei testi più e meno noti di Brecht si è voluto mostrare come la ricezione brechtiana di Grimmelshausen, finora poco valorizzata dagli studiosi, giochi un ruolo preminente nello sviluppo dell'opera del drammaturgo di Augsburg e costituisca un tassello importante per comprendere appieno alcuni fondamentali aspetti della sua poetica. Non sono semplicemente spunti e suggestioni di lettura ad aver agito sulla fantasia di Brecht, che rielaborando quelle idee ha portato in scena uno dei contributi creativi più notevoli legati alla riscoperta dell'autore del *Simplicissimus* nel Novecento, ma anche riflessioni estetiche e contenutistiche più profonde, che hanno influenzato l'elaborazione di quell'impianto teorico che è il "dietro le quinte" del teatro epico. Il dramma *Mutter Courage und ihre Kinder* è infatti soltanto la punta di un iceberg che al di là di specifici richiami letterari e riprese tematiche nasconde un confronto profondo e fruttuoso con il più celebre dei romanzieri tedeschi del Seicento, un confronto nato evidentemente dal tentativo di Brecht di collocare la propria opera nel panorama estetico del tempo e di tracciare una genealogia a supporto del proprio progetto artistico. All'interno di questa genealogia Grimmelshausen non soltanto si trova in una posizione di spicco per quanto riguarda la sua concezione estetica e gli espedienti letterari da lui impiegati, recepiti immediatamente da Brecht come congeniali al proprio programma di riforma teatrale, ma viene altresì integrato in una riflessione extraletteraria in cui l'estetica si mette a servizio di un preciso intento storico-politico, ovvero stimolare la coscienza critica del pubblico e contribuire così a scardinare le false sicurezze e a smorzare il facile entusiasmo che la letteratura di propaganda agli albori della Seconda guerra mondiale si prestava a infondere. Ecco che in Grimmelshausen Brecht non scorge solo un modello dal cui genio trarre spunto, ma anche un predecessore e un alleato da cui ricavare supporto nel suo impegno di critico e riformatore.

Alla luce di ciò la rilettura dell'opera di Grimmelshausen da parte di Brecht risulta particolarmente significativa sotto un duplice profilo: non è infatti soltanto la critica brechtiana a trarre dall'esame di questo confronto elementi utili per meglio comprendere la produzione artistica del padre del teatro epico e l'impalcatura teorica che la sorregge; anche gli studi su Grimmelshausen e sulla sua ricezione possono ricavare da esso nuova linfa. Se è vero infatti che la riscoperta di un autore in un'epoca successiva

contribuisce spesso a portare all'attenzione aspetti inediti di quest'ultimo, ma anche a rivelare qualcosa sul pensiero di colui che di questa riscoperta è l'artefice, allora il dialogo instaurato da Brecht con Grimmelshausen è in grado di offrire a chi rilegge oggi l'opera dei due autori una chiave interpretativa capace di aprire nuovi spazi di riflessione critica.



- 1 Si veda a questo proposito lo scritto *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (BB 22.1, 200-210).
- 2 Va qui menzionato anche il saggio “Simplicissimus und Mutter Courage” di Kenneth Knight, in cui vengono presi in esame sia elementi ricorrenti più evidenti e puntuali che alcuni riferimenti espliciti di Brecht a Grimmelshausen in altri scritti.
- 3 Dal punto di vista di affinità strettamente letterarie si segnala come alcuni critici, in primis Walter Benjamin, sentissero riecheggiare nelle opere dell’Espressionismo quell’afflato e quel senso di ineluttabilità che erano riconosciuti come tratti tipici della letteratura barocca (Benjamin 234-236).
- 4 Per un elenco completo delle edizioni delle opere di Grimmelshausen e degli studi critici dedicati all’autore pubblicati fino al 1972, cfr. Battafarano 1975.
- 5 Il topos del “mondo rovesciato” è tipico, nella letteratura del Barocco tedesco, dei romanzi picareschi, ma lo si ritrova anche nella cosiddetta *Narrenliteratur* e in singole scene inserite in generi testuali diversi.
- 6 In particolare per il rapporto di Brecht con il marxismo ci si limita qui a indicare lo studio di Sean Carney *Brecht and Critical Theory. Dialectics and contemporary aesthetics*, in cui il pensiero marxista viene messo in relazione alla retorica (9-12), alla scienza – in particolare alla psicoanalisi lacaniana – (35-38) e all’etica (116-121), e quello di Klaus-Detlev Müller *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*.
- 7 Sul rapporto tra alcune di queste coppie di contrari si vedano ad esempio gli scritti *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?* (BB 22.1, 106-116), *Über rationellen und emotionellen Standpunkt* (BB 22.1, 500-502), e il diciannovesimo punto dell’appendice a *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (BB 22.1, 659), in cui Brecht esamina la relazione tra approccio critico e arte.
- 8 In un passaggio di una pagina di diario del 12 settembre 1938 Brecht scrive: “Das ist ‘echter’ Naturalismus, die Natur ist der große Unbekannte, er wird imitiert, indem man seinen falschen Bart imitiert” (BB 26, 325).



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Battafarano, Italo Michele e Eilert, Hildegard. *Courage. Die starke Frau der deutschen Literatur*. Bern: Peter Lang 2003.
- Battafarano, Italo Michele. *Grimmelshausen-Bibliographie 1666-1972: Werk, Forschung, Wirkungsgeschichte*. Napoli: Quaderno degli Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione germanica – 9, 1975.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band 1.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände (in 32 Teilbänden), hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlev Müller. Berlin, Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau Verlag und Suhrkamp 1988-1998 (nel testo: tra parentesi con la sigla BB e a seguire il numero del volume e della pagina).
- Busse, Hermann Eris. *Grimmelshausen. Der Dichter der Deutschen*. Stuttgart: Cotta, 1939.
- Carney, Sean. *Brecht and Critical Theory. Dialectics and contemporary aesthetics*. London and New York: Routledge, 2005.
- Chiari, Paolo. *Brecht, Lukács e il realismo*. Bari: Laterza, 1970.
- Cohn, Egon. *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte*. Berlin: Ebering, 1921.
- Gaede, Friedrich. "Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland". *Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* 1 (1979): 54-66.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von. *Satyrischer Pilgram*, hrsg. von Wolfgang Bender. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.
- Gundolf, Friedrich. "Grimmelshausen und der Simplicissimus". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1 (1923): 339-358.
- Hiller, Robert. "The Sutler's Cart and the Lump of Gold". *The Germanic Review* 39 (1964): 137-144.
- Hirsch, Arnold. *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Weltbildes*. Frankfurt am Main: Baer, 1934.

- Horwich, Cara Mary. *Survival in Simplicissimus and Mutter Courage*. New York: Peter Lang, 1997.
- Knight, Kenneth. "Simplicissimus und Mutter Courage". *Daphnis* 5 (1976): 699-705.
- Lepper, Marcel. "Die typologische Falle. Zur Grimmelshausen-Forschung 1900-1933". *Text + Kritik*. Sonderband *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen*, hrsg. von Heinz L. Arnold (2008): 254-262.
- Lukaács, György. "Es geht um den Realismus". *Das Wort* 6 (1938): 112-138.
- Mannack, Eberhardt. *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als Rezipienten deutscher Barockliteratur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.
- Meid, Christopher. "Der Dreißigjährige Krieg im Drama der NS-Zeit (Rolf Lauckner, Franz Büchler und Eberhard Wolfgang Möller). Mit einem Seitenblick auf Karl Amadeus Hartmann und Bertolt Brecht". In *Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*, hrsg. von Fabian Lampart, Dieter Martin, Christoph Schmitt-Maaß. Baden-Baden: Ergon, 2019.
- Meid, Volker. *Der Dreißigjährige Krieg in der deutschen Barockliteratur*. Stuttgart: Reclam, 2017.
- Müller, Klaus-Detlev. *Brechts "Mutter Courage und ihre Kinder"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016 [1982].
- . *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*. Tübingen: Niemeyer, 1967
- Münkler, Herfried. "Der Dreißigjährige Krieg, die neuen Kriege und Brechts 'Mutter Courage'". In *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, hrsg. von Sabine Kebir und Therese Hörnigk. Berlin: Theater der Zeit 2005, 16-33.
- Petersen, Julius. "Grimmelshausens Simplicissimus als deutscher Charakter". In *Von deutscher Art in Sprache und Dichtung*, hrsg. im Namen der germanistischen Fachgruppe von Gerhard Fricke, Franz Koch und Klemens Lugowski. III Band. Stuttgart und Berlin: Kohlhammer 1941, 201-239.
- Speirs, Roland. "Mutter Courage und ihre Kinder". In *Landmarks in German Drama*, hrsg. von Peter Hutchinson. Bern: Peter Lang 2002, 193-208.
- Squiers, Anthony. *An Introduction to the Social and Political Philosophy of Bertolt Brecht. Revolution and Aesthetics*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2014.