

# Due interpretazioni attuali nella *Nachgeschichte* di *Im Dickicht der Städte* di Bertolt Brecht

---

Lorenza  
Rega

---

Università di Trieste

*Im Dickicht der Städte*, scritto dopo i già importanti *Baal* e *Trommeln in der Nacht*, è uno dei testi giovanili di Bertolt Brecht. Ne esistono due versioni: Brecht si appresta a scrivere tra il 1921 e il 1922 la prima, che reca soltanto il titolo *Im Dickicht* e che verrà rappresentata per la prima volta al Residenztheater di Monaco nel 1923 e a Berlino nel 1924. La seconda versione, quella più nota, *Im Dickicht der Städte*, sarà portata a termine tra il 1926 e il 1927. Brecht, che con l'aggiunta "delle città" nel titolo sottolinea con maggiore incisività il carattere metropolitano del testo, elimina tutte le parti più propriamente liriche e afferma in *Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung* (W XXIV: 28) datato 24 luglio 1928: "Sie sehen, ich weiß, daß ich heute noch den einfachen Grundgedanken des Stückes *Im Dickicht der Städte* zu verteidigen habe. Nämlich den, daß purer Sport zwei Männer in einen Kampf verwickeln könnte, der ihre wirtschaftliche Situation sowie sie selbst bis zur Unkenntlichkeit verändert". E comunque, già nel luglio 1926, aveva scritto: "Als heroische Landschaft habe ich die Stadt, als Gesichtspunkt die Relativität, als Situation den Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrhunderts, als Inhalt die Appetite (zu groß oder zu klein), als Training des Publikums die sozialen Riesenkämpfe" (W I: 590). Di recente, nel corso del 1997, *Nella giungla delle città* è stato messo in scena sia in Germania che in Italia da un regista tedesco e da uno

italiano<sup>1</sup> con strategie interpretative diverse e di grande interesse in un'ottica di traduzione intralinguistica e interlinguistica, strategie possibili soprattutto nella dimensione teatrale e tali da conferire una vitalità particolare al testo originale soprattutto quando quest'ultimo è di non facile interpretazione, come nel caso di quest'opera di Brecht.

Fu probabilmente anche sull'onda degli eventi politici<sup>2</sup> che Brecht decise di scrivere un testo in cui l'azione, la lotta, è apparentemente priva di un motivo logico: Shlink, un malese naturalizzato americano e divenuto ricchissimo dopo una vita di aspre lotte, vuole portare alla rovina un suo simile, George Garga, un americano idealista, forse di origine francese, proveniente dalle "savane", ovvero dalle pianure dell'Ohio, in cui Shlink riconosce un suo degno avversario. Il duello tra i due inizia significativamente con la pretesa del ricco Shlink di voler acquistare le idee di George Garga, commesso in una libreria dotato di una certa cultura ma povero in canna, nel quale però proprio per questa sua condizione Shlink riconosce un degno avversario.

Col rifiuto di cedere alla forza del denaro che gli permetterebbe fra l'altro non solo di aiutare famiglia e fidanzata, ma anche di lasciarsi alle spalle la triste realtà quotidiana e d'imbarcarsi per Tahiti, s'innesca tutta una serie di attacchi e contrattacchi che porteranno alla fine alla morte reale e quindi alla sconfitta di Shlink. In realtà neppure l'idealista Garga, che citava all'inizio Rimbaud, ha vinto, visto che si è trasformato anch'egli in un uomo assetato di denaro, che cita sempre sù Rimbaud, ma soltanto per parodiarlo (sono numerosi i passi che sembrano citazioni autentiche di Rimbaud, ma che sono in realtà testi di Brecht che s'ispirano in qualche modo al poeta francese<sup>3</sup>) e che non si recherà più a Tahiti, ma nella metropoli per eccellenza, a New York.

Introducendo il testo, Brecht invitava gli spettatori a godersi lo spettacolo senza porsi problemi di un'interpretazione diversa da quella letterale: "Siamo a Chicago nel 1912. Assisterete al misterioso corpo a corpo di due uomini e al disastro di una famiglia, venuta dalla terra delle savane nella giungla della grande metropoli. Non rompetevi la testa sui motivi di questa lotta: prestate attenzione alle poste umane in gioco, siate imparziali nel giudicare lo stile dei due avversari e concentratevi sull'ultimo match".

Effettivamente, di primo acchito, il testo pare recalcitrare ad un'interpretazione non soltanto letterale, in quanto sembra mancare la motivazione logica per cui Shlink vuole ingaggiare una lotta con George spo-

gliandosi addirittura di tutti i suoi averi e donandoli a quest'ultimo, in modo da instaurare quella che Brecht definisce metaforicamente la legge della prateria, ovvero del Far West, da poter combattere cioè ad armi pari. Certo, verso la fine, Shlink afferma che a muoverlo è stata la sua passione amorosa (omoerotica) per Garga. In realtà, anche se questo motivo è al centro di un frammento narrativo di Brecht, *I filibustieri*<sup>4</sup>, che viene considerato come un testo importante per la genesi di *Im Dickicht* e in cui un pirata valente e feroce si annienta per passione di un altro uomo, esso risulta essere abbastanza esterno al testo qui presentato. Il tema centrale sembra essere effettivamente quello della lotta<sup>5</sup> e se quest'ultima in realtà possa essere ancora possibile nel mondo contemporaneo.

L'idea della città come giungla è poi indubbiamente collegata con l'esperienza della grande città fatta nel febbraio del 1920, quando Brecht si reca per la prima volta a Berlino e qui vede in tutta la loro assoluta e terribile evidenza le conseguenze della guerra nella metropoli. Alla città Brecht riconosceva addirittura la forza per il costituirsi di una nuova mitologia; il 24 novembre del 1921 annota infatti: "Eines ist im *Dickicht*: die Stadt. Die ihre Wildheit zurückhat, ihre Dunkelheit und ihre Mysterien. Wie Baal der Gesang der Landschaft ist, der Schwanengesang. Hier wird eine Mythologie aufgeschnuppert" (*W I*: 586). La città di Chicago è un luogo che viene continuamente definito come freddo, anche se in settembre vi sono quaranta gradi. Al polo opposto della città v'è l'immagine idealizzata degli spazi liberi e aperti, Tahiti, dove vorrebbe recarsi George Garga<sup>6</sup>.

L'idea della giungla è comunque sempre presente in Brecht: si tratta di un motivo che gli viene dalla lettura di Kipling, come egli stesso afferma nel settembre del 1921: "Als ich mir überlegte, was Kipling für die Nation machte, die die Welt 'zivilisiert', kam ich zu der epochalen Entdeckung, daß eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat. Wo sind ihre Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bösertige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen" (*W XXVI*: 236)<sup>7</sup>.

Il concetto di lotta, come viene sviluppato da Brecht, è interessante perché presenta tutto un ventaglio di significati e si rivela così funzionale a rappresentare in modo veramente realistico il reale. La lotta tra i due uomini viene ingaggiata per pura passione sportiva (in quel periodo Brecht s'interessava di boxe, che considerava uno dei grandi piaceri mitici delle

metropoli d'oltreoceano), ma essa è "figura" di altre lotte. Sempre in *Für das Programmheft zur Heidelberger Aufführung* egli infatti affermava: "Es gibt heute Katastrophen, deren Motiv 'Sport' ist, der als solcher aber nicht erkannt werden kann. Außer dieser fortgesetzten Übung wird es noch notwendig sein, daß andere (weniger reine) Kampfmotive verschwinden, die heute noch überwiegen, z.B. Besitzgier nach Frauen, Produktionsmitteln, Ausbeutungsobjekten, kurz, Motive, die eben verschwinden können, da sie einfach wegorganisiert werden können" (W XXIV: 28).

Contemporaneamente però la lotta si configura non soltanto come negativa<sup>8</sup>, una lotta per la sopravvivenza all'interno di un ambiente ostile: paradossalmente essa potrebbe essere anche un momento agonale positivo in quanto unica possibilità non solo di scontro, ma anche d'incontro tra gli esseri.

Shlink sente l'isolamento infinito dell'uomo che rende addirittura l'ostilità una meta irraggiungibile: "Le ho osservate le bestie. L'amore, calore donato dalla vicinanza dei corpi, è l'unica grazia che ci è concessa nelle tenebre... Sì, l'isolamento è talmente grande che non ci può essere nemmeno lotta. La foresta! Di là viene l'umanità. Tutta pelosa, con mascelle di scimmia, buone bestie che sapevano come vivere. Tutto era così semplice. Sbranarsi, tutto qui. Li vedo con chiarezza, mentre con i fianchi che tremano, si scrutano con attenzione, si fissano nel bianco degli occhi, si mordono alla gola, rotolano a terra – e il dissanguato perso tra le radici era il vinto, e chi aveva spezzato più rami era il vincitore!" Questa umanità bestiale, che non conosceva la parola, non provava un senso di solitudine perché comunicava soltanto col corpo. A questa situazione primordiale vorrebbe tornare Shlink<sup>9</sup>, nella convinzione che la parola non serva a nulla se non ad aumentare il senso di solitudine dell'uomo: è vero che l'unione degli organi non basta a superare la disunione della lingua, ma comunque essa è l'unica grazia nelle tenebre. George – una volta risultato vincitore, pur ammettendo che il tempo del caos è stato il migliore – afferma di stare bene da solo. Alla fine della *pièce* Shlink riconoscerà che non solo la lotta corpo a corpo, ma nessuna lotta è più possibile, neanche quella metafisica ingaggiata con George: "L'infinito isolamento dell'uomo ha fatto dell'ostilità una meta inaccessibile". Anzi, sarà George Garga, ormai divenuto realista, a ricordare a Shlink che la lotta come puro sport non è interessante perché "quello che importa non è conoscere chi è il più

forte ma chi sopravvive”. La negatività insita nel riconoscimento che neppure la lotta può essere un momento d’incontro si ribalta però nella possibilità che anche da questo non valore l’umanità possa trovare il modo di svilupparsi forse in modo diverso, anche se il testo non lascia certamente aperti spiragli di speranza.

Il problema della lingua, ed in particolare quello tra la parola e l’oggetto da essa denominato, è centrale nel testo. Inizialmente George sembra avere fiducia nella parola, anche se in realtà parla sempre citando altri, talvolta con modifiche dell’originale o creando frasi che soltanto riecheggiano un autore, in particolare Arthur Rimbaud (*Une saison en enfer* e *Les illuminations*) che Brecht aveva letto nella traduzione tedesca parziale di Adolf Christian<sup>10</sup>. Si consideri ad es. proprio all’inizio la citazione segnalata con virgolette da Brecht: “Über euren verseiften Teichen das himmlische Standrecht. Abgötterei! Lüge! Unzucht! Ich bin ein Tier, ein Neger, aber vielleicht bin ich gerettet. Ihr seid falsche Neger, Wahnsinnige, Wilde, Geizige. Kaufmann, du bist Neger, hast von nicht besteuertem Likör getrunken aus Satans Fabrik. Dies Volk von Fieber und Krebs begeistert. Ich bin unbewandert in der Metaphysik, ich verstehe die Gesetze nicht, habe keine Moral, bin ein roher Mensch. Ihr irrt”. Le frasi “Über euren verseiften Teichen das himmlische Standrecht. Abgötterei! Lüge! Unzucht!” e “Ich bin unbewandert in der Metaphysik” non compaiono affatto nel testo rimbaldiano. Per quanto riguarda “habe keine Moral, bin ein roher Mensch”, ci si chiede se Brecht abbia variato la traduzione di Christian oppure abbia attinto direttamente al testo francese, in quanto l’originale è “je n’ai pas le sens moral, je suis une brute: vous vous trompez” (Rimbaud: 97) e la traduzione tedesca era “ich habe keinen Sinn für Moral, bin ein Tier: ihr seid in Irrtum”. Comunque, con le variazioni o l’imitazione dei testi rimbaldiani in generale operate, Brecht probabilmente intendeva già gettare la lunga ombra del dubbio sull’autentico idealismo di Garga, che già all’inizio parla in una sorta di autostilizzazione “à la Rimbaud” e non si limita a citare fedelmente.

Da piccolo pseudo-intellettuale idealista qual è, Garga ritiene che il suo unico bene siano proprio le sue opinioni, e per questo si rifiuta di venderle: alla fine del testo invece – citando nuovamente Rimbaud, dal cui originale si elimina l’aggettivo “politico” con la volontà probabilmente di mantenere il testo nell’ottica della lotta “metafisica”<sup>11</sup>, oppure creando di nuovo delle false citazioni solo ispirate a Rimbaud (“Nei miei sogni lo bat-

tezzo mio sposo infernale”<sup>12</sup>) – Garga afferma: “Stronzate! Parole in libertà su un pianeta che non occupa il centro”, e marca così il suo passaggio al realismo. E del resto già all’inizio della *pièce* il Lombrico aveva detto: “Libri... Che lavoro infame! A che servono? Ci sono abbastanza bugie al mondo... Le biblioteche hanno forse impedito il terremoto di San Francisco?”.

Assumendo una posizione di scetticismo nei confronti delle capacità comunicative della parola, grande tema dell’epoca a partire da Nietzsche, Brecht si immette nella corrente di pensiero più avanzato della sua epoca: in una lunga annotazione del 6 settembre 1920 (*W XXVI*: 157-158), criticando la troppo accentuata immediatezza del *David* di Hebbel, il drammaturgo di Augsburg scrive tutta una serie di riflessioni sulla parola definendo le cose “irrigidite”: “Das Schlimmste, wenn die Dinge sich verkrusten in Wörtern, hart werden, weh tun beim Schmeißen, tot herumliegen. Sie müssen aufgestachelt werden, enthäutet, böse gemacht, man muß sie füttern und herauslocken unter der Schale, ihnen pfeifen, sie streicheln und schlagen... Im Anfang war nicht das Wort. Das Wort ist am Ende. Es ist die Leiche des Dinges”. Nel suo scetticismo nei confronti della lingua, Brecht trarrà però le conseguenze per rappresentare in modo nuovo il reale e quindi dimostrare fiducia nel fatto che quest’ultimo sia ancora conoscibile all’uomo e quindi modificabile da parte sua. Brecht, che ha riconosciuto che non esiste più un uomo al centro dell’universo, è convinto che saprà plasmare una lingua nuova per rappresentare il reale: nel 1954, ricordando i suoi primi testi, afferma: “Ich stellte Wortmischungen zusammen wie scharfe Getränke, ganze Szenen in sinnlich empfindbaren Wörtern bestimmter Stofflichkeit und Farbe. Kirschkern, Revolver, Hosentasche, Papiergott: Mischungen von der Art” (cit. da Bahr: 158).

E non è un caso che Lion Feuchtwanger abbia sottolineato l’aspetto linguistico che caratterizza *Im Dickicht*: “Brechts Deutsch ist die Sprache der Zeit, von einer enormen Sachlichkeit und Sinnenfälligkeit, von einer wilden, fanatischen Präzision... kein Wechselbalg aus Mode und Makulatur... Und das Beste, hier endlich wieder ist dramatisches Deutsch” (cit. da Bahr: 162). Anche se in realtà questo tipo di critica molto positiva nei confronti della lingua usata risulterà ridimensionata per la seconda versione, quella più nota, non si può fare a meno di rilevare l’incisività del linguaggio brechtiano in questa fase, già a partire dal titolo che si configura non già come giungla, ma come sottobosco, il luogo cioè dove la

vegetazione è più fitta, e che doveva rimandare da una parte al quartiere cinese di Chicago, al cui interno i due contendenti si muovono come le ombre cinesi di due *boxeurs*, e dall'altra concretamente ad una scena nel bosco all'interno del testo stesso.

E tutto il testo è costruito proprio sul tentativo di costruirsi un ponte con l'altro, sia esso animato o inanimato, impiegando una lingua marcata-mente concreta, caratterizzata da metafore, espressioni idiomatiche, proverbi, nell'illusione che il mondo sia afferrabile almeno attraverso il medium dell'immagine, e in realtà dimostrando proprio il contrario, ovvero che all'uomo è preclusa la possibilità di controllare il mondo con la lingua e quindi di capirlo e di istituire un legame tra sé e l'altro.

Alla forza del linguaggio Brecht collega due altri elementi: 1. l'uso della citazione, che dev'essere fatta capire anche nel parlato, esattamente com'è segnalata dalle virgolette nel testo scritto<sup>13</sup>, che deve sorprendere il lettore<sup>14</sup>, e che nella messa in scena di Federico Tiezzi gli attori segnalano ad es. parlando davanti a un microfono, oppure leggendo da un libro ecc.; e 2. soprattutto il non coinvolgimento dello spettatore che è alla base dell'effetto di straniamento (elemento, questo, che era già stato sperimentato in *Baal*): "Einen großen Fehler sonstiger Kunst hoffe ich im 'Baal' und 'Dickicht' vermieden zu haben: ihre Bemühung, mitzureißen. Instinktiv lasse ich hier Abstände und Sorge, daß meine Effekte (poetischer und philosophischer Art) auf die Bühne begrenzt bleiben. Die splendid isolation des Zuschauers wird nicht angetastet, es ist nicht sua res quae agitur, er wird nicht beruhigt dadurch, daß er eingeladen wird, mitzuempfinden, sich im Helden zu inkarnieren und, indem er sich gleichzeitig betrachtet, in zwei Exemplaren, unausrottbar und bedeutsam aufzutreten. Es gibt eine höhere Art von Interesse: das am Gleichnis, das am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen" (*W* XXVI: 271). Nella rappresentazione del 1922 Brecht si avvarrà di luci diffuse e nella rappresentazione del 1927 a Darmstadt con la regia di Karl Ebert si faranno scorrere sul palcoscenico film con scene di traffico nelle metropoli.

Pur rientrando nello specifico letterario, ma a differenza del testo destinato esclusivamente alla lettura, che si presenta inalterato agli occhi del lettore nel corso del tempo, il testo teatrale è sottoposto a sollecitazioni interpretative continue da parte dei registi e si propone così allo spettatore in vesti anche molto diverse dall'originale. Il caso di *Im Dickicht der Städte* è interessante perché quest'opera è stata ripresa, dopo essere stata

per lungo tempo dimenticata e comunque poco rappresentata, da un regista tedesco e da uno italiano che hanno molto lavorato sul testo stesso, procedendo così ad un'operazione di traduzione intralinguistica e interlinguistica che bene evidenzia come la traduzione sia interpretazione continua.

Roberto Ciulli, assistito dal *Dramaturg* Helmut Schäfer, ha snellito in maniera drastica il testo gettando contemporaneamente un ponte verso la cultura turca, fattore importante nella Germania attuale, ovvero inserendo degli attori turchi che recitano anche delle (breve) battute nella loro lingua. Nonostante Ciulli riprenda il secondo titolo del testo brechtiano, egli si rifà in realtà, soprattutto per la suddivisione in scene, alla prima versione del 1922: manca una sola scena presente nell'originale brechtiano (*Die Mansarde Gargas*). È variato e ridotto anche il numero dei personaggi. Il *Geistlicher der Heilsarmee* è sostituito da un più moderno Dalai Lama, fanno la loro comparsa Joi Koslowski (con un'unica battuta) e due lottatori turchi che non compaiono in nessuna delle due versioni originali e che hanno la funzione di esemplificare in modo ancora più patente il motivo della lotta e della metamorfosi di George Garga: questi infatti, alla fine dello spettacolo di lotta offerto dai due, si rifiuta anche di compensarli nella misura pattuita.

Ciulli elimina intere porzioni di testo, in particolare tutte quelle relative al sogno di Garga di recarsi a Tahiti e quindi al conflitto tra mondo capitalistico inquinato, corrotto e invivibile e mondo primitivo, incontaminato e felice. Ciulli porta così alle estreme conseguenze quanto era ancora implicito, o vagamente accennato da Brecht stesso nella seconda versione, dove aveva eliminato tutte le parti più propriamente liriche. Si opera così un'estrema modernizzazione del testo, dove la fuga in qualsiasi parte del mondo è soltanto fittizia, vista la globalizzazione in atto.

Oltre ai drastici tagli di molte battute in toto o parzialmente, molto interessante è l'operazione di commutazione di codice operata da Ciulli, per cui da un tedesco standard, anche se – come detto – ricco di espressioni idiomatiche, citazioni e pseudo-citazioni, metafore animalesche ecc. di Brecht, si passa ad una multilingua che accoglie in sé l'inglese, lo spagnolo, il turco, forme dialettali tedesche abbassando in molti casi il registro che da neutrale diventa volgare.

A subire questa metamorfosi linguistica sono soprattutto *Der Pavian* (Il Babuino), Mae e John Garga, ma non restano immuni neppure gli altri. Ciò contribuisce a creare un distacco molto più netto tra i personag-



gi che vengono ulteriormente caratterizzati: ad esempio il dialetto contribuisce a rendere Mae più popolarmente materna, John più volgare e quasi ostile nei confronti di Shlink, che rappresenta comunque la diversità anche sotto il profilo etnico e rimane invece fedele ad un tedesco standard corretto. Nel testo originale (TO): (John) "Gründe füllen den Magen nicht. Wir sind keine Bettler. Heringsköpfe kann man nicht essen. Ihre Einsamkeit findet hier kein steinernes Herz. Sie wünschen die Ellbogen mit einer Familie auf den Tisch zu legen. Wir sind arme Leute" (WI: 370). Testo di Ciulli (TC): "Mir senn arme Leit" TO (Mae *kalt*): "Ich gebe Ihnen die meine"<sup>15</sup>. TC (Mae): "Ich geb' Ihnen die meine, ha? *Kuß*. Kummern Sie".

Ciulli inserisce inoltre di seguito altre battute che confermano l'impressione di un John rappresentante di un popolo rozzo e xenofobo e di una Mae più sensibile. TC (John): "Sog mal, hockscht guat? Ha? He, du, da isch fei nix mit faul en der Ecke liegga. Bei mir wird niet g'schlafa... noi, noi, nix schlofa!" (Mae): "Jetzt los 'n in Rua!" (John): "Bei ons wird was g'ß schafft! Schaffa! Schaffa! Da, nemme den Besa, mach sauber! *Shlink Mantel aus* Ja, fang an!"; e il malese Shlink a questo punto preferisce una parola in turco: "Tamam!" (Va bene), indicando la sua volontà di sottomettersi. Non pago di questo, John continua a blaterare: "No, Mama bleibt hier. Net da! Des Staub' doch wie d'Sau! Da, gang uff d'Matte, mach d'Saustall weg!" e così via. L'elemento interessante è inoltre dato dal fatto che la lingua di John rimane invece il tedesco standard nel momento in cui i suoi pensieri sono caratterizzati dalla nostalgia dei tempi andati quando le cose andavano bene. Infatti, quando vede Shlink inizia in dialetto: "Samol Tiger-Lillia, wilsch mit mir kämpfa? Da liegt sie nun, gucket aich des Rippstück oa, die alte Schinderin" e prosegue immediatamente e conclude la battuta con lo stesso testo di Brecht in tedesco standard: "Früher war sie schön. Weich wie das junge Gras. Jetzt hat sie eine Haut...". Anche la figura del Babbuino è sottolineata nei suoi aspetti negativi con l'aggiunta di battute volgari in spagnolo, inglese e tedesco: si consideri ad es. il monologo iniziale di cui si riportano alcune battute in nota<sup>16</sup>, col numero di battute più lungo di tutto il testo, che ha il compito d'introdurre *in medias res* e che manca nel testo di Brecht ed è costruito nel senso dell'*intentio operis* come si è sviluppata nel corso degli anni e ovviamente nella mente del regista: il Babbuino è diventato un gangster sud-americano che esprime in uno spagnolo, inglese e tedesco dal registro

volgare la situazione senza via d'uscita in cui si trova l'umanità e introduce alcuni personaggi e la storia.

Rispetto a questa traduzione intralinguistica risulta – pur nella sua innovatività – certamente più rispettosa dell'originale la traduzione interlinguistica di Federico Tiezzi, che si aggiunge a quella “classica” di Paolo Chiarini pubblicata nel 1961 e a quella di R. Maiello che nel 1975 mise in scena per la prima (e unica volta) in Italia *Nella giungla delle città*<sup>17</sup>.

Federico Tiezzi, che ha realizzato la traduzione e la drammaturgia della *Giungla delle città*, ha tenuto presenti soprattutto le intenzioni di Brecht relative alla seconda versione: ha cioè ulteriormente snellito il testo, operando numerosi tagli di molte battute non incondizionatamente necessarie per capire il senso generale dell'opera, ad es. quando si tratta di ribadire uno stesso concetto e comunque nei momenti in cui riemergeva ancora il lirismo della prima versione (Battute tagliate sono ad es. le seguenti: “Io la prego, Marie Garga, venga con me, se non le dispiace. Io la tratterò come mia moglie, la servirò e, se un giorno dovessi offenderla, senza far tanto chiasso, mi impiccherò.”, oppure: “Ecco la nera fossa. Passano quarant'anni. Io non dico di no. Il terreno sprofonda. Emergono le acque di rifiuto, ma i desideri sono troppo deboli. Per quattrocento anni ho sognato i mattini sul mare, avevo il vento salmastro negli occhi. Come era calmo.”). Vi sono inoltre alcuni spostamenti di battute e qualche citazione originale di Rimbaud è stata ampliata (Manca nell'originale il passo rimbaldiano “Sotterro i morti nel mio ventre. Gridi, tamburo, danza, danza, danza! Fame, sete, gridi, danza, danza, danza, danza!”<sup>18</sup>). L'aggiunta di questa battuta, che indubbiamente risulta molto efficace sulla scena, sottolinea nel contempo il problema delle possibilità di comunicazione, centrale comunque nel testo originale: la citazione da Rimbaud è la spiegazione delle parole immediatamente precedenti (*Plus de mots*) messe in corsivo dal poeta francese stesso: Adam (in Rimbaud: 958) interpreta il passo parafrasandolo nel seguente modo: “entro in un mondo così primitivo che il linguaggio umano è qui sconosciuto. Nient'altro che grida e danze”.

Il registro scelto da Tiezzi è inoltre pragmaticamente moderno soprattutto per quanto riguarda le esclamazioni tipiche del linguaggio quotidiano. Sempre in un'ottica di avvicinamento del testo al pubblico italiano, Tiezzi cambia inoltre una battuta che consisteva in una frase celebre di Federico II di Prussia (“La montagne est passée: nous irons mieux”) che

nulla avrebbe significato in Italia, adattando una battuta seguente pronunciata da George (“L’essere umano è troppo resistente. È il suo migliore difetto. Crepa con enorme difficoltà”). Il corale *Jesus nimmt die Sünder an*, cantato dalle donne dell’esercito della salvezza e parte integrante della cultura protestante, è sostituito da due canzoni in latino medievale che dovrebbero mediare un’atmosfera più ampiamente europea del testo.

I Romantici avevano affermato che per tradurre bene si doveva conoscere il testo tanto meglio del suo autore in una fase preliminare, ma soltanto quanto l’autore nel momento in cui si doveva riformularlo. Si tratta di un assunto che è certamente valido in linea di massima, ma che si rivela problematico soprattutto per la traduzione teatrale, dove il pubblico sa oramai molto sulle scelte drammaturgiche di un autore come Brecht e che quindi si aspetta una messa in scena già tipica del Brecht tardo, ovvero di quel Brecht che in questi testi giovanili stava appena trovando la strada verso il teatro epico, i cui primi segni sono però già ravvisabili in *Nella giungla*. Tiezzi raggiunge con la sua traduzione-adattamento un buon equilibrio tra la fedeltà “filologica” al testo originale e un avvicinamento a quello che sarà lo sviluppo futuro della drammaturgia brechtiana: inserisce in un punto in cui Brecht aveva semplicemente indicato “Manky canta una canzone” un testo ben preciso tratto da *Der Flug der Lindberghs*<sup>19</sup> con alcune variazioni: in questo modo Manky acquista un maggiore spessore, ovvero si trasforma – secondo le intenzioni di Tiezzi – da personaggio piccolo borghese tutto sommato sbiadito in una figura portatrice di valori costruttivi concreti contrapposta agli atteggiamenti anarcoidi di George Garga.

Tiezzi inserisce inoltre il valzer di *Urga* dall’omonimo film di Michalkov, al fine di connotare la famiglia Garga come un gruppo d’immigrati russi, e la canzone finale tratta dal film *Atame* di Pedro Almodovar. Inoltre in qualche punto il testo è canticchiato grazie ad una traduzione che orecchia una canzone (“A Tahiti, va. Non ci si lava, là”. “Questo di nessun si può mai dir!...”, che fra l’altro sono le parole che anticipano la musica della storia dell’uomo bull-dog). Per inciso, a riprova della complessità della traduzione/interpretazione di un testo teatrale va ricordata nel lavoro di Tiezzi anche la presenza segnalata dalla critica di Rainer Maria Faßbinder e di Heiner Müller. Per quanto riguarda quest’ultimo, i richiami sono individuabili soprattutto in *Verkommene Landschaft. Material zu Medea. Landschaft mit Argonauten*.

Dalle considerazioni finora fatte si può constatare una volta di più quanto ampio sia il concetto di traduzione e quanto difficile sia cercare di riportarlo ad un unico comune denominatore. Nel caso specifico si può contemporaneamente affermare che la traduzione teatrale è un ambito privilegiato per la sopravvivenza concreta dell'opera grazie al processo d'interpretazione continua interno al testo stesso, processo che non è possibile (né forse auspicabile) in questa misura per gli altri generi letterari: in essa si esemplifica veramente l'assunto per cui il traduttore deve "scoprire le carte" non solo in riferimento a singoli passi, ma nei confronti del testo nel suo insieme, come accade per l'appunto in quest'opera di Brecht. La sua traduzione sia interlinguistica che intralinguistica lo porta verso interpretazioni nuove, in linea coi problemi attuali: lavorando soprattutto sulla lingua e immettendo i personaggi in un'atmosfera multirazziale Ciulli inquadra il testo in un'ottica più marcatamente attenta alla questione dell'accettazione del diverso, dell'altro in una società dove gli autoctoni, anche se diseredati, tendono a farsi forti dei diritti acquisiti; anche se in termini diversi, pure Tiezzi dimostra attenzione a questo problema (si pensi al walzer di *Urga*); egli tende però ad accentuare in misura maggiore la difficoltà di comunicazione in un mondo sempre più degradato (si pensi alla presenza sottolineata di Rimbaud e di Müller). Nel contempo proprio queste modifiche restituiscono il testo originale alla funzione che più gli è propria, ovvero quella di far riflettere lo spettatore che viene continuamente sensibilizzato nella tensione tra un originale noto (e nel quale si cela dunque il pericolo di una scontata ovvietà) e un'interpretazione/traduzione che lo attende, come in un agguato, per indurlo a fare i conti con quanto sollecita senza tregua i suoi sensi e il suo intelletto.

*Un ringraziamento va a Roberto Ciulli e a Federico Tiezzi per la disponibilità a fornire il copione e importanti informazioni sul loro lavoro.*



- 1 Roberto Ciulli per il Theater an der Ruhr e Federico Tiezzi per la compagnia I Magazzini di Firenze.
- 2 Nel 1921 Brecht ha alle spalle l'esperienza della Grande Guerra e anche, freschissima nella memoria, quella dell'effimera *Räterepublik* di Monaco proclamata nel novembre del 1918, sanguinosamente repressa nel maggio del 1919 da truppe locali e del Reich con la benedizione del governo nazionale, e nel cui ambito Brecht aveva fatto parte del Consiglio rivoluzionario di Augsburg. La delusione per il fallimento politico è tale che Brecht se ne rammenta addirittura con disagio: "Noi rivoluzionari soffrivamo tutti d'insufficienti convinzioni politiche; io in particolare soffrivo, in più, della mia vecchia incapacità di entusiasarmi... Non ricordo troppo volentieri questo episodio." (cit. da Mittner 1971: 1355).
- 3 I passi originali di Rimbaud e quelli inventati "à la Rimbaud" da Brecht sono puntualmente documentati nell'edizione originale tedesca citata (WI: 584-607).
- 4 *Bargan läßt es sein. Eine Flibustiergeschichte von Bert Brecht* fu pubblicato in "Der Neue Merkur" nel 1921.
- 5 Il tema della lotta fu probabilmente suggerito a Brecht da più parti: innanzitutto la messa in scena ad Augsburg di un bestseller inglese (*Mister Wu, o la vendetta del Cinese*, che rappresenta i raffinati preparativi di un cinese per uccidere l'odiato genero); la lettura di due romanzi: *The Jungle* (1906) di Upton Sinclair, che narra la storia della decadenza di una famiglia nella grande città di Chicago, e *La ruota* scritto nel 1905 dal futuro nobel danese Johannes Vilhelm Jensen, che ha per oggetto per l'appunto la lotta privata tra un giovane idealista e un vecchio realista soprannominato Cancer, che alla fine avrà la meglio perché riuscirà ad "infettare", a far diventare realista il giovane imponendogli la lotta e la legge della città-giungla Chicago; importante è inoltre anche l'asserzione di Brecht che il testo doveva essere inteso come un miglioramento dei *Masnadi* di Schiller. Brecht era stato infatti

colpito dall'estrema tensione della lotta che si scatena sul palcoscenico: donde il suggerimento di rifare i *Räuber* in abiti moderni, spogliando il testo della sua motivazione immediatamente sociale, trasformando la foresta dove si nascondono i masnadieri di Schiller nella giungla d'asfalto di Chicago e servendosene come scenario per una lotta in sé, una lotta senza altro motivo che il gusto stesso della lotta. (Si confrontino al riguardo le considerazioni di Chiarini (88-89) e le note contenute alla voce *Im Dickicht der Städte* nel volume di Knopf (33-35).

6 “Laggiù, a Capo Hay, possono ancora scoppiare le tempeste, e più a sud s'incontrano le isole del tabacco, un mare di verde che bisbiglia... Esplodono i vulcani (In realtà la frase “esplodono i vulcani” è stata aggiunta da Tiezzi) Si vive come le lucertole”. Alla fine del testo George dirà: “Ho ancora la mia infanzia davanti agli occhi. I campi di petrolio tra le distese blu della colza. La puzzola nei burroni e l'acqua leggera dei torrenti.” e Shlink gli risponderà: “Esatto, tutto questo si leggeva sul suo viso! Ora è duro come l'ambra e trasparente: talvolta vi si vedono imprigionati cadaveri di bestie.”.

7 In realtà Brecht capisce molto bene che Kipling è riuscito a epicizzare tecnica e tecnologia stesse. Ed anche le famose foreste nere di Brecht (“Io Bertolt Brecht, provengo dalle foreste nere. Mia madre mi portò con sé nelle città, quand'ero ancora nel suo grembo. E il gelo delle foreste resterà in me fino alla mia morte... Io, Bertolt Brecht, scagliato nelle città d'asfalto.” (cit. da Mittner: 1358) non vanno intese come un sinonimo di giungla, ma anzi, al contrario, come l'uscita dalla *deutsche Innerlichkeit*.

8 Certo, la passione per la lotta è una malattia: Shlink parla di una malattia contratta sullo Jangtsekiang, che “torturava le giunche. Le giunche torturavano noi. Un uomo ci spianava la faccia a suon di calci tutte le volte che veniva al banco dei rematori... Noi, a nostra volta, avevamo un gatto da tormentare, che annegò mentre gli insegnavamo a nuotare, benché fosse lui a mangiarci di dosso i topi. Tutta quella gente aveva la malattia.”. Questi uomini, ridotti allo stato di bestie, si sentono vivi soltanto entrando in rapporto di lotta tra loro e con gli elementi naturali: Shlink, oramai inurbato e ricco, sente nuovamente urgere la malattia, il bisogno della lotta (il Babuino dice: “Aveva bisogno di una distrazione”), per non morire di noia nella città. La boscaglia, il fiume, la savana sono sì ambienti assolutamente ostili, ma sono anche gli unici che

- permettono ancora agli uomini non già di sentirsi uomini, in quanto la loro condizione è tutt'al più quella delle bestie, ma almeno di sentirsi vivi e di non annoiarsi. Nel testo quello che colpisce immediatamente è il continuo accostamento uomo-animale: due personaggi sono indicati come il Babuino e il Lombrico, si narra la storia di Wishu, l'uomo bull-dog, le donne sono frequentemente appellate come pollastre, gallinelle ecc...
- 9 Shlink è l'ultimo rappresentante di una specie che ancora avverte i legami con la natura, e non è un caso che nel *Programm* Brecht definisca Shlink un personaggio storico, ovvero un tipo che assume in sé, prima di morire, tutti i tratti caratteristici dell'epoca destinati a perire: accostandolo a *Edoardo Secondo*, Brecht lo definisce un dinosauro.
- 10 Cfr. al riguardo la nota 3 e i passi di Rimbaud in traduzione tedesca riportati in Bertolt Brecht, *Im Dickicht der Städte - Materialien und Erstfassung*, hrsg. v. Gisela Bahr, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968: 153-155.
- 11 Garga dice infatti: "... Finalmente nella vita, salvo", dove Rimbaud (96) è più preciso: "Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé". Nella prima versione di *Im Dickicht* l'aggettivo invece compariva: Garga dice infatti: "Ich werde mich ins politische Leben mengen..." (W I: 430), esatta traduzione di "Je serai mêlé aux affaires politiques".
- 12 Il primo dei *Délires* (*Vierge Folle*) è sottotitolato *L'époux infernal* e nel testo si trova "Je suis esclave de l'Époux infernal..." (Rimbaud: 102).
- 13 Nel "Berliner Börsen-Courier" del 4 novembre 1924 Brecht afferma: "Eine Figur meines Dramas 'Dickicht' zitiert an einigen Stellen Verse von Rimbaud und Verlaine. Im Buch sind diese Stellen durch Anführungszeichen als Zitate kenntlich gemacht. Die Bühne besitzt anscheinend keine Technik, Anführungszeichen auszudrücken. Besäße sie eine, so würde sie eine große Anzahl anderer beliebter Werke für Philologen vielleicht schmackhafter, für das Publikum aber ziemlich unleidlich machen."
- 14 Walter Benjamin afferma in un aforisma di *Senso unico*: "Le mie citazioni sono come predoni armati che balzano fuori d'improvviso e strappano l'assenso al lettore ozioso" (cit. da Solmi, in Benjamin: XIII).
- 15 Si riferisce alla pelle: Shlink ha infatti appena detto che che non si permetterà di toccarla, in quanto sa che la sua pelle gialla non è bene accettata. Anche le diverse indicazioni di regia palesano la trasformazione del personaggio di Mae Garga.

- 16 “Cool baby! Cool! My name is Pavian!... I was born in the middle of... la cingada! Shit, in the fucking pinche barrio... entonces todos tenemos problemas. Stories and problems. Ay, pinche historia... cool! Y la Geschichte aqui starts with un pendejo. El putito de Georgie Boy! Este cabron se la pasa leyendo libros... Este George tiene... una... Freundin...”.
- 17 La traduzione di Maiello, che non è stato possibile reperire, si configura come molto particolare stando alle parole di Renato Palazzi (36): “Maiello, alla fine degli anni Settanta, lo aveva in gran parte tradotto in un impervio slang italo-americano...”. Al contrario, Tiezzi si rivolge verso una lettura meno “americana” e più proiettata verso l’Europa, pur tenendo assai presente, come lo stesso Ciulli, la problematica dello straniero.
- 18 “J’ensevelis les morts dans mon ventre. Cris, tambour, danse, danse, danse... Faim, soif, cris, danse, danse, danse, danse.” (Rimbaud 97-98).
- 19 In particolare Tiezzi assembla parte delle battute iniziali (“Mein Name ist Charles Lindbergh...”) e parte del monologo di Lindbergh nella scena intitolata *Ideologie* (“Viele sagen, die Zeit sei alt...”).



---

*Opere citate, Works Cited*



---

*Zitierte Literatur*

---



I testi di Bertolt Brecht citati in tedesco sono contenuti in:

Brecht, Bertolt. *Werke*. Hg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, 30 Bde. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1989-1992. Nel corpo del testo sono indicati dalla lettera *W* seguita dall'indicazione del volume e della pagina.

Visto che uno degli obiettivi che si propone il presente contributo consiste nell'esaminare la recente ricezione di *Im Dickicht der Städte* in Italia, per il testo italiano *Nella giungla delle città* si fa sempre riferimento al copione approntata da Federico Tiezzi e recitata dalla compagnia I Magazzini di Firenze.

Per le parti omesse da Tiezzi si è citata la traduzione italiana di Paolo Chiarini contenuta in Brecht Bertolt, *Teatro*, a cura di Emilio Castellani e Cesare Cases, Torino: Einaudi, 1961, pp. 196-297.

Bahr, Gisela (Hg.), Bertolt Brecht - *Im Dickicht der Städte - Materialien und Erstfassung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.

Barbon, Paola. *Il signor B*. Bonn: Bouvier, 1987.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Traduzione e introduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1981.

Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht*. Bari: Laterza, 1959.

Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch*. Tübingen: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1980.

Mittner, Ladislao. *Storia della letteratura tedesca (Dal realismo alla sperimentazione)*. Torino: Einaudi, 1971.

Palazzi, Renato. "Il Brecht dei Magazzini nella giungla di Strehler", *Il Sole-24 Ore*, 67, 9.3.1997.

Rimbaud, Arthur. *Oeuvres complètes*. Edition établie, présentée et annotée par Antoine Adam. Mayenne-Paris: Gallimard, 1972.