

culture teatrali

**Donne Teatro
Storiografia**

a cura di Silvia Mei

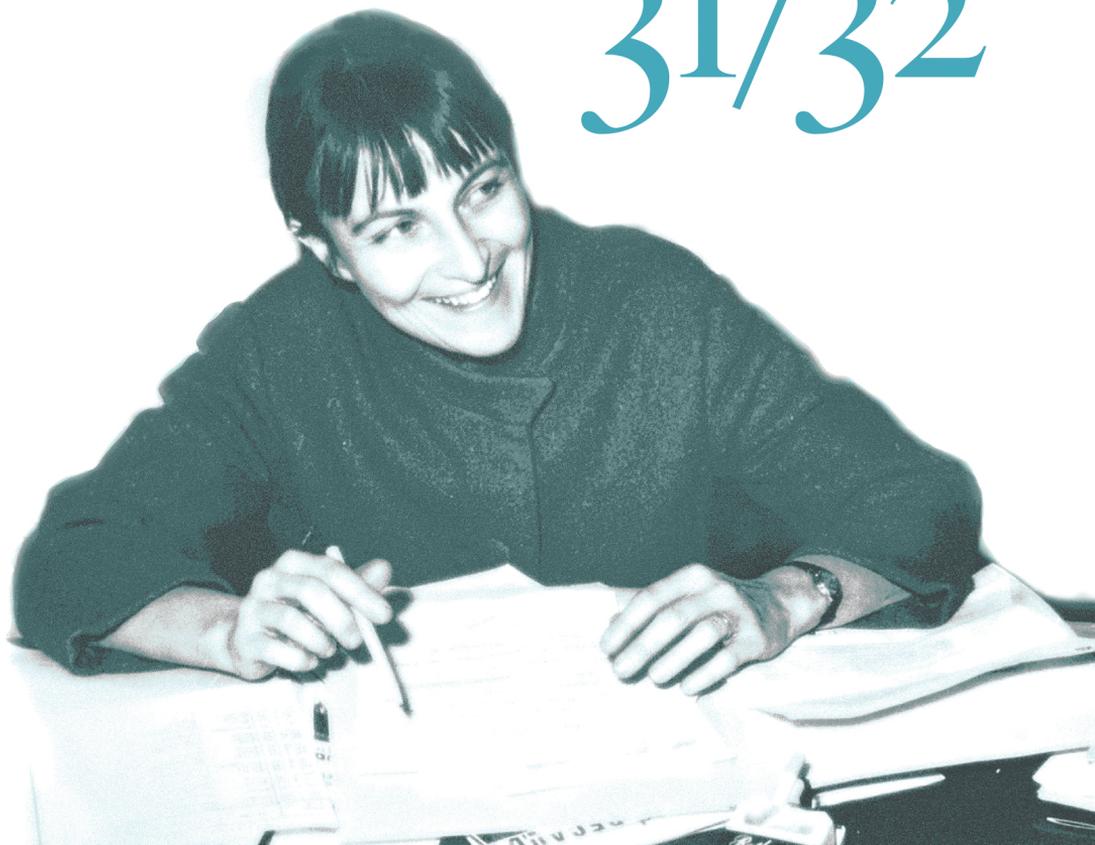
**Dossier sul Workcenter
of Jerzy Grotowski
and Thomas Richards**

a cura di
Marco De Marinis

Sezione Studi

annale 2022 / 2023

31/32



Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

Direzione: Silvia Mei e Marco De Marinis (direttore onorario)

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Marco Consolini (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Helga Finter (Justus-Liebig-Universität Gießen); André Lepecki (Tisch School of the Arts - New York University), Claudio Longhi (Piccolo Teatro di Milano); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Rebecca Schneider (Brown University), Richard Schechner (Tisch School of the Arts - New York University)

Comitato Editoriale: Fabio Acca (Università di Torino), Roberto Cuppone (Università di Genova), Ariane Martinez (Université de Lille), Teresa Megale (Università di Firenze), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Mara Nerbanò (Accademia di Belle Arti di Massa-Carrara), Tiziana Ragno (Università di Foggia), Carlo Serra (Università della Calabria), Dario Tomasello (Università di Messina)

Segreteria di Redazione: Marianna Doronzo, Natascha Mengozzi Scannapieco, Angelo Romagnoli

Hanno collaborato a questo numero Alessia Bignotti e Erica Greco

Contatti rivista: rivista.cultureteatrali@gmail.com

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

Questo numero è stato realizzato con un contributo sui fondi del 5x1000 dell'IRPEF a favore dell'Università di Foggia, in memoria di Gianluca Montel (Published with a contribution from 5x1000 IRPEF funds in favour of the University of Foggia, in memory of Gianluca Montel).

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003.

In copertina: Anne d'Arbeloff negli anni Sessanta. Fotografia conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri (per gentile concessione).

culture teatrali

studi, interventi
e scritture
sullo spettacolo

31-32, annale 2022/2023

edizioni di pagina

© 2024, Edizioni di Pagina

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 – 70131 Bari

Tel. +39 080 5031628

e-mail: info@paginasc.it

<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel dicembre 2024
da Services4Media s.r.l. – Bari
per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 979-12-5609-073-0

ISSN 1825-8220

Sommario

Editoriale 9

DONNE TEATRO STORIOGRAFIA

a cura di Silvia Mei

<i>Silvia Mei</i> Introduzione	13
<i>Selene Guerrieri</i> Anne d'Arbeloff (1925-2022). Una viaggiatrice, costruttrice di ponti	25
<i>Laura Budriesi</i> Il contributo di Una Chaudhuri e Laura Cull. Verso una animalizzazione degli studi teatrali	44
<i>Irene Pipicelli</i> Svelare il corpo. Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere	65
<i>Cristina Grazioli</i> Figure di donne. Ricerca e creazione nelle arti della marionetta	79
<i>Francesca Di Fazio</i> Ecofemminismo e creature dei possibili. Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura	101
<i>Mimma Valentino</i> Per una drammaturgia d'attrice. La formazione artistica di Marion D'Amburgo (1972-1984)	119

<i>Maia Giacobbe Borelli</i> Un thè dal sapore amaro. L'esperienza performativa di <i>The a Tre</i> a Roma (1978-1980)	135
<i>Laura Peja</i> Prendersi cura della storia e della memoria come atto politico. Franca Rame tra scena e archivio	155
<i>Monica Cristini</i> Il mondo-teatro di Ellen Stewart	172
<i>Maria Morvillo</i> Helene Weigel al timone del Berliner Ensemble	186
<i>Donatella Gavrilovich</i> La storia del teatro modernista, anti-tendenza e sottotraccia delle studiose russo-sovietiche	200
<i>Valeria Puccini</i> Una donna nel mondo maschile del melodramma. Paola Masino autrice di libretti d'opera	217
<i>Annamaria Corea</i> La danza, la generazione delle storiche pioniere e il caso dell' <i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> (1954-1967)	230
<i>Maria Pia Pagani</i> Dora Setti: una voce per la storiografia dusiana	246
<i>Erica Greco</i> Ria Rosa: una sciantosa tra teatro e impegno politico	260
<i>Francesca Soldani</i> <i>Un episodio dei misteri del chiostro napoletano</i> di Enrichetta Caracciolo: dal romanzo alla scena?	275
DOSSIER SUL WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS a cura di Marco De Marinis	
<i>Marco De Marinis</i> Introduzione	287
<i>Thomas Richards</i> To Marco De Marinis, October 1, 2022	289

<i>Thomas Richards</i> Chiusura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	291
<i>Mario Biagini</i> Al Workcenter	294
<i>Dariusz Kosiński</i> The chronicle of the end foretold	315
<i>Antonio Attisani</i> Varia umanità. Prima, durante e dopo il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	332
<i>Paul Allain</i> Any breath left: what next for Grotowski after the Workcenter?	348
<i>Felicita Marcelli</i> Gli assetati	358
<i>Mara Nerbano</i> Comunità, cittadinanza attiva, lavoro su di sé. Una cronistoria del progetto <i>Invito al canto</i> dell'Open Program	365
STUDI	
<i>Gregory L. Scott</i> Lo <i>Ione</i> di Platone e <i>poiēsis</i> come “musica-danza e versi”	391
<i>Angelo Romagnoli</i> Notes on the three spaces of the actor. A research outline	406
<i>Matteo Boriassi</i> Stabilire il vero <i>Porcile</i> . Bestialità e volontà sacrificale nella tragedia di Pier Paolo Pasolini	427
<i>Vanja Baltić</i> <i>Adikìa</i> . On original sin within the tragic imagery	449
Abstracts	463

Maria Morvillo

Helene Weigel al timone del Berliner Ensemble

Il primo settembre 1949 è una data importante per la storia del teatro del Novecento; è il giorno della fondazione ufficiale del Berliner Ensemble, il teatro di Bertolt Brecht.

Dopo quindici lunghi anni di esilio, e quindi di assenza dalla scena teatrale europea, Brecht ebbe finalmente a disposizione un teatro tutto suo per poter sperimentare concretamente le teorie sul teatro epico. Il lavoro col Berliner Ensemble fu la tappa definitiva della carriera teatrale di Brecht, forse la più importante. Può pertanto risultare sorprendente che egli scelse di non occuparsi personalmente dell'amministrazione della compagnia, ma delegò questo compito a sua moglie, l'attrice Helene Weigel, che fu quindi nominata *Intendantin* – direttrice amministrativa – del Berliner Ensemble.

Il perché di questa decisione lo spiega Helene Weigel stessa in un'intervista rilasciata a Werner Hecht nel 1969:

W. H.: Perché Brecht le ha affidato la direzione del teatro? Già come attrice aveva abbastanza da fare. Ciononostante è stata subito nominata direttrice.

H. W.: *Anzitutto, perché lui non voleva farlo. Voleva scansarsi questo tipo di lavoro... Beh, guardi, durante tutti quegli anni – abbiamo vissuto davvero molto tempo insieme – Brecht avrà notato che io ho un vero e proprio talento organizzativo. Anche durante le difficoltà in Finlandia e in America... c'erano davvero pochi soldi a disposizione per mantenerci: più precisamente per continuare ad avere un posto dove Brecht potesse lavorare senza essere disturbato, e per gestire tutto senza turbare i bambini. Ma ci siamo riusciti. E Brecht un giorno mi ha detto: "Puoi farlo", e io ho risposto: "Certo!"¹.*

¹ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, in Id., *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 2000, pp. 31-32. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

Durante i quindici anni da esuli trascorsi insieme in giro per il mondo, Weigel, infatti, non potendo esercitare la sua professione di attrice a causa della forte barriera linguistica, decise di occuparsi completamente da sola di tutte le questioni economiche e organizzative riguardanti la vita della famiglia in esilio. In questo modo Brecht, esonerato da queste preoccupazioni, avrebbe potuto continuare a lavorare indisturbato alla messa a punto delle sue teorie sul teatro epico². La futura *Intendantin* riuscì a gestire tutto in autonomia grazie al suo grande senso pratico e alla sua spiccata capacità organizzativa, qualità che le sarebbero tornate molto utili per la direzione del suo teatro³.

Dal 1949 al 1971 Helene Weigel ricoprì, dunque, il ruolo di direttrice del Berliner Ensemble, non rinunciando, nel contempo, alla sua posizione di prima attrice della compagnia. Fu grazie all'enorme rispettabilità pubblica che ottenne in quanto *Intendantin* del più famoso teatro di Berlino Est, e alla grande popolarità internazionale che raggiunse grazie alle sue eccellenti performance recitative⁴, che Helene Weigel divenne, a pieno titolo, il volto rappresentativo del Berliner Ensemble⁵. «Il Berliner Ensemble è Helene Weigel, e Helene Weigel è il Berliner Ensemble!»; era questo il pensiero di Walter Ulbricht, segretario della *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED), il Partito Socialista Unificato di Germania⁶.

Ciò che questo articolo si propone di fare è di illustrare il modo in cui Weigel esercitò la sua professione di *Intendantin*, partendo dal ruolo che ella svolse nella fondazione della compagnia, per poi descrivere sia il suo lavoro di amministrazione interna del teatro, sia il modo in cui ella gestì i rapporti, talvolta poco pacifici, tra il Berliner Ensemble e il Partito Socialista. Lo scopo di questo contributo è quello di dimostrare che il lavoro svolto da Weigel ai vertici del suo teatro fu imprescindibile per il raggiungimento della fama indiscussa del Berliner Ensemble negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, e, di conseguenza, del successo internazionale del teatro epico tutto.

² P. Hanssen, *Brecht und Weigel and Die Gewebe der Frau Carrar*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 182.

³ H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 2002, p. 120.

⁴ A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, in F.J. Weidauer (a cura di), *The B-Effect: Influences of, on Brecht. The Brecht Yearbook 37*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012, p. 117.

⁵ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 218.

⁶ M. Braun, *Gespräch mit Joachim Tenschert über Helene Weigel am 14.11.1983 in Berlin*, ds., Berlino, 1983, conservato in Helene-Weigel-Archiv (Berlino) (acronimo: HWA), alla collocazione FH 64+, p. 28.

La fondazione del Berliner Ensemble

Già durante l'esilio statunitense Brecht espresse il desiderio di voler lavorare con una compagnia tutta sua⁷. Quest'idea cominciò a concretizzarsi nel dicembre del 1948; Brecht e Weigel erano tornati in Europa dopo la guerra, vivevano ancora in Svizzera, ma avevano deciso che la loro meta definitiva sarebbe stata Berlino Est. Stavano lavorando alle prove di *Madre Coraggio e i suoi figli* presso il Deutsches Theater di Berlino, spettacolo che avrebbe rappresentato, solo un mese dopo, il grande debutto del teatro epico sui palcoscenici tedeschi. Nello stesso periodo Brecht stese un documento chiamato *Theaterprojekt B*⁸, nel quale mise a punto il progetto di fondare un suo ensemble, formato da attori tedeschi emigrati durante la guerra, e il cui approccio di lavoro sarebbe stato incentrato sullo sviluppo di un nuovo stile recitativo realistico ancora sconosciuto in Germania. Lo scopo dichiarato del suo progetto era quello di riuscire a rendere Berlino nuovamente la capitale culturale della Germania.

Brecht incontrò non poche difficoltà per la realizzazione del suo ambizioso progetto teatrale, ma alla fine riuscì a fondare la sua compagnia, e gran parte del merito di questo successo va senza dubbio attribuito a Helene Weigel.

Anzitutto, fu lei che nell'agosto del 1948 convinse Brecht a dare un assetto ordinato ai suoi scritti teorici, col fine di fornire alle autorità culturali sovietiche un'idea chiara delle sue teorie sul teatro epico, in vista del proposito di fondare una propria compagnia nella Berlino orientale. Nacque, così, il *Breviario di estetica teatrale*⁹.

Il 6 gennaio del 1949 il *Theaterprojekt B* fu presentato per la prima volta alle autorità culturali di Berlino Est, che inizialmente accolsero il progetto con un certo scetticismo¹⁰. Le cose cominciarono a cambiare dopo l'enorme successo della messa in scena di *Madre Coraggio e i suoi figli*, nella quale Weigel interpretò il ruolo della protagonista; dopo la première dell'11 gennaio, le repliche successive dello spettacolo continuarono ad andare sold out per l'intera stagione¹¹.

Già a partire dal mese di febbraio le autorità culturali della SED cominciarono ad assumere un atteggiamento più favorevole nei confronti del lavoro di Brecht. Il 22 febbraio quest'ultimo partì per la Svizzera per raggiungere i suoi vecchi collaboratori, quali Therese Giehse e Caspar Neher, per invitarli a far parte del suo futuro ensemble¹². Alla data della partenza, però, Brecht non aveva ben chiaro quale

⁷ W. Hecht, *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 203.

⁸ B. Brecht, *Theaterprojekt B*, 1948. Il documento è consultabile per intero in lingua originale in W. Hecht, *Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*, Berlino, Aufbau Verlag, 2014, pp. 20-21.

⁹ W. Hecht, *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, Amburgo, Hoffmann und Campe Verlag, 2012, p. 162.

¹⁰ Ivi, p. 166.

¹¹ Ivi, p. 170.

¹² P. Stuber, *Helene Weigel und ihre Rolle als Intendantin zwischen 1949 und 1954*, in J. Wilke e

sarebbe stata la sorte del suo progetto, dato che le autorità non avevano ancora preso alcuna decisione definitiva in merito. Ma siccome egli aveva già stabilito che sarebbe stata sua moglie la direttrice della compagnia, prima di partire incaricò Weigel di occuparsi dei rapporti burocratici con gli uffici e le istituzioni di Berlino Est, riguardanti la fondazione dell'ensemble¹³. Quindi, dopo quindici lunghi anni di assenza dalla scena politico-culturale europea, Helene Weigel si ritrovò da sola, a Berlino, a gestire l'istituzione di una nuova compagnia teatrale, in una città completamente distrutta dalla guerra. Un compito di non poco conto; mentre la sera saliva sul palcoscenico nei panni di Madre Coraggio, durante il giorno si impegnava instancabilmente per la fondazione del suo ensemble¹⁴.

Quando Brecht a fine maggio tornò a Berlino, constatò che Weigel era già riuscita a sbrigare tutto ciò che era necessario per la creazione del nuovo ensemble; anzitutto, dopo varie trattative, finalmente il 18 maggio Walter Ulbricht le concesse il permesso ufficiale per fondare la compagnia, chiamata, inizialmente, Helene-Weigel-Ensemble, dal nome della sua direttrice. Il nuovo ensemble fu definito da Ulbricht «un'istituzione della *Deutsche Verwaltung für Volksbildung* [il futuro Ministero dell'istruzione popolare], guidata da Helene Weigel, nella zona di occupazione sovietica»¹⁵. Fu deciso, inoltre, che la *Deutsche Wirtschaftskommission*, la Commissione Economica Tedesca, avrebbe dovuto mettere a disposizione al più presto i fondi per la creazione della compagnia¹⁶. Siccome tutti i teatri di Berlino Est erano già occupati, Weigel riuscì a ottenere che il Berliner Ensemble – fu questo il nome definitivo scelto – condividesse temporaneamente il palcoscenico col Deutsches Theater di Langhoff, in attesa che il Theater am Schiffbauerdamm, tanto bramato da Brecht e attuale sede del Berliner Ensemble, si liberasse dalla compagnia di Fritz Wisten, cosa che avvenne nel gennaio del 1954. Inoltre, Weigel aveva provveduto a trovare e arredare uno spazio per l'ufficio amministrativo del teatro, nell'ala laterale del club artistico M \ddot{o} we, e a procurare una sistemazione ad alcuni dei futuri membri della compagnia che non vivevano ancora a Berlino Est¹⁷. L'*Intendantin* aveva anche stipulato i primi contratti lavorativi, sia con collaboratori artistici che amministrativi, e fu molto abile nel circondarsi di persone politicamente strategiche all'interno del direttivo del Berliner Ensemble, col fine di avere delle agevolazioni nei suoi rapporti col potere. Basti pensare che la sua assistente più stretta era Elfriede Bork, moglie di Kurt Bork, futuro Vice Ministro della Cultura¹⁸.

M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 254.

¹³ W. Hecht, *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 205.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Id., *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, cit., p. 169.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. Stuber, *Helene Weigel und ihre Rolle als Intendantin zwischen 1949 und 1954*, cit., p. 254.

¹⁸ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 49.

Il primo settembre 1949 fu la data scelta per la fondazione ufficiale del Berliner Ensemble. Il 12 novembre dello stesso anno la neo-compagnia debuttò sul palcoscenico del Deutsches Theater con *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, con regia di Erich Engel e Bertolt Brecht¹⁹. Il 13 novembre Brecht scrisse nel suo *Diario di lavoro*:

Il Berliner Ensemble [...] rappresenta un grande successo di Weigel, che ha procurato i fondi, un ufficio amministrativo e un palcoscenico per le prove, passaporti, appartamenti e (nella zona) mobili per gli appartamenti degli attori, oltre che i pasti per l'intero staff – fatiche indescrivibili nella città in rovina²⁰.

Nel dicembre del 1949 Brecht scrisse in una lettera indirizzata a Weigel «grazie per un buon anno, in cui tu sei stata la migliore»²¹.

La madre dell'Ensemble

Dopo tante fatiche, dunque, finalmente il progetto di Brecht fu realizzato. Il Berliner Ensemble divenne in poco tempo il teatro più importante della Repubblica Democratica Tedesca (RDT), e parte del merito va sicuramente attribuito alla direzione di Weigel.

L'*Intendantin*, però, non parlava volentieri in pubblico del suo operato all'interno della compagnia, in quanto non era interessata alla fama e alla celebrità, e questo è dimostrato dal fatto che in tutta la sua vita abbia rilasciato soltanto due interviste²². Per questo motivo, per ricostruire le caratteristiche dell'*Intendanz* di Weigel, soprattutto per quello che concerne il suo modo di gestire i rapporti con i suoi dipendenti e collaboratori, è necessario affidarsi alle testimonianze di prima mano di questi ultimi, molte delle quali sono ricavabili dalle interviste condotte nel corso degli anni fra i membri del collettivo dallo studioso Matthias Braun. Queste sono conservate presso l'Helene-Weigel-Archiv di Berlino, e la maggior parte di esse restano ancora inedite.

Dalle interviste si può dedurre, in primis, che nel suo ruolo di *Intendantin* Weigel fosse molto meticolosa nell'amministrazione di ogni singolo aspetto del funzionamento del teatro e della sua logistica interna; grazie a questa sua spiccata capacità

¹⁹ W. Hecht, *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, cit., p. 172.

²⁰ Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts in 30 Bänden*, vol. XXVII, a cura di K. Detlef Müller, W. Hecht, J. Knopf et. al., Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1995, p. 308.

²¹ Ivi, vol. XXIX, 1998, p. 570.

²² Cfr. H. Bunge, *Gespräch zwischen Helene Weigel und Hans Bunge vom 5. August 1959 in Berlin*, ds., Buckow, 1959, HWA, alla collocazione FH 83+, pp. 2-27 e W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., pp. 11-68.

gestionale, Brecht definì sua moglie «die Allerweltskümmerin»²³, letteralmente “colei che si occupa di tutto il mondo”.

Ma ciò che emerge con maggior rilievo dai racconti dei membri dell'ensemble, è il modo del tutto singolare in cui Weigel decise di impostare le dinamiche del suo rapporto con i membri del collettivo; anzitutto, ella riteneva che fosse di fondamentale importanza assicurare ai suoi collaboratori delle condizioni lavorative ottimali, e per questo motivo si batteva spesso con le autorità culturali del tempo, pretendendo, ad esempio, materiali di lavoro adeguati per il suo staff²⁴.

Un episodio emblematico del forte riguardo che aveva Weigel per le condizioni di lavoro dei suoi collaboratori, è stato raccontato dalla costumista Christine Stromberg in un'intervista rilasciata a Braun nel 1979; ella raccontò che un giorno Weigel si accorse che coloro che erano incaricati di consegnare i costumi al teatro facevano fatica a trasportarli nell'apposito reparto a causa delle scale molto strette. Allora l'*Intendantin* non esitò a far costruire immediatamente una porta secondaria per agevolarne il trasporto. «E quale direttore si preoccupa così assiduamente per queste cose?»²⁵.

Oltre al grande riguardo per il benessere lavorativo dei membri del collettivo, ciò che maggiormente contraddistingueva la direzione di Weigel al Berliner Ensemble era il forte legame personale che ella instaurava con i suoi collaboratori. Weigel, infatti, conosceva bene ogni singolo membro dell'ensemble, e si impegnava per aiutare tutti anche nella loro vita privata, oltre che in quella lavorativa²⁶. Era molto conosciuta anche per i regali che faceva ai suoi collaboratori, non soltanto in occasione delle festività, ma anche per ringraziarli del loro impegno lavorativo²⁷. Fu grazie a questo suo modo di fare così altruista e premuroso, che Weigel si guadagnò, tra i membri del collettivo, il titolo di *Mutter des Ensembles*, madre dell'ensemble²⁸.

Weigel era molto amata all'interno del teatro, e questo suo atteggiamento di apertura e disponibilità nei confronti di tutti, era simboleggiato dal fatto che la porta del suo ufficio restasse sempre aperta; chiunque poteva recarsi da lei in qualsiasi momento per parlarle di questioni lavorative e non, o per chiedere il suo aiuto²⁹. Il modo di Weigel di dirigere il teatro da un lato, e la grande importanza data da

²³ H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 136.

²⁴ M. Braun, *Interview Matthias Braun mit Käthe Rüllicke-Weiler, 1978, überarbeitet 1984*, ds., Berlino, 1978, HWA, alla collocazione FH 34+, p. 8.

²⁵ Id., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, ds. inedito, Berlino, 1979, HWA, alla collocazione FH 29+, p. 4.

²⁶ Id., *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, ds. inedito, Berlino, 1980, HWA, alla collocazione FH 23+, p. 23.

²⁷ Id., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, cit., p. 10.

²⁸ W. Schwabe, *Wannst den Text nicht mehr weißt, hörst auf!*, in R. Seydel (a cura di), *...gelebt für alle Zeiten. Schauspieler über sich und andere*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975, pp. 382-384.

²⁹ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., p. 36.

Brecht al lavoro collettivo per la preparazione delle messe in scena dall'altro, fecero sì che il Berliner Ensemble diventasse ben presto una famiglia per tutti i suoi collaboratori³⁰. Ma questo clima così familiare, in realtà, risultò essere un'arma a doppio taglio per i membri dell'ensemble; se da un lato questi si sentivano accolti e tutelati all'interno del teatro, dall'altro essi si sentivano anche in dovere di assecondare tutte le richieste avanzate da Weigel, per riconoscenza nei suoi confronti e per il bene dell'ensemble tutto³¹. Infatti, l'altra faccia della medaglia del rapporto fortemente confidenziale e materno che Weigel instaurò con i membri del suo collettivo, era che lei potesse pretendere da loro molto di più rispetto a quello che era stato precedentemente concordato nel contratto lavorativo; non erano rari i casi in cui, ad esempio, le prove si prolungassero oltre l'orario di lavoro, gli attori si ritrovassero a interpretare più ruoli di quelli inizialmente pattuiti, o che si dovesse rinunciare al giorno libero³². Questo sentimento ambivalente che si venne a creare tra i membri dell'ensemble nei confronti della sua *Intendantin* è stato sintetizzato dall'attore Willi Schwabe in un'intervista rilasciata a Braun nel 1978:

M. B.: Possiamo quindi affermare che lei [Helene Weigel] abbia cercato di instaurare un rapporto umano con ogni collaboratore?

W. S.: Sì, certo. *Potevamo andare da lei anche per questioni private, quando volevamo chiederle un consiglio. [...] Lei c'era sempre, ed era pronta ad aiutare. [...]*

M. B.: Ma in questo modo non vi sentivate in qualche modo obbligati verso di lei?

W. S.: *Ci sentivamo in dovere di fare quello che lei desiderava. Come prove extra e cose del genere. [...] Tutti noi che abbiamo lavorato durante la sua direzione ci sentivamo moralmente obbligati a fare per il Berliner Ensemble quello che lei si aspettava da noi*³³.

Testimonianze come questa rendono chiaro che il modo singolare in cui Weigel decise di impostare la sua *Intendantz* del Berliner Ensemble, andò a incrementare in modo significativo il rendimento artistico dei suoi membri, in quanto questi, sentendosi parte di una grande famiglia, erano stimolati a dare sempre di più sia per il bene del teatro, che per gratitudine nei confronti della madre dell'ensemble.

Helene Weigel e il lavoro artistico dell'Ensemble

Nel 1949, oltre ad affidare l'amministrazione del Berliner Ensemble a sua moglie, Brecht decise anche che sarebbe stato lui il direttore artistico della compagnia;

³⁰ M. Braun, *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, cit., p. 22.

³¹ Id., *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, ds. inedito, Berlino, 1978, HWA, alla collocazione FH 26+, p. 35.

³² Ivi, p. 9.

³³ Ivi, pp. 34-35.

infatti, anche se il processo di produzione degli spettacoli dell'ensemble avveniva in maniera collettiva, nei fatti era Brecht il leader indiscusso del lavoro artistico del teatro. Ciò vuol dire, in parole povere, che, almeno ufficialmente, Weigel era tagliata fuori dalla direzione artistica della compagnia³⁴. Questa forte divisione dei compiti – che generò due raggruppamenti all'interno del teatro, il fronte tecnico-amministrativo diretto da Weigel e quello artistico diretto da Brecht³⁵ – fu dettata, in primis, da motivi organizzativi; gli impegni di Weigel come prima attrice e direttrice della compagnia spesso coincidevano con le riunioni drammaturgiche e registiche dell'ensemble³⁶. In secondo luogo, però, l'esclusione di Weigel da questi incontri fu dovuta anche al fatto che, se da un lato Brecht aveva una grande stima di lei in quanto attrice e *Intendantin*, dall'altro egli non credeva che sua moglie potesse dare un gran contributo alle questioni concettuali delle sue produzioni³⁷.

Per questi motivi, Helene Weigel, nonostante la sua posizione di direttrice amministrativa, era esclusa dal processo di produzione artistica degli spettacoli del Berliner Ensemble. Ma le cose non stavano esattamente così, in quanto, di fatto, Weigel esercitava una forte influenza sul lavoro artistico della compagnia.

Anzitutto, durante le prove degli spettacoli in cui era scritturata come attrice, ella partecipava attivamente alla costruzione del suo ruolo, condividendo col regista osservazioni personali e validi suggerimenti, che normalmente venivano integrati nella versione finale della messa in scena. Questo è dimostrato, ad esempio, dalle note di regia contenute nel libro modello edito di *Madre Coraggio e i suoi figli*, dove sono chiaramente esplicitate le proposte sceniche di Weigel accettate da Brecht³⁸. Ma Weigel non influenzava soltanto la produzione degli spettacoli in cui recitava; il suo forte pragmatismo e le sue spiccate doti artistiche si rivelarono molto utili per tutte le rappresentazioni dell'ensemble. Anche in questo caso, ovvero per ricostruire l'operato artistico – oltre che quello amministrativo – di Weigel all'interno del teatro, sarà necessario affidarsi alle interviste di Braun, fonte preziosa di testimonianze dirette dei suoi collaboratori artistici.

Ciò che emerge dalle interviste è che, in primo luogo, l'*Intendantin* esercitava un'influenza diretta sulla produzione degli spettacoli, in quanto collaborava assiduamente con i costumisti del Berliner Ensemble per l'elaborazione di tutti i costumi delle messe in scena della compagnia³⁹. Weigel attribuiva una grande importan-

³⁴ Id., *Gespräch mit Käthe Rühlicke-Weiler über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 8.11.1984 in ihrer Berliner Wohnung*, ds., Berlino, 1984, HWA, alla collocazione FH 70+, pp. 3-4.

³⁵ Ivi, p. 7.

³⁶ Ivi, p. 2.

³⁷ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 80.

³⁸ Cfr. B. Brecht, *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3, Anmerkungen*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

³⁹ M. Braun, *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, cit., p. 32.

za a ciò che indossavano gli attori sulla scena, perché era dell'idea che i vestiti e gli accessori dessero un contributo imprescindibile alla caratterizzazione personale e sociale del personaggio⁴⁰. Per questo motivo si impegnava moltissimo per la messa a punto dei costumi dei suoi attori, e il suo grande senso pratico la guidava nella scelta dei più piccoli, ma eloquenti, dettagli. Christine Stromberg dichiarò nella già citata intervista del 1979, che l'aiuto di Weigel era fondamentale per la realizzazione dei costumi e delle maschere, perché ella possedeva «un gusto estetico molto raffinato, un vero e proprio talento naturale rafforzato da un'ampia conoscenza della storia dell'arte»⁴¹. Quest'ultima è dimostrata dall'enorme quantità di libri sull'argomento presenti nella libreria personale di Weigel, conservata presso il Brecht-Weigel-Museum di Berlino, e dove ci sono anche volumi dedicati specificamente alla storia della moda, come *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart* di Thiel.

È importante sottolineare che Brecht si fidava molto del senso estetico di sua moglie, per questo motivo la invitava sempre ad assistere alle prove finali delle rappresentazioni dell'ensemble, per avere una sua opinione sulla resa generale dello spettacolo⁴². Il parere di Weigel era imprescindibile per dichiarare una messa in scena pronta per la prima.

In secondo luogo, anche se Brecht aveva deciso di escludere Weigel dalle questioni di regia, l'attrice Gisela May raccontò a Braun che in realtà l'*Intendantin* trovò un modo per influenzare, seppur indirettamente, il lavoro registico della compagnia; le prove del Berliner Ensemble erano aperte a tutti, pertanto, quando non era impegnata con le questioni riguardanti la direzione del teatro, Weigel assisteva alle prove delle rappresentazioni per le quali non era stata scritturata. Spesso capitava che non fosse d'accordo con alcune scelte registiche, o che le venissero in mente delle soluzioni molto pratiche per risolvere un'impasse scenica sorta durante le prove⁴³. In questi casi, consapevole del fatto che Brecht non avrebbe accettato facilmente le sue proposte, Weigel invitava gli attori coinvolti nella messa in scena a raggiungerla nel suo ufficio, spiegava loro le sue osservazioni sullo spettacolo e i suoi suggerimenti scenici, e chiedeva loro di riferirli il giorno dopo ai registi durante le prove, ma spacciandoli per elaborazioni personali, senza menzionare, cioè, che la vera artefice di quelle riflessioni fosse stata lei. A Weigel, infatti, non importava che le venisse riconosciuta la maternità di una data proposta, l'unica cosa che le stava a cuore era il successo delle rappresentazioni del suo teatro⁴⁴.

⁴⁰ W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., pp. 21-22.

⁴¹ M. Braun., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, cit., p. 2.

⁴² Id., *Gespräch mit Käthe Rüllicke-Weiler über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 8.11.1984 in ihrer Berliner Wohnung*, cit., p. 4.

⁴³ Id., *Gespräch zwischen Gisela May und Matthias Braun vom 19. Dezember 1984 in ihrer Wohnung*, ds. inedito, Berlino, 1984, HWA, alla collocazione FH 76+, p. 2.

⁴⁴ Id., *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, cit., pp. 3-4.

Normalmente le indicazioni di Weigel erano talmente valide che venivano accettate con entusiasmo dai registi e venivano poi integrate nella messa in scena definitiva.

Dopo la morte di Brecht, avvenuta nel 1956, anche se nel Berliner Ensemble fu mantenuta l'originale divisione interna tra direzione artistica e amministrativa, Weigel riuscì a esercitare un'influenza molto più diretta sul lavoro registico della compagnia; ella, infatti, assisteva a quasi tutte le prove delle rappresentazioni, durante le quali condivideva con i registi molti suggerimenti personali⁴⁵. Questo è dimostrato dagli innumerevoli appunti scritti da Weigel dopo le prove, contenenti indicazioni registiche concrete per i suoi collaboratori, e conservati presso l'Helene-Weigel-Archiv di Berlino. Ad esempio, relativamente alla messa in scena di *Purpurstaub* nel 1966, è possibile trovare in archivio diversi dattiloscritti inediti contenenti istruzioni registiche molto precise, scritte da Weigel dopo le prove, relative sia alla recitazione degli attori, come suggerimenti sul tono con cui andrebbe pronunciata una battuta, che all'impianto scenografico dello spettacolo, con particolare attenzione all'illuminazione e al cromatismo⁴⁶. Spesso, durante le prove, ella saliva addirittura sul palcoscenico per mostrare come andasse recitata una determinata sequenza⁴⁷, e iniziò anche a collaborare con il reparto drammaturgia. Partecipò, ad esempio, alla stesura del testo di *Frau Flinz* insieme al drammaturgo Helmut Baierl⁴⁸.

I rapporti con il potere

Il Berliner Ensemble era un teatro di Stato, finanziato dallo Stato, ma pur sempre da uno Stato socialista, dove il Partito esercitava, cioè, pieno controllo su tutti i prodotti culturali della Repubblica. Ovviamente gli spettacoli del teatro di Brecht e Weigel non furono risparmiati dal controllo statale, soprattutto perché lo stile epico brechtiano divenne ben presto molto celebre e influente sia nella RDT, che, soprattutto, tra la critica e il pubblico occidentali.

Helene Weigel, nel suo ruolo di *Intendantin*, aveva l'arduo compito di gestire i rapporti – talvolta tutt'altro che distesi – tra il Berliner Ensemble e la SED. Essendo lei il volto ufficiale del teatro, ovvero colei con la quale le autorità culturali si interfacciavano per le questioni riguardanti il lavoro della compagnia, Weigel do-

⁴⁵ Id., *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, cit., p. 11.

⁴⁶ Cfr. ds. inediti in HWA, alle collocazioni Weigel-Helene SM 33/002, SM 33/086, SM 33/001, SM 33/087, SM 33/084, Berlino, 1965-1966.

⁴⁷ M. Braun, *Gespräch zwischen Gisela May und Matthias Braun vom 19. Dezember 1984 in ihrer Wohnung*, cit., p. 3.

⁴⁸ Id., *Gespräch mit Helmut Baierl über die Inszenierung von Frau Flinz mit Helene Weigel in der Hauptrolle am 23.1.1987*, ds. inedito, Berlino, 1987, HWA, alla collocazione FH 86+, pp. 4-5.

veva rispondere davanti al Ministero della Cultura del funzionamento dell'ensemble dal punto di vista artistico, organizzativo ed economico⁴⁹. Purtroppo non furono rari i casi in cui il Ministero non fosse d'accordo con le tematiche – talora piuttosto provocatorie – proposte da alcune rappresentazioni. Soprattutto dopo la costruzione del muro di Berlino nel 1961, quando i controlli del Partito sui prodotti artistici della Repubblica si fecero molto più stringenti, in varie occasioni i funzionari del Ministero cercarono di censurare alcuni passaggi degli spettacoli del Berliner Ensemble, che non ritenevano essere in linea con la politica culturale del Paese, o tentarono, addirittura, di vietarne la rappresentazione⁵⁰. Nella maggior parte dei casi Weigel riuscì a difendere il lavoro artistico della sua compagnia dalle minacce della SED con grande destrezza e ingegno, permettendo al collettivo di lavorare indisturbato, e fornendo, così, al Berliner Ensemble una forte protezione istituzionale⁵¹. È, inoltre, importante sottolineare che, nonostante il suo ruolo di *Intendantin* del teatro più influente della RDT, Weigel decise di non diventare mai membro del Partito Socialista proprio per poter mantenere una sua indipendenza nelle decisioni che riguardavano l'operato artistico del suo teatro⁵².

Ella, infatti, non si piegava facilmente alle richieste del Partito, in primis perché aveva un'indole molto determinata e testarda, ed era, dunque, disposta a tutto pur di ottenere ciò che voleva⁵³. In secondo luogo, Weigel, a differenza di molti altri, poteva permettersi di non cedere immediatamente alle pretese delle autorità socialiste, perché era perfettamente consapevole della posizione privilegiata che deteneva nel mondo culturale della RDT⁵⁴; non solo grazie alla sua posizione di *Intendantin* e prima attrice del Berliner Ensemble ella divenne il volto rappresentativo, su scala internazionale, del teatro più importante di Berlino Est, ma, in aggiunta, Weigel era anche membro fondatore dell'Accademia delle Arti, l'istituzione culturale più antica e prestigiosa di Berlino⁵⁵. Il forte rispetto e la grande stima che nutriva il Partito nei confronti di Helene Weigel è dimostrato dai numerosi premi e riconoscimenti statali che le furono assegnati durante la sua *Intendantanz*; nel 1954, ad esempio, ricevette la medaglia Clara-Zetkin, nel 1960 il premio nazionale di prima classe per l'Arte e la Letteratura e le venne addirittura conferito il prestigioso titolo pubblico di *Professor*⁵⁶. Inoltre, dopo la morte di Brecht, Weigel divenne l'unica

⁴⁹ Id., *Interview Matthias Braun mit Käthe Rülicke-Weiler, 1978, überarbeitet 1984*, cit., p. 1.

⁵⁰ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., pp. 171 sgg.

⁵¹ C. Meldolesi e L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Imola, Cue Press, 2015, p. 21.

⁵² J. Lyon, *Interview mit Barbara Brecht-Schall über Helene Weigel*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 38.

⁵³ A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, cit., p. 99.

⁵⁴ Ivi, p. 117.

⁵⁵ H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 138.

⁵⁶ Ivi, p. 139.

erede dei diritti sulle sue opere, condizione che la rendeva quasi intoccabile agli occhi del Partito⁵⁷.

Quando le sue doti persuasive e il suo forte prestigio pubblico non bastavano ad arginare le pretese invadenti della SED, Weigel si serviva delle sue personali conoscenze politiche per proteggere il lavoro della compagnia. *L'Intendantin*, infatti, aveva rapporti molto stretti con personalità di spicco della politica culturale del tempo, come Walter Ulbricht, Kurt Bork e Alexander Abusch, conoscenze che risalivano alla Berlino prebellica, e in caso di difficoltà Weigel non esitava a chiedere il loro aiuto per difendere l'operato artistico dell'ensemble di fronte al Partito⁵⁸.

Non sempre, però, Weigel si rivolgeva alle sue conoscenze politiche quando sorvegliavano dei problemi nei rapporti tra il teatro e la SED; in alcuni casi, infatti, riuscì, a difendere da sola il lavoro dell'ensemble, inventando degli astuti escamotage per aggirare le minacce di censura del Ministero. Un esempio è il caso di *Frau Flinz*, commedia scritta da Helmut Baierl, che andò in scena per la prima volta al Berliner Ensemble nel maggio del 1961, con Helene Weigel nel ruolo di protagonista⁵⁹.

Il dramma racconta una sorta di inversione ottimista della storia di Madre Coraggio; è ambientato nella Germania orientale postbellica, dove la signora Flinz cerca di proteggere a tutti i costi i suoi cinque figli dalle possibili minacce della partecipazione attiva alla vita politica del tempo, mantenendo per tutto il dramma un atteggiamento piuttosto critico nei confronti del socialismo tedesco. Mamma Flinz perderà, uno per uno, tutti i suoi figli, ma non a causa della guerra – come succede ad Anna Fierling –, bensì perché ognuno di loro deciderà di assumere una carica pubblica nell'ingranaggio statale della RDT, andando contro la volontà della madre. Alla fine della rappresentazione, però, dopo aver constatato il benessere raggiunto dai suoi figli, anche la signora Flinz si convertirà alla causa socialista⁶⁰. La commedia si presentava, quindi, come un elogio allo Stato socialista tedesco. Ma ciò che il Ministero criticava di questo dramma è che avesse come protagonista una donna che, prima di arrivare alla conversione finale, criticava ogni aspetto del socialismo, e per questo motivo il Partito tentò di vietarne la rappresentazione. In un'intervista rilasciata a Braun nel 1987, Baierl raccontò che in quest'occasione Weigel decise di inventarsi uno stratagemma per cercare di abbindolare i funzionari incaricati di giudicare la validità del dramma; anzitutto, Weigel li invitò tutti nel foyer del teatro, e li fece sedere in cerchio assieme a lui e agli attori coinvolti nella rappresentazione. Dopodiché *L'Intendantin* si accomodò insieme a loro e incaricò Baierl di leggere il testo ad alta voce, e a ogni frase che egli pronunciava lei comin-

⁵⁷ A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, cit., p. 111.

⁵⁸ Ivi, pp. 118-119.

⁵⁹ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 169.

⁶⁰ *Ibid.*

ciava a ridere a crepappelle, anche quando non c'era nulla di divertente. Dopo un po' la risata divenne contagiosa, e anche i politici, che inizialmente erano molto confusi, cominciarono a ridere con lei. Alla fine il dramma fu approvato⁶¹; in caso contrario i funzionari avrebbero dovuto accusare Weigel di idiozia politica o follia, e ovviamente non potevano permetterselo. Era questa la tipologia di trucchetti che metteva in campo Weigel per aggirare la minaccia di censura e i tentativi di controllo del Partito⁶².

La crisi del Berliner Ensemble

Negli anni successivi alla morte di Brecht, il principale obiettivo di Weigel divenne quello di preservare la sua memoria e di diffondere il suo patrimonio artistico. A tale scopo ella fondò un archivio dove poter conservare i materiali originali del lavoro di Brecht, il celebre Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, e fece pubblicare, con non poche difficoltà, tutte le opere del marito, prive di censura, prima a Ovest presso la casa editrice Suhrkamp Verlag, e poi in edizione speculare a Est, presso la Aufbau Verlag⁶³.

Il forte proposito di Weigel di voler celebrare e divulgare l'opera di Brecht dopo la sua scomparsa ebbe delle ricadute importanti anche sul suo modo di dirigere il Berliner Ensemble dal 1956 in poi; l'*Intendantin* assunse, infatti, una linea estremamente conservativa nella direzione del teatro⁶⁴, per la quale il lavoro artistico della compagnia sarebbe dovuto restare identico a quello elaborato e sperimentato da Brecht negli anni precedenti, e i drammi da mettere in repertorio sarebbero stati principalmente testi scritti da Brecht, soprattutto quelli ancora mai rappresentati sul palcoscenico del Theater am Schiffbauerdamm. Il Berliner Ensemble, nato come un teatro autoriale, divenne a tutti gli effetti un teatro memoriale, definito da alcuni addirittura un teatro-museo⁶⁵.

Questa modalità di direzione di Weigel andò a generare, nel corso degli anni, molte tensioni sia nei rapporti tra l'ensemble e la SED, sia all'interno della compagnia stessa; infatti, da un lato, le autorità del Partito richiedevano al Berliner Ensemble di aumentare il suo ritmo di produzione e di mettere in scena dei pezzi più contemporanei, che potessero esaltare maggiormente la realtà socialista del tempo. Dall'altro, i registi dell'ensemble cominciarono ad avvertire la necessità di rinnova-

⁶¹ M. Braun, *Gespräch mit Helmut Baierl über die Inszenierung von Frau Flinz mit Helene Weigel in der Hauptrolle am 23.1.1987*, cit., p. 6.

⁶² O. Fedianina, *Ein Gespräch mit Manfred Wekwerth*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 287-288.

⁶³ W. Hecht, *Farewell to Her Audience. Helene Weigel's Triumph and Final Exit*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 317-318.

⁶⁴ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 202.

⁶⁵ H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 142.

re il loro modo di dirigere gli spettacoli, per sperimentare qualcosa di nuovo rispetto al teatro epico nella sua forma più pura⁶⁶. Weigel si oppose fermamente a qualsiasi tentativo di rinnovamento del teatro, sia da parte del Ministero, che da parte dei registi del collettivo, in virtù del fatto che l'ultima richiesta fattale da Brecht prima di morire fosse stata quella di «continuare a dirigere il Berliner Ensemble solo fino a quando riuscisse a mantenerne il suo stile originario»⁶⁷. Queste forti tensioni provenienti sia dall'esterno che dall'interno della compagnia portarono molti membri del collettivo ad allontanarsi definitivamente dal Berliner Ensemble, situazione che sfociò alla fine degli anni Sessanta in una vera e propria crisi della compagnia; l'*Intendantin* si ritrovò, infatti, a dover riorganizzare daccapo tutta la struttura del collettivo tramite nuove assunzioni o ricollocamenti interni⁶⁸. Purtroppo, però, ella scomparve prima di poter realizzare il progetto amministrativo da lei ideato; Helene Weigel morì il 6 maggio del 1971 a causa di un cancro ai polmoni. Il suo desiderio di essere sepolta ai piedi di Brecht per fortuna non fu assecondato; ancora oggi, infatti, ella si trova proprio accanto a lui, presso il cimitero di Dorotheenstadt di Berlino⁶⁹.

Benché la posizione fortemente conservativa assunta da Weigel nella gestione del suo teatro dopo la morte di Brecht abbia avuto una ricaduta negativa sul lavoro del Berliner Ensemble alla fine degli anni Sessanta, sarebbe comunque sbagliato e riduttivo giudicare il lavoro svolto da Weigel alla direzione del collettivo soltanto in base agli ultimi anni della sua *Intendanz*. Anzitutto, nonostante le tensioni interne alla compagnia, il Berliner Ensemble, sotto la guida di Weigel, continuò a produrre spettacoli di enorme successo anche dopo la morte del suo principale leader artistico. È il caso, ad esempio, de *La resistibile ascesa di Arturo Ui* del 1959, che ebbe cinquecentotrentadue repliche, o *L'opera da tre soldi* del 1960, che restò in repertorio per ben undici anni di fila⁷⁰. Ma soprattutto è impossibile negare che il lavoro svolto da Weigel – la madre del teatro – ai vertici della compagnia per oltre vent'anni, sia stato imprescindibile affinché il Berliner Ensemble maturasse la sua identità unica di teatro d'ensemble, e raggiungesse la sua enorme fama nazionale e internazionale, nonostante gli ingenti ostacoli generati dall'ingombrante controllo del Partito Socialista.

⁶⁶ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., pp. 201-203.

⁶⁷ W. Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 1252.

⁶⁸ Id., *Farewell to Her Audience. Helene Weigel's Triumph and Final Exit*, cit., pp. 318-319.

⁶⁹ Ivi, p. 324.

⁷⁰ D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 157.