

OGGETTI E SOGGETTI

71

Direttore

Bartolo ANGLANI

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Comitato scientifico

Ferdinando PAPPALARDO

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Mario SECHI

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Bruno BRUNETTI

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Maddalena Alessandra SQUEO

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Ida PORFIDO

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Rudolf BEHRENS

Ruhr Universität–Bochum

Stefania BUCCINI

University of Wisconsin–Madison

OGGETTI E SOGGETTI

L'oggetto e il soggetto sono i due poli che strutturano la relazione critica secondo Starobinski. Il critico individua l'oggetto da interpretare e in qualche modo lo costruisce, ma lo rispetta nella sua storicità e non può farne un pretesto per creare un altro discorso in cui la voce dell'interprete copre la voce dell'opera. Ma d'altro canto egli non si limita a parafrasare l'opera né ad identificarsi con essa, ma tiene l'oggetto alla distanza giusta perché la lettura critica produca una conoscenza nuova. In questa collana si pubblicheranno contributi articolati sulla distinzione e sulla relazione tra gli « oggetti » e i « soggetti », ossia fra il testo dell'opera o delle opere e la soggettività degli studiosi.

TIZIANA URBANO

«BERLIN IST, WENN MAN
TROTZDEM LACHT!»
SATIRA E POLITICA
NELLA BERLINO DEL
SECONDO DOPOGUERRA

IL *KABARETT DELLA DISTEL*
E DEGLI *STACHELSCHWEINE*

Prefazione di
MAURIZIO PIRRO





©

ISBN
979-12-218-0333-4

PRIMA EDIZIONE
ROMA 23 NOVEMBRE 2022

A Stefano e Mariella

Indice

- 11 *Prefazione* di MAURIZIO PIRRO
- 15 *Premessa*
- 35 **Capitolo 1. Finestre. Politica culturale nella Germania occupata**
- 1.1. Una cortina di nylon nel “teatro delle nazioni”, 35 – 1.2. La conquista dell’anima tedesca, 37 – 1.3. Ipertrofia amministrativa, 43 – 1.4. *Re-education*, ovvero pensare la cultura senza la politica, 50 – 1.5. Inasprimento e polarizzazione. La *Berliner Blockade*, 56 – 1.6. Nuovo status, 64 – 1.7. *Panem et circenses*, 69 – 1.8. “Erziehung durch Lachen”: si aprono le porte al *Kabarett*, 78
- 85 **Capitolo 2. Berlino e il *Kabarett*. Spazio sociale e palinsesto urbano**
- 2.1. Friedrichstraße e *Admiralspalast*: l’intrattenimento si fa scena politica. La *Distel*, 85 – 2.2. Il *Neuer Westen* e la vita mondana in Kurfürstendamm. Gli *Stachelschweine*, 99
- 115 **Capitolo 3. Il *Kabarett* negli anni Cinquanta. Tra cornice storica e paradigma estetico**
- 3.1. Dalla *Berliner Blockade* alla fine dell’era Adenauer, 115 – 3.2. Dal *cabaret* al *Kabarett*, 124 – 3.3. Il *Kabarett* satirico-politico tedesco, 139 – 3.4. «Die Zeit schreit nach Satire»: il *Kabarett* nella Berlino del secondo dopoguerra, 148 – 3.5. Crisi del *Kabarett*? Sul dibattito attorno alla satira e al *Kabarett*, 164

- 195 **Capitolo 4. «Berlin ist, wenn man trotzdem lacht».**
 Una visita alla *Distel* e agli *Stachelschweine*
- 4.1. Pianificare la satira. Tra quotidiano e utopia, 196 – 4.2. “Folglich gibt es keine Nazis mehr”, 208 – 4.3. *Tauwetter*: satira e disgelo, 214 – 4.4. Quale libertà?, 241 – 4.5. *Staatsgefährlich*. Razionare la satira, 262 – 4.6. “Facciamo che eri...”. Il gioco della guerra fredda, 277 – 4.7. Incontri segreti ed incontri ufficiali. Degli IM nella *Distel* e di una serata speciale. Una conclusione, 288
- 301 *Sigle*
- 303 *Bibliografia*

Prefazione

di MAURIZIO PIRRO

Che nel genere drammatico la produzione di senso sia inseparabile dalle circostanze che presiedono alla medializzazione del testo, alla sua trasformazione performativa, è un luogo comune saldamente incardinato nella tradizione occidentale al più tardi dalla *Poetica* di Aristotele. Nel *cabaret*, evidentemente, questo dato di fatto è ancora più cogente perché il legame che si stabilisce fra la messa in scena e la condizione presente dello spettatore è almeno duplice: non soltanto il pubblico è oggetto di una strategia potenziata di sollecitazione, seduzione e provocazione (conforme al carattere eccedente e sovrabbondante della retorica satirica), ma tale strategia si incentra anche e soprattutto sulla realtà materiale dello spettatore, assume come contenuto l'insieme delle pratiche sociali, delle convenzioni culturali, dei discorsi politici che definiscono l'orizzonte comune e il sapere condiviso di pubblico e *performer*. Si è detto con ragione che quella del *cabaret* è la storia di una “art form that was continually up-to-date”¹.

Questo principio generale pone le basi per un retto intendimento dell'interesse, della vera e propria crucialità dell'oggetto trattato in questo volume. È vero che per la qualità degli autori implicati, per la ramificazione delle strutture coinvolte, per l'influenza esercitata sul complesso del campo letterario

1. Peter Jelawich, *Berlin Cabaret*, Harvard University Press, Cambridge, MA – London 1996, p. 6.

dell'epoca, il *cabaret* praticato nelle due Germanie nel secondo dopoguerra (che Tiziana Urbano sceglie di illuminare concentrandosi sulla storia di due gruppi attivi nella parte orientale e in quella occidentale della città di Berlino) non raggiunge i livelli dell'epoca guglielmina e meno che mai quelli toccati da questo tipo di cultura teatrale negli anni della Repubblica di Weimar. È però non meno vero che la più contenuta rilevanza estetica di queste imprese rispetto ai loro predecessori della prima metà del Novecento è abbondantemente compensata, negli anni Cinquanta e Sessanta, dalla forza del riferimento alle questioni decisive del presente, e soprattutto dal modo complesso, necessariamente ambiguo e in ogni caso assai fecondo per lo studioso di sociologia della cultura, in cui la realtà e la sua rappresentazione satirica si incrociano, si respingono e si condizionano reciprocamente.

La dimensione che più incisivamente, a partire dalle lontane vicende dei promotori della *Distel* e degli *Stachelschweine*, finisce per chiamare in causa la relazione tra politica e cultura riguarda in questa prospettiva il potenziale liberatorio del riso e i suoi limiti, l'attitudine della satira a emancipare i destinatari dalla subordinazione alle tecniche di autorappresentazione del potere e il rischio che la deformazione grottesca, la distorsione parodistica – nell'intaccare gli ordini di superficie dell'ordinamento esistente – ne confermino tanto più vigorosamente la sostanza profonda, prestando oltretutto a quell'ordinamento un paradigma linguistico facilmente falsificabile e manipolabile come strumento di egemonia. Un punto critico che è centrale, per esempio, nella teoresi sulla sopravvivenza delle pratiche di *cabaret* oltre lo svuotamento dei loro luoghi tradizionali e nell'interrogazione circa gli elementi di continuità stilistica e ideologica fra *cabaret* e *comedy* televisiva².

2. Cfr. Elke Reinhard, *Warum heißt Kabarett heute Comedy? Metamorphosen in der deutschen Fernsehunterhaltung*, Lit, Berlin 2006.

Se il *cabaret* presuppone la costruzione di un sistema scopico che orienti lo sguardo del pubblico nella direzione delle zone in ombra, dei margini oscuri e non presidiati dal controllo sociale, la Berlino attraversata prima dai conflitti della guerra fredda, poi dalla barriera fisica e impenetrabile del Muro, è il luogo in cui questa tensione visuale, questa ferma vigilanza dello sguardo, appaiono al tempo stesso in tutta la loro forza e in tutta la loro inanità. Questa città che per il rilievo delle sue vicende è consegnata alla spasmodica attenzione del mondo, in cui tutto sembrerebbe svolgersi in una condizione di pubblicità e di esposizione, rimane in realtà, per il quarantennio della divisione, chiusa su se stessa in una costellazione microcosmica e periferica, atardata in un ristagno fuori dal tempo destinato a cristallizzare, monumentalizzandoli, gli esiti del dopoguerra. Al massimo possibile di visibilità si contrappone il disorientamento di una invincibile opacità. I paesaggi berlinesi umidi e nebbiosi che alla fine degli anni Ottanta Durs Grünbein allegorizzerà nel segno del disincanto staranno, nella loro tangibile verità, in un rapporto paradossale con il dato di fatto che tra quelle strade in rovina, in quelle periferie percorse da cani consunti, si era giocata la partita finale della storia del Novecento.

Premessa

Il 16 dicembre del 1989, all'indomani della caduta del Muro, i due più grandi *Kabarett*s del dopoguerra berlinese si incontrano sul palco del *Europa Center* a Charlottenburg. Col titolo "Eine Wendung aus Berlin", dopo quasi trent'anni trascorsi divisi, una compagnia di Berlino Est e una di Berlino Ovest calcano le scene per la prima volta insieme. Si tratta della *Distel* – il *Kabarett* "di Stato" della RDT, e degli *Stachelschweine*, l'ensemble di *Kabarett* più noto dall'altra parte del Muro. L'evento ha un grande successo di pubblico, tanto che nell'aprile del 1990 sarà replicato nel *Palast der Republik*, nella "vecchia" Berlino Est.

«Wo jetzt die Mauer nur noch Denkmal ist und keine Teilung mehr in unserer Stadt, wenn der Berliner vom Ku'damm übern'n Alex fährt, ist hier (nel *Kabarett*, N.d.A.) der Treffpunkt Ost und West – Berlin ist diese Wendung wert»¹ – cantano i due ensemble. «Die beiden Teams mit Rolf Ulrich, Wolfgang Gruner (West) und Otto Stark (Ost) an der Spitze waren sichtlich bewegt, als sie gemeinsam sangen»² – commenta la stampa.

Il momento è significativo: in questo galà la storia di Berlino e della Germania intera trova espressione su un palcoscenico di *Kabarett*. La riunificazione sembra concretizzarsi proprio nello spettacolo di due ensemble che per quasi quarant'anni avevano

1. Citato da Wilfried Mommert, *Berliner Gipfle der Kabarettisten. Honecker auf Diät. 'Stachelschweine' mit 'Distel'*, in "Augsburger Allgemeine", 19.12.1989.

2. *Ibidem*.

lavorato sullo sfondo di una guerra ideologica. Interpreti a lungo di due visioni di Berlino, ora queste due compagnie si rivolgono insieme all'intera città: «Ohne Mauer ist das wie ein Dammbruch, da wirste weggespült. 40 Jahre haben wir in geordneten Verhältnissen gelebt. Jeder wußte, bis hierher und nicht weiter»³ – commentano gli *Stachelschweine* all'indomani di questo spettacolo, a testimonianza del potere normativizzante che il conflitto ideologico aveva a lungo esercitato sulla prassi satirica e sui rapporti artistici tra i due ensemble.

L'idea del lavoro che qui presento nasce dalla riflessione sul ruolo che il *Kabarett* ha assunto nel dopoguerra tedesco nell'immaginario del quotidiano e nel rapporto dei tedeschi col contesto politico-ideologico della guerra fredda.

La lente di osservazione di questo studio focalizza l'attenzione su quello che è stato definito *satirisch-politisches Kabarett*, ovvero su quelle forme di *Kabarett* caratterizzate da una forte istanza di satira politica, forme che – si vedrà nel corso del mio lavoro – hanno avuto particolare eco nella Germania del secondo dopoguerra.

Il termine *Kabarett* è un prestito tedeschizzato dal francese *cabaret*, che definisce comunemente forme di spettacolo che combinano musica e teatro (la cosiddetta *Kleinkunst*⁴) e che, in par-

3. *Ibidem*, il corsivo è mio.

4. Per *Kleinkunst* si intende una performance che richiede – rispetto al teatro – un impiego limitato di attrezzature, oggetti di scena, dello spazio scenico stesso e del numero di artisti coinvolti. Accanto al *cabaret*, di cui è comunemente utilizzato come sinonimo, il termine *Kleinkunst* comprende, tra l'altro, giocoleria, spettacoli di magia, teatro di burattini e marionette, pantomime ed altre forme di spettacolo, tutte accomunate da due elementi caratteristici: un rapporto diretto, quasi confidenziale, col pubblico, e dei palcoscenici piccoli che ne ospitano gli spettacoli. Per una breve definizione, si veda la voce "Kleinkunst" in *Metzler Kabarett Lexikon*, a cura di Klaus Budzinski und Reinhard Hippen, in *Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1996, pp. 192-193 («Sammelbezeichnung für alle in Kabarett, Varietés und Singspielhallen gebotene Formen künstlerischer Betätigung ohne qualitative Wertung, also: Artistik, Bänkelsang, Chanson- und Coupletvorträge, Conférence, Grottesktanz, Maskenspiele,

ticolare in ambito tedesco, ha assunto anche una componente di critica politico-sociale. In Germania il termine *Kabarett* si sarebbe consolidato come sguardo critico sull'attualità soprattutto nel secondo dopoguerra, distinguendosi dalle forme di spettacolo precedenti, più legate al puro intrattenimento, per cui sarebbe rimasto in uso il francese *cabaret*. Si tratta chiaramente di una forzatura semantica: il *Kabarett* non è *per se* una forma *altra* del *cabaret*, ma piuttosto una declinazione, culturalmente e storicamente determinata, di una forma di spettacolo nata in Francia e trapiantata in Germania. Nel corso del lavoro ho dunque scelto di utilizzare il termine *Kabarett* per designare tutte queste forme di spettacolo di ambito tedesco, *cabaret* negli altri casi.

In particolare, questo studio si concentra sulla cornice di Berlino degli anni Cinquanta (quando la divisione della città non era stata ancora formalizzata dal Muro e le tensioni della guerra fredda serpeggiavano latenti) e analizza il *Kabarett* come fenomeno culturale non astorico, ma strettamente legato a questo contesto, e quindi in continua dialettica con le dinamiche che si instauravano tra i due blocchi in risposta alle tensioni politiche interne e internazionali. Attraverso i discorsi della satira e l'esercizio della critica declinati sulle scene di *Kabarett* è dunque possibile leggere la storia del dopoguerra, la polarizzazione ideologica internazionale e le sue ripercussioni sul microcosmo di Berlino, in cui una divisione fisica non è ancora avvenuta (il Muro sarà costruito solo nel 1961) ma i grandi eventi si amplificano come in una cassa di risonanza.

In questo senso ho voluto ricostruire il discorso politico attraverso gli spettacoli di due ensemble che hanno dominato la scena del *Kabarett* berlinese in quegli anni, e che sono tutt'ora parte integrante della vita cittadina: la *Distel* di Berlino Est e gli *Stachelschweine* di Berlino Ovest. Se la *Distel* – in linea con la pro-

Pantomimen, Possentheater, Rezitation, Sketsch, Slapstick, Tanz, Zauberkunst und dergleichen mehr»).

paganda della SED – si rivolge già nel suo primo programma all'intera Berlino (“auf ganze Berlin”), tra i testi degli *Stachelschweine* ritroviamo spesso l'immagine di Berlino Ovest come isola nel territorio sovietico. Nei programmi dei due *Kabarett*s si rispecchia dunque la percezione che i berlinesi hanno della città, da subito fortemente connotata da dinamiche oppostive e dallo sguardo costante sull'*altro*. Il *Kabarett* come sismografo del suo tempo, dunque, ma soprattutto come attore storico: qui, accanto a scenari storico-politici possiamo rintracciare quegli interstizi, quelle pieghe di senso che prendono forma nel gioco sottile tra momento di svago o valvola di sfogo, ma anche quei meccanismi “microfisici” in cui il contrasto ideologico esercita il suo potere normativo. Una volta rintracciati questi cortocircuiti, il *Kabarett* satirico-politico si offre dunque come lente attraverso cui guardare gli eventi storico-politici *dal basso*. Ripercorrere i meccanismi normativi sulla prassi satirica rende allora possibile indagare quella soglia produttiva tra critica e adesione ideologica, protesta e propaganda, in cui il *Kabarett* tedesco di questi anni si muove.

Status quaestionis e stato delle fonti

L'attenzione verso il *Kabarett* tedesco del secondo dopoguerra nasce dall'urgenza di colmare, almeno parzialmente, un vuoto d'interesse scientifico rispetto ad un'espressione nient'affatto marginale della cultura tedesca, che ha infatti sempre goduto di grande successo di pubblico. Questa lacuna è da imputare da un lato ad una scarsa attenzione, all'interno di buona parte della comunità scientifica, verso forme “minori” legate alla performance, dall'altro al carattere non letterario che contraddistingue il *Kabarett* del secondo dopoguerra rispetto alle forme a noi più note degli anni Venti. A fronte di questa situazione, si poneva dunque l'esigenza di aprire uno squarcio di osservazione che in-

dagasse le interconnessioni politiche, storiche e culturali tra il *Kabarett* del secondo dopoguerra e lo scenario della Berlino degli anni Cinquanta, e rivendicasse la dignità culturale e documentale di questa forma di spettacolo.

La carenza di interesse scientifico verso il *Kabarett* coinvolge non solo gli studi prodotti nel campo della germanistica, italiana e non, ma anche i più recenti esiti delle riflessioni sulla performance inaugurati dalla scuola di Erika Fischer-Lichte⁵.

Nel primo caso, infatti, ci si imbatte in pregiudizi consolidati, secondo i quali – proprio per la varietà di strumenti a cui esso attinge e per la sua resistenza a farsi inquadrare in categorie formali e tematiche univoche – al *Kabarett* non può essere riconosciuta dignità letteraria né tantomeno attenzione scientifica. A questo si associa il fatto che, per via della stretta aderenza dei numeri di *Kabarett* al micro- e al macrocontesto in cui essi nascono e a causa del forte carattere di attualità che contraddistingue questa forma di spettacolo⁶, il *Kabarett* finirebbe per rivolgersi ad

5. La diffidenza di questi due ambiti di ricerca nei confronti delle forme strettamente legate all'attualità è stata sottolineata altresì da Eva Rothlauf nella sua dissertazione *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945 – 1989*, Diss. Uni Erlangen-Nürnberg, München 1994, p. 5.

6. L'elemento di aderenza temporale ("Zeitfaktor") al contesto in cui uno spettacolo di *Kabarett* viene prodotto è, secondo l'analisi sociologica di Kerstin Pschibl, la caratteristica precipua di questa forma di spettacolo (Pschibl parla in realtà – erroneamente – di genere), quell'elemento che la rende unica, «einmalig, nicht wiederholbar und [es] damit zu einem 'Unikat' macht». Kerstin Pschibl, *Das Interaktionssystem des Kabarett. Versuch einer Soziologie des Kabarett*, Diss., Universität Regensburg 2000, edizione digitale urn:nbn:de:bvb:355-opus-119, p. 11, ultimo accesso 20.12.2020. La scarsa attenzione della germanistica, legata a quella dimensione che Pschibl definisce "kabarett-typische »Zeitbindung«", era già stata osservata anni prima da Jürgen Pelzer: «Dieses Defizit ist nicht so erstaunlich, wenn man bedenkt, daß man in Kabarettkreisen selbst den literarischen Charakter der eigenen Produkte kaum sehr ernst genommen hat, und daß man andererseits in der Germanistik lange vor Kunstformen zurückgeschreckt ist, die sich irgendwelcher Zeitstimmung oder gar der politischen Tagesaktualität verschreiben». Jürgen Pelzer, *Kritik durch Spott: satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1945-1974)*, Haag und Herchen, Frankfurt (Main) 1985, p. 2.

un referente temporalmente e geograficamente definito, riconoscendo – anche per via della sua natura metamorfica e variegata – la possibilità di assumere carattere universale, ovvero quel dato che più di ogni altro elemento avvicinerrebbe l'opera al modello di canone. Il *Kabarett* segnerebbe dunque costantemente momenti di discontinuità, di rottura rispetto ad una potenziale formalizzazione, e sarebbe – nella sua essenza stessa – continua decostruzione di un qualsiasi *corpus* formale e testuale che consentirebbe il suo ingresso a pieno titolo nella rosa delle arti.

Questo elemento di aderenza al reale è percepito come inadeguatezza artistica anche dai recenti studi teatrali e sulla performance. La svolta avviata dalla scuola di Erika Fischer-Lichte, se da un lato riconosce alla performance un potere significativo eccedente rispetto alla mera dimensione testuale, dall'altro non solo concentra il proprio sguardo esclusivamente sulla performance teatrale vera e propria, ma sembra anche voler ricondurre la materialità del segno ad un assioma indiscusso: nella performance il teatro – pur nel suo carattere culturalmente determinato – si riconferma rito collettivo, spazio del sentire comune che finisce per trascendere l'*hic et nunc* e per assolutizzare l'evento sulla scena, renderlo totalizzante, rappresentativo della storia dell'uomo. Va inoltre osservato che questi studi guardano esclusivamente alle manifestazioni del teatro tedesco occidentale, mentre lasciano fuori dalla riflessione teorica le espressioni teatrali della Germania orientale.

Sul *Kabarett* tedesco del secondo dopoguerra in Italia sono stati prodotti finora due soli volumi. Il primo è un contributo scientifico, l'altro una carrellata storica. In *La satira politica nel cabaret tedesco del secondo dopoguerra*, pubblicato all'indomani della *Wende*, Adelheid Matter Siniscalchi propone un ben documentato percorso di natura storica del *Kabarett*, che parte dai suoi esordi tedeschi sino al secondo dopoguerra. Questo lavoro ha il pregio di presentare per la prima volta in Italia alcuni numeri di *Kabarett*, citati nel corpo del testo e anche in appendice, in-

serendoli nella cornice storica in cui furono prodotti. Tuttavia, esso offre uno sguardo solo sulla realtà tedesca occidentale. In *Kabarett! Satira, politica e cultura tedesca in scena dal 1901 al 1967* (2014) la giornalista Paola Sorge accompagna il lettore in un piacevole viaggio tra le scene del *Kabarett* tedesco, dai suoi esordi sino alla fine degli anni Sessanta. Si tratta di una pubblicazione di carattere compilativo che ricalca molto fedelmente la storia del *Kabarett* redatta anni prima da Rudolf Hösch e che, come la sua fonte, non offre elementi documentari. Per rendere il testo di facile consumo per un pubblico italiano, l'autrice offre i testi citati in traduzione, giunge però anche a tradurre i nomi propri degli ensemble.

Anche nel contesto tedesco le pubblicazioni più significative sul *Kabarett* derivano da ambiti estranei alla germanistica e alle scienze del teatro. Si tratta, per lo più, di ricostruzioni di natura storico-aneddotica fatte da giornalisti, da appassionati di *Kabarett*, da cabarettisti e autori di *Kabarett* che si raccontano, o ancora di opuscoli prodotti dagli ensemble in occasione dei diversi anniversari della loro attività.

Oltre a questi, vi sono alcuni studi, storie del *Kabarett* di carattere per lo più compilativo, che non forniscono che pochi cenni sulla loro cornice storico-culturale e, soprattutto, finiscono inevitabilmente per riflettere l'ambito del pensiero ideologico in cui sono state prodotte.

Mi riferisco ai due volumi di Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern* e *Kabarett von gestern und heute*, e alla monografia di Rainer Otto e Walter Rösler, *Kabarett-Geschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*, entrambi pubblicati a Berlino Est negli anni Settanta, ma anche alle diverse pubblicazioni, molte delle quali di natura antologica, prodotte da Klaus Budzinski dagli anni Sessanta in poi nella Germania Ovest: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett* (1961), *Die öffentlichen Spaßmacher. Das Kabarett in der Ära Adenauer* (1966), *Was gibt's denn da zu lachen? Deutschsprachige Verssatire unseres Jahrhunderts* (1969), Vor-

sicht, die Mandoline ist geladen. *Deutsches Kabarett seit 1964* (1970), *Pfeffer ins Getriebe, so ist und wurde das Kabarett* (1982) e *Wer lacht denn da? Kabarett von 1945 bis heute* (1989).

Questi lavori, se offrono uno sguardo più rigoroso sulle prime espressioni del *Kabarett* tedesco, presentano invece il grosso limite di una lettura parziale del *Kabarett* a loro contemporaneo. Pertanto, anche nella ricezione del *Kabarett* si producono logiche “da fronte”, che è il grosso limite di tutto il *corpus* di letteratura secondaria prodotta negli anni dal 1945 al 1989. Se dunque la storia del *Kabarett* di Otto e Rösler è organica alla visione politico-culturale della SED, Budzinski interpreta invece il *Kabarett* esplicitamente dall’ottica della politica di Bonn. Persino giudizi di carattere estetico vanno quindi recepiti con estrema cautela.

Altrettanto difficile è l’approccio alle autobiografie di cabarettisti o alle storie degli ensemble raccolte sotto forma di opuscoli o antologie commentate. Se, infatti, questi volumi ci regalano spesso aneddoti altrimenti sconosciuti alla storia o foto di interesse documentario, dall’altro non ne indicano le fonti e, soprattutto, risentono fortemente del filtro dell’autocelebrazione e dei limiti della memoria.

A questi volumi vanno poi aggiunte le antologie di testi di *Kabarett*, nate spesso dall’interesse di appassionati di questa forma di spettacolo. Anche in questo caso non si tratta di materiale realmente fruibile dal punto di vista scientifico: i testi sono riportati in ordine sparso, spesso senza alcuna indicazione sull’anno della messinscena o sull’autore che li ha scritti, né tanto meno sul programma in cui hanno visto la luce, aspetto che ne rende difficile la classificazione e la contestualizzazione.

A partire dalla fine degli anni Sessanta ci imbattiamo, inoltre, in svariati tentativi di definire una funzione e una teoria del *Kabarett*. Nel 1967 uno studioso di ambito pedagogico, Jürgen Henningsen, pubblica la prima *Theorie des Kabarett*, inciampando nel paradosso di tracciare una norma assoluta che possa definire univocamente il *Kabarett* come forma *tout court*, e non come

declinazione storicamente e culturalmente determinata. A Henningsen si deve, però, un'interessante analisi delle strategie di comunicazione proprie del *Kabarett*, come anche la definizione di quest'ultimo come "Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums". Quest'ultima sarà ripresa nel 1989 da Michael Fleischer che, in *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*, si approccia al tema con un taglio prettamente semiotico, leggendo il *Kabarett* come "sistema di segni" che vengono costantemente ricodificati e ribaltati. Entrambi gli autori mettono in luce la dialettica produttiva con l'orizzonte di senso del pubblico, per poi tracciare per lo più una morfologia del *Kabarett*, descrivendo un decalogo di forme e di strumenti a cui esso attinge. Su questa linea si inserirà più tardi anche la dissertazione di Eva Rothlauf, *Theorie und satirische Praxis im westdeutschen Kabarett 1945–1989* (1995). In questo studio l'autrice riprende l'approccio di Henningsen e di Fleischer, ma si affranca da un'analisi puramente didascalica per soffermarsi su esempi testuali di numeri di *Kabarett*.

Fiktionskulisse – Poetik und Geschichte des Kabarett è il titolo dello studio di Benedikt Vogel pubblicato nel 1993. Muovendosi nell'abito dei *media studies*, Vogel si concentra sulle strategie comunicative del *Kabarett* e individua in questa cornice, che racchiude al contempo costruzione e decostruzione della finzione, la sua chiave di lettura. Una sociologia del *Kabarett*, infine, è quella che propone nel 1999 Kerstin Pschibl nella sua dissertazione *Das Interaktionssystem des Kabarett*. Qui Pschibl individua un sistema di interazione proprio del *Kabarett*, che si colloca tra attualità e performance, declinandosi in quell'interstizio che non è più un'interazione reale ma non è ancora finzione teatrale, e attingendo quindi ai codici propri dei diversi contesti comunicativi.

Studi specifici sul *Kabarett* del secondo dopoguerra, inoltre, sono piuttosto scarsi, ma alcuni di questi provengono dall'ambito della germanistica e sono sicuramente pubblicazioni di

pregio. Tra questi, meritano sicuramente di essere menzionati i lavori che interessano più direttamente gli ensemble oggetto del mio studio.

Il primo ad aver proposto una lettura del *Kabarett* come fenomeno storico-culturale da una prospettiva più scientifica è Jürgen Pelzer. Nel suo *Kritik durch Spott* (1985) il germanista analizza, contestualizzandoli, svariati testi di *Kabarett* messi in scena nella Germania Ovest. A lui si deve, inoltre, l'unica riflessione di valore scientifico sulle espressioni del *Kabarett* dal 1949 alla metà degli anni Sessanta. Pelzer definisce il *Kabarett* tedesco occidentale di questi anni come “politisches Unterhaltungskabarett”, inquadrandolo come strumento della critica ai sintomi e non al sistema stesso, e dunque non come atto *destruens* della critica, ma come espressione di sostanziale adesione al sistema politico-ideologico in cui nasce. Pelzer individua inoltre un momento di svolta di questa forma di *Kabarett* nella metà degli anni Sessanta quando, allargando il proprio orizzonte comunicativo attraverso la radio e approdando alle forme di agitprop, il *Kabarett* sarebbe diventato strumento di azione politica e di critica reale al sistema (“von Symptomkritik zur Systemkritik”).

Più recente è lo studio di Brigitte Riemann, *Das Kabarett der DDR: “... eine Untergrundorganisation mit hohen staatlichen Auszeichnungen...”?* (2011), un lavoro puntuale e ben documentato da ricerche d'archivio che guarda alla produzione della *Distel* e della *Leipziger Pfeffermühle* dal 1949 al 1999 alla luce delle teorizzazioni sulla satira che hanno interessato, nella RDT degli anni Cinquanta, il dibattito filosofico di stampo marxista. Riemann fornisce altresì una ricostruzione dettagliata delle forme di controllo e di censura della SED, che aiutano a mettere in luce lo scarto tra socialismo reale ed ideale anche sulla scena di *Klein-kunst*.