

32
PICCOLA
BIBLIOTHIKI

Saggi su Brecht



Walter Benjamin
Saggi su Brecht

Traduzione e note di *Roberto Degrassi*



Asterios Editore
Trieste 2016

Prima edizione nella collana PB: Novembre 2016
Titolo originale: Versuche über Brecht
© Asterios Abiblio Editore 2014
posta: info@asterios.it - www.asterios.it
I diritti di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale o parziale
con qualsiasi mezzo sono riservati.
Stampato in UE.

ISBN: 978-88-9313-034-9

Indice

I. Che cos'è il teatro epico?
Studio su Brecht (prima versione), 9

II. Che cos'è il teatro epico?
(seconda versione)

1. Il pubblico disteso, 25
2. La storia, 26
3. L'eroe non tragico, 27
4. L'interruzione, 28
5. Il gesto citabile, 29
6. La pièce didattica, 30
7. L'attore, 32
8. Il teatro sul podio, 33

III. Studi sulla teoria del teatro epico, 35

Estratti dal "Commento a Brecht", 39

Un dramma familiare sulla scena
del teatro epico, 45

Il paese in cui non si può nominare
il proletariato, 51

Commenti alle poesie di Brecht

1. Sulla forma del commento, 57
2. I "Sermoni domestici", 58
3. I "Canti di Mahagonny", 59

4. La poesia "Contro la seduzione", 64
5. La poesia "Sui peccatori all'inferno", 67
6. Sulla poesia "Sul povero B. B.", 70
7. Sugli "Studi", 74
8. Sul "Libro di lettura per gli abitanti delle città", 75
9. Le "Poesie di Svendborg", 82
10. La poesia "Sul bambino che non voleva lavarsi", 84
11. Sulla poesia "Il prugno", 86
12. Sulla "Leggenda della nascita del libro Tao Te Ching sul cammino di Lao Tse verso l'emigrazione", 88

Il "Romanzo da tre soldi" di Brecht

1. Otto anni, 95
2. Vecchie conoscenze, 96
3. Un volto nuovo, 98
4. Il partito di Macheath, 100
5. Pensiero grossolano, 102
6. La società dei delinquenti, 104
7. La satira e Marx, 106

L'autore come produttore, 109

Che cos'è il teatro epico? Studio su Brecht (prima versione)

Che cosa sia in gioco oggi nell'ambito del teatro è un interrogativo al quale si può rispondere con maggiore precisione relativamente alla scena piuttosto che al dramma. Si tratta della saturazione dell'orchestra. L'abisso che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio aumenta la sublimità del dramma e il cui risuonare intensifica l'ebbrezza nell'opera lirica, questo abisso, che tra tutti gli elementi della scena è quello che porta nel modo più indelebile i segni della sua origine sacra, proprio questo abisso ha perduto la sua funzione. La scena resta ancora elevata, ma non s'innalza più sorgendo da una profondità incommensurabile: la scena è diventata un podio al quale è necessario adattarsi. Questa è la situazione ma, come in molte altre circostanze, anche in questo caso si è preferito tentare di nascondersela invece di tenerne conto. Si continuano a scrivere tragedie e opere liriche che apparentemente hanno a disposizione un apparato scenico sperimentato nel tempo; in realtà esse non fanno altro che fornirsi di un dispositivo decrepito. "Questa mancanza di chiarezza in cui versano musicisti, scrittori e critici riguardo alla loro situazione ha conseguenze enormi, alle quali non si presta abbastanza attenzione; infatti costoro, credendo di possedere un apparato dal quale in realtà sono posseduti, difendono un apparato che non controllano più e che non è più un mezzo per chi produce, come costoro continuano a credere, bensì un mezzo che si è rivoltato contro i produttori." Con queste pa-

role Brecht distrugge l'illusione che oggi il teatro si fondi sulla poesia. Ciò non vale per il teatro attuale e neppure per quello brechtiano. In entrambi i casi il testo è al servizio di qualcosa: nel primo caso esso serve al mantenimento dell'impresa, nel secondo alla sua modificazione. Com'è possibile quest'ultima? Dato che la scena è diventata un podio, esiste un dramma adatto al podio o, come dice Brecht, "agli istituti di pubblicazione"? E nel caso in cui questo tipo di dramma esista, quale sarebbe il suo carattere? Sembrava che solo il "teatro del tempo" (Zeittheater), espresso in forma di tesi politiche, fosse stato in grado di rendere giustizia al podio. Però questo teatro politico funzionava come sempre: non faceva altro che promuovere socialmente l'innesto delle masse proletarie proprio in quei ruoli che l'apparato teatrale aveva plasmato per i borghesi. Non veniva quasi modificata la relazione funzionale tra la scena e il pubblico, il testo e la rappresentazione, il regista e l'attore. Il teatro epico inizia dal tentativo di modificare in modo fondamentale queste relazioni. Per il suo pubblico questa scena non rappresenta più "il palcoscenico che significa il mondo" (dunque uno spazio magico), bensì uno spazio espositivo situato favorevolmente. Per la scena il suo pubblico non significa più una massa di cavie ipnotizzate, ma piuttosto un'assemblea di persone interessate, le cui esigenze dovrebbero essere soddisfatte dalla scena stessa. Per il suo testo la rappresentazione non significa più un'interpretazione virtuosa bensì un rigoroso controllo. Per la sua rappresentazione il testo non è più il fondamento ma il reticolo geografico dei gradi, sul quale la resa interpretativa si disegna come farebbero delle riformulazioni. Al suo attore il regista non dà più indicazioni per ottenere certi effetti, ma tesi rispetto alle quali prendere posizione. Per il suo regista l'attore non è più un mimo, che deve incorporare in se stesso un ruolo, bensì un funzionario che di quei ruoli deve fare l'inventario.

È chiaro che funzioni modificate in questo modo si fondano su elementi a loro volta modificati. La migliore opportunità di analizzarli è stata data da una rappresentazione

della parabola di Brecht intitolata *Un uomo è un uomo*, andata in scena per breve tempo¹ a Berlino. Infatti, grazie allo sforzo coraggioso e intelligente del direttore Legal, questa messinscena non ne ha rappresentato solo una delle prove più precise che si siano potute vedere a Berlino da molti anni: essa ci ha offerto nel contempo un modello di teatro epico, anzi l'unico andato in scena fino a quel momento. Ciò che ha impedito alla critica ufficiale di rendersene conto emergerà in seguito. Il pubblico poté accedere alla commedia in modo indipendente dalla critica una volta che l'atmosfera opprimente della prima si fu finalmente alleggerita. Infatti le difficoltà alle quali va incontro un riconoscimento del teatro epico non sono altro che l'espressione della sua vicinanza alla vita, mentre la teoria, dal suo esilio babilonese, anela a una prassi che non ha niente a che fare con la nostra vita, al punto che il linguaggio scolastico dell'estetica può esprimere più facilmente i valori di un'operetta di Kollo² piuttosto che i valori di un dramma brechtiano. Soprattutto perché quest'ultimo, per dedicarsi totalmente alla costruzione di una nuova scena, si lascia carta bianca riguardo alla poesia.

Il teatro epico è gestuale. La questione è in quale misura questo teatro sarà poetico nel senso accennato. Il gesto è il suo materiale e fare un uso adeguato di questo materiale è il suo compito. Il gesto presenta due vantaggi rispetto al carattere assolutamente ingannevole delle espressioni e delle affermazioni della gente, e d'altra parte rispetto alle molteplici stratificazioni e all'impenetrabilità delle loro azioni. In primo luogo il gesto è falsificabile solo in una certa misura, e precisamente quanto più passa inosservato come qualcosa di abituale, tanto meno si rivela essere tale. In secondo luogo, al contrario delle azioni e delle imprese compiute dalla gente, il gesto ha un inizio e una fine

1. Nel 1931.

2. René Kollo (Berlino, 1937) è stato un cantante specializzato in ruoli da *Heldentenor* (tenore eroico) wagneriano.

che possono essere fissati. Questa precisa compiutezza contestuale di ogni elemento di un certo comportamento, che pure si trova completamente immersa nel flusso vitale, è anzi uno dei fenomeni dialettici fondamentali del gesto. Da tutto ciò risulta una conclusione importante: “quanto più interrompiamo colui che sta agendo, tanti più gesti riceviamo”. Per questo il teatro epico mette in primo piano l’interruzione dell’azione. In ciò consiste il contributo formale delle canzoni brechtiane con i loro rudi ritornelli che straziano il cuore. Anche senza anticipare la difficile analisi sulla funzione del testo nel teatro epico, si può affermare che in certi casi la sua funzione principale consiste nell’interrompere l’azione, ben lungi dall’illustrarla o dal promuoverla. Più precisamente non si tratta solo di interrompere l’azione di un partner, ma anche e altrettanto la propria. Il carattere ritardante dell’interruzione e il carattere episodico del cambiamento del quadro contestuale sono ciò che rende epico il teatro gestuale.

Abbiamo spiegato che il teatro epico di cui stiamo parlando non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni. E mentre quasi tutti gli slogan della sua drammaturgia sono passati inosservati, quest’ultimo ha fatto sì che il teatro epico venisse sempre addirittura frainteso. È una ragione sufficiente per legarlo proprio a questo slogan. Le situazioni di cui parla non potevano essere nient’altro che il *milieu* dei teorici precedenti. In questo senso è sorta l’esigenza di riprendere il dramma naturalista, per dirla in modo sommario. Ma in fin dei conti nessuno può essere tanto ingenuo da sostituirlo. Non meno del podio, la scena naturalistica è una scena del tutto illusoria. Essa non può fecondare la propria consapevolezza di essere teatro; come tutte le scene dinamiche anche la scena naturalistica deve rimuovere la propria coscienza, per potersi dedicare senza essere sviata alla sua finalità di raffigurare il reale. Invece il teatro epico, proprio per il fatto di essere teatro, mantiene ininterrottamente una coscienza viva e produttiva. Essa lo rende adatto a trattare gli elementi del reale tentando di ordinarli, e le si-

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE) 13

tuazioni si stagliano alla fine di questo tentativo, non all'inizio. Dunque esse non vengono avvicinate allo spettatore, dal quale vengono piuttosto allontanate. Costui le riconosce come situazioni reali con stupore e non con sufficienza, come avveniva nel teatro naturalista. Con questo stupore il teatro epico riabilita in modo duro e puro una prassi socratica. In colui che si stupisce si risveglia l'interesse; solamente in lui l'interesse si presenta al suo stato originario. Ora, niente è più tipico del modo di pensare brechtiano che il tentativo compiuto dal teatro epico di rendere immediatamente specialistico questo interesse originario. Il teatro epico si rivolge a persone interessate che "non pensano senza una buona ragione". Ma è un atteggiamento che condividono completamente con le masse. Il materialismo dialettico di Brecht si afferma senza ambiguità nella sua preoccupazione di interessare queste masse al teatro in modo specialistico, ma senza la minima intenzione di "educarle". "In questo modo otterremo molto rapidamente un teatro pieno di specialisti, come sono le palestre".

Dunque il teatro epico non riproduce situazioni, ma piuttosto le scopre. La scoperta delle situazioni si compie mediante l'interruzione del loro svolgimento. L'esempio più primitivo è una scena familiare. D'improvviso entra uno straniero. Proprio mentre la moglie stava per appallottolare un cuscino per tirarlo a sua figlia e il padre stava per aprire la finestra per chiamare un poliziotto. In quel momento appare alla porta lo straniero. "Quadretto" (tableau), come si usava dire nel Novecento. Ciò significa che in quel momento lo straniero s'imbatte nella situazione: lenzuola spiegazzate, finestra aperta, mobili devastati. Esiste però uno sguardo di fronte al quale anche le scene più abituali della vita borghese non appaiono molto diverse. È certo che quanto più ampie sono le devastazioni del nostro ordine sociale (quanto più siamo intaccati noi e la nostra capacità di rendercene conto), tanto più marcata dovrà essere la distanza dello straniero. Sappiamo dai Saggi di Brecht di quale straniero si tratta: un "Ûtis" svevo,

un corrispettivo del “Nessuno” greco che era Ulisse, il quale va a cercare nella caverna Polifemo da un occhio solo. In questo modo Keuner – questo è il nome dello straniero – penetra nella grotta di quel mostro da un occhio solo che è lo “Stato di classe”. Entrambi sono astuti, altrettanto abituati a soffrire ed esperti in molti campi; entrambi sono saggi. Una certa rassegnazione pratica, che da sempre evita ogni idealismo utopico, fa sì che Ulisse non pensi che al ritorno in patria, e per questo Keuner non si muove affatto dalla sua soglia. Ama gli alberi che stanno nel suo cortile quando esce all’aria aperta dal suo appartamento al quarto piano della casa retrostante. “Perché non vai mai nella foresta se ami gli alberi?” gli chiedono i suoi amici. “Non ho forse detto che amo gli alberi che sono nel mio cortile?” replica il signor Keuner. La preoccupazione di questo teatro è di muovere verso la vita sulla scena il signor Keuner, questo pensatore che una volta Brecht raccomandò di portare in scena disteso (tanto poco il teatro lo attrae). Noteremo con una certa sorpresa quanto lontano arrivi la sua origine storica. Infatti dai Greci in poi la ricerca dell’eroe non tragico non si è mai esaurita sulla scena europea. Nonostante tutte le rinascite dell’antichità i grandi drammaturghi hanno mantenuto la massima distanza rispetto all’autentica forma della tragedia, quella greca. Non è questo il luogo in cui descrivere questo percorso nel Medioevo in Hroswitha, nel dramma misterico, in seguito in Gryphius, Lenz e Grabbe, né il modo in cui Goethe lo ha incrociato nel secondo Faust. Possiamo comunque dire che questo percorso era il più tedesco. Infatti la questione è se possiamo parlare di un percorso e non piuttosto di un sentiero segreto da contrabbandieri, lungo il quale ci è pervenuta trasversalmente l’eredità del dramma medievale e barocco, attraverso il massiccio sublime ma sterile del classicismo. Questa mulattiera viene alla luce al giorno d’oggi – per quanto sia sempre incolta e selvaggia – nei drammi di Brecht. L’eroe non tragico è parte di questa tradizione tedesca. Non certo la critica ufficiale, ma i mi-

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE) 15

glieri pensatori contemporanei – come György Lukács e Franz Rosenzweig – hanno compreso presto che l'esistenza scenica paradossale di questo eroe deve essere riscattata dalle nostre stesse esistenze. Lukács scriveva vent'anni or sono che già Platone aveva riconosciuto il carattere non drammatico dell'uomo più elevato, cioè del saggio. Eppure nei suoi dialoghi lo ha guidato alla soglia della scena. Se si vuole considerare il teatro epico più drammatico del dialogo (cosa non sempre vera), allora il primo dovrà essere non meno filosofico di quest'ultimo.

Le forme del teatro epico corrispondono alle nuove forme tecniche, al cinema come anche alla radio. Essa è all'altezza della tecnica. Nei film si è affermato sempre di più il principio secondo il quale in ogni momento dovrebbe essere possibile per il pubblico partecipare, si dovrebbero evitare premesse complicate, ogni parte dovrebbe possedere un suo proprio valore di episodio, accanto al suo valore rispetto all'intero complesso della vicenda; tutto questo è diventato una necessità tassativa alla radio, di fronte a un pubblico che può accendere e spegnere il suo altoparlante in ogni momento e a sua discrezione. Il teatro epico porta in scena la stessa conquista. In esso non ci sono fundamentalmente ritardatari. Allo stesso tempo questa tendenza è rivelatrice del fatto che la breccia che esso scava nel teatro inteso come istituzione sociale è molto più ampia dello smantellamento che provoca al teatro inteso come impresa del divertimento. Se al cabaret la borghesia si mescola ai bohémien e al varietà durante tutta la serata si riempie il fossato tra piccola e grande borghesia, nel teatro per fumatori progettato da Brecht sono i proletari ad essere i clienti abituali. Costoro non troveranno niente di strano nel fatto che egli esorti l'attore "affinché nell'Opera da tre soldi il mendicante scelga la gamba di legno, in modo tale che proprio a causa di questo numero la gente si proponga di recarsi ancora una volta a teatro nel momento in cui questo qualcosa accade". Le proiezioni di Neher non sono tanto decorazioni per una

scena quanto cartelloni per questo genere di numeri. Il cartellone fa assolutamente parte delle componenti del “teatro letterarizzato”. “Letterarizzazione significa l’affermazione di ciò che è figurato mediante ciò che è formulato; essa offre al teatro la possibilità di creare connessioni con altre istituzioni che operano nella cultura”. Con le istituzioni e per finire addirittura con il libro stesso. “Si dovrebbero introdurre anche nell’arte drammatica la nota a piè pagina e lo sfogliare le pagine per compararle”. Ma che cosa affiggono le immagini di Neher? Brecht scrive che esse “prendono posizione di fronte agli eventi in modo tale che il mangione reale se ne stia seduto a Mahagonny di fronte al mangione disegnato”. Bene. Ma chi mi garantisce che il mangione recitato abbia il vantaggio della realtà rispetto a quello disegnato? Niente ci impedisce di mettere a sedere il mangione recitato di fronte a quello reale, dunque di rendere il mangione disegnato dietro più reale di quello recitato davanti. Forse solo questo ci offre la chiave per capire l’effetto forte e particolare che viene esercitato da passaggi messi in scena in questo modo. Alcuni tra gli attori che restano sullo sfondo appaiono come i mandatari delle potenze superiori. Da lì agiscono come le idee di Platone, che rappresentano i modelli delle cose. Allo stesso modo le proiezioni di Neher sarebbero idee materialistiche, idee di vere e proprie “situazioni”, e si spingono così vicino all’evento che il tremore dei loro tratti continua a rivelare la vicinanza molto più intima dalla quale si sono staccate per diventare visibili.

La letterarizzazione del teatro mediante formulazioni, cartelloni e titoli – la cui parentela con le pratiche cinesi è corrente in Brecht e meriterebbe un giorno uno studio a parte – “priverà la scena delle sue sensazioni materiali”, e deve farlo. Poi Brecht si spinge ancora più avanti nella stessa direzione chiedendosi se gli eventi rappresentati dall’attore epico non dovrebbero essere già noti. “In questo caso gli avvenimenti storici sarebbero di primo acchito i più adatti”. Ma anche in questo caso certe libertà nello svolgimento sareb-

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE)

17

bero indispensabili per non accentuare le grandi decisioni, situate sulle linee di fuga dell'aspettativa, bensì l'incommensurabile, il singolare. "Le cose possono andare in questo modo, ma potrebbero anche andare in modo completamente diverso" – questo è l'atteggiamento fondamentale di chi scrive per il teatro epico. Rispetto alla sua storia costui si comporta come un maestro di ballo con la sua allieva. La sua prima preoccupazione è di sciogliere le sue articolazioni fino ai limiti del possibile. Resterà lontano dal cliché storico e psicologico quanto Strindberg nei suoi drammi storici. Perché quest'ultimo si è cimentato con consapevole energia con il teatro epico, non tragico. Se nelle opere tratte dall'ambito delle esistenze individuali egli ricorre ancora allo schema cristiano della Passione, nelle sue storie ha aperto la strada al teatro gestuale con la veemenza del suo pensiero critico, della sua ironia che smaschera. In questo senso la salita al Calvario Verso Damasco e la ballata (Moritat) Gustavo Adolfo segnano i poli della sua produzione drammatica. Basta guardare in questa direzione per riconoscere l'opposizione costruttiva in cui Brecht si pone nei confronti del cosiddetto "dramma di attualità", opposizione che egli si sforza di superare nelle sue "pièces didattiche". Esse costituiscono le vie indirette attraverso il teatro epico, al quale la "pièce a tesi" (Thesenstück) deve adattarsi. Una via indiretta, se paragonata ai drammi di Toller o Lampel che, analogamente allo pseudo classicismo tedesco, "attribuendo il primato all'idea, fanno sì che lo spettatore desideri sempre un determinato traguardo" e creano "per così dire una domanda sempre superiore all'offerta". Invece di sfondare le nostre situazioni agendo dall'esterno, come fanno gli autori citati, Brecht ha fatto in modo che esse si criticino dialetticamente, che i loro diversi elementi giochino logicamente l'uno contro l'altro: il suo impacchettatore Galy Gay in *Un uomo è un uomo* non è che un luogo delle contraddizioni del nostro ordine sociale. Forse, nel senso di Brecht, non è troppo azzardato definire il saggio come il luogo compiuto di una tale dialettica. In ogni caso Galy Gay è un saggio. Si

presenta come un impacchettatore “che non beve, fuma pochissimo e non ha quasi nessuna passione”. Non gli sembra chiara l’offerta della vedova alla quale ha portato il cesto e che vuole dargli il suo compenso di notte: “A dire il vero vorrei comprare un pesce”. Ciò nonostante egli viene presentato come un uomo “che non sa dire di no”. E anche questo è saggio, perché in questo modo egli lascia che le contraddizioni della vita penetrino nel solo luogo in cui in fin dei conti possono e devono essere superate: nell’uomo. Solo chi “è d’accordo” ha qualche possibilità di cambiare il mondo. Così Galy Gay, il saggio solitario e proletario, acconsente a sbarazzarsi della propria saggezza e ad arruolarsi negli energumeni dell’esercito coloniale inglese. È appena uscito dalla porta di casa per comprare il pesce che sua moglie gli ha chiesto. Si imbatte allora in un plotone dell’esercito anglo-indiano che, saccheggiando una pagoda, ha perduto il quarto componente della spedizione. Gli altri tre hanno tutto l’interesse a procurarsi al più presto un sostituto. Galy Gay è l’uomo che non sa dire di no. Segue i tre senza conoscere le loro intenzioni nei suoi riguardi. Assume progressivamente i pensieri, i comportamenti e le abitudini che deve avere un uomo in guerra; viene completamente disfatto e rifatto, non riconoscerà più sua moglie che lo ha ritrovato e alla fine diventerà un guerriero temuto, il conquistatore della fortezza tibetana di So al Dohowr. Un uomo è un uomo, un impacchettatore, un mercenario. Non userà la sua natura di mercenario diversamente da come prima aveva usato la sua natura di impacchettatore. Un uomo è un uomo: ciò non significa fedeltà al proprio essere, ma piuttosto disponibilità ad accogliere in se stessi un nuovo essere.

Non nominare il tuo nome troppo precisamente, e per che cosa se in questo modo nomini sempre un altro.

E per che cosa dici così forte la tua opinione? Dimenticala. Qual era mai?

Non ricordarti di una cosa più a lungo di quanto essa stessa non duri.

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE) 19

Il teatro epico mette in questione il carattere divertente del teatro; scuote il suo valore sociale togliendogli la sua funzione nel sistema capitalista; in terzo luogo esso minaccia la critica nei suoi privilegi. Questi ultimi consistono in un sapere specialistico che abilita il critico a pronunciare certe osservazioni sulla regia e sulla rappresentazione. Solo in rarissimi casi i criteri messi in gioco in queste osservazioni sono sotto il suo controllo. Il critico può anche risparmiarselo affidandosi all'“estetica del teatro”, i cui dettagli nessuno sente l'esigenza di conoscere in modo particolarmente preciso. Ma se l'estetica del teatro non resta più sullo sfondo, se il suo foro è il pubblico e se il suo criterio non è più l'effetto nervoso prodotto sui singoli, bensì l'organizzazione di una massa di ascoltatori, allora la critica nella sua forma attuale non gode più di alcun vantaggio su questa massa, ma al contrario resta molto indietro rispetto a essa. Nel momento in cui la massa si differenzia mediante i dibattiti, le decisioni responsabili, i tentativi di prendere posizione in modo fondato; nel momento in cui la totalità falsa e mistificante chiamata “pubblico” incomincia a disgregarsi per lasciare il posto al suo interno alle fazioni corrispondenti ai reali rapporti di forza, in quel momento alla critica accade la duplice sventura di vedere scoperto e nel contempo svalutato il suo carattere di agente. Semplicemente per il fatto di richiamarsi a un “pubblico” – inteso in un senso tanto opaco quale esiste ancora solo per il teatro, e significativamente non esiste già più per il cinema – la critica diventa, lo voglia o meno, l'avvocato difensore di ciò che gli antichi chiamavano teatrocrasia: il dominio delle masse fondato su riflessi e sensazioni, che appare come l'esatto opposto della presa di posizione da parte di collettivi responsabili. Questo comportamento del pubblico fa sì che s'impongano le “innovazioni”, le quali escludono qualsiasi altro pensiero tranne quello realizzabile nella società, e in questo modo si oppongono a tutti i “rinnovamenti”. Perché qui ciò che viene attaccato è la base, l'idea

che all'arte sia permesso solamente "sfiurare" l'esperienza della vita, che solo al kitsch spetti trattarla in tutta la sua vastità e che per giunta il fatto di essere toccati in questo modo sia conveniente solo per le classi inferiori. Ma l'attacco a questa base è nel contempo una contestazione dei suoi propri privilegi – e questo la critica lo ha sentito. Nell'ambito della discussione sul teatro epico essa va intesa unicamente come parte in causa.

L'"autocontrollo" della scena deve comunque prevedere degli attori che abbiano un'idea del pubblico essenzialmente differente da quella che ha un domatore delle bestie feroci che abitano la sua gabbia; deve prevedere degli attori per i quali l'effetto prodotto non sia il fine ma un mezzo. Quando recentemente a Berlino è stato chiesto al regista russo Meyerhold in che cosa secondo lui i suoi attori si distinguessero da quelli europei occidentali, egli ha risposto: "In due cose. In primo luogo, sanno pensare; in secondo luogo, pensano in modo materialistico e non idealistico". Dire che la scena è un'istituzione morale è una dichiarazione giustificata solo rispetto a un teatro che non si limita a trasmettere conoscenze, bensì le produce. Nel teatro epico l'educazione dell'attore consiste in un modo di recitare che lo guida alla conoscenza; e la sua conoscenza, a sua volta, determina completamente la sua recitazione non solo nel contenuto, ma anche mediante i tempi, le pause e le accentuazioni. Tuttavia questo non va inteso nel senso di uno stile. Al contrario il programma di *Un uomo è un uomo* dice che "nel teatro epico l'attore ha parecchie funzioni e lo stile della sua recitazione cambia a seconda della funzione che egli adempie". Ma la maggioranza di queste possibilità è governata da una dialettica alla quale tutti i momenti dello stile devono piegarsi. "L'attore deve mostrare una cosa e deve mostrarsi. Naturalmente egli mostra la cosa mostrandosi e si mostra mostrando la cosa. Benché questo processo coincida, non può coincidere in modo da far sparire l'opposizione (differenza) tra questi due compiti". "Rendere i gesti citabili" è la prestazione più

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE) 21

importante dell'attore; deve saper spaziare i suoi gesti come un tipografo spazia le parole. "La pièce epica è un edificio che dev'essere considerato razionalmente, nel quale le cose debbono essere riconosciute; dunque la sua presentazione deve appoggiare questa considerazione". Il compito più alto di una regia epica consiste nell'esprimere il rapporto tra l'azione rappresentata e l'azione generalmente data nel rappresentare. Se l'intero programma marxista di formazione è determinato dalla dialettica operante tra il comportamento dell'insegnante e quello del discente, qualcosa di analogo viene alla luce nel teatro epico con il confronto continuo tra l'avvenimento scenico che viene mostrato e il comportamento scenico che lo mostra. Il comandamento supremo di questo teatro è che "colui che mostra" – l'attore in quanto tale – "venga mostrato". Forse una tale formulazione ricorderà a qualcuno la vecchia drammaturgia della riflessione di Tieck. Dimostrare perché sarebbe errato significherebbe arrampicarsi attraverso una scala a chiocciola sulla soffitta di scena della teoria brechtiana. Qui può bastare fare riferimento a un unico momento: con tutti i suoi artifici sulla riflessione, la scena del romanticismo non è mai stata in grado di rendere giustizia alla relazione dialettica originaria, la relazione tra teoria e prassi, della quale si è anzi preoccupata a suo modo, vano quanto quello del teatro di attualità oggi.

Se dunque l'attore del teatro antico, in quanto "commediante", finiva talvolta per ritrovarsi vicino al prete, nel teatro epico egli si trova accanto al filosofo. Il gesto dimostra il significato sociale e l'applicabilità sociale della dialettica. Essa mette alla prova le situazioni umane. Le difficoltà che un direttore artistico incontra in una preparazione resterebbero irrisolvibili senza una visione concreta del corpo della società. Ma la dialettica alla quale guarda il teatro epico non dipende da una successione scenica nel tempo; al contrario, essa si manifesta già in quegli elementi gestuali che sono alla base di ogni successione temporale, e che chiamiamo impropriamente "elementi" perché sono

più semplici di questa successione. Un comportamento dialettico immanente viene chiarito in modo fulmineo in una situazione – in quanto porta le tracce dei gesti, delle azioni e delle parole umane. La situazione che il teatro epico svela è la dialettica colta nella sua quiete. Perché come in Hegel il corso del tempo non è press'a poco la madre della dialettica, bensì solo il mediatore nel quale essa si presenta, allo stesso modo nel teatro epico la madre della dialettica non è il corso contraddittorio delle espressioni e dei modi di comportarsi: la madre della dialettica è il gesto stesso. Uno stesso e unico gesto una volta fa cambiare abito a Galy Gay, un'altra volta lo manda al muro per essere fucilato. Uno stesso e unico gesto lo fa rinunciare al pesce e accettare l'elefante. Scoperte del genere soddisferanno l'interesse del pubblico che frequenta i teatri epici e avrà speso bene i suoi soldi. A ragione l'autore spiega, per quanto riguarda la distinzione di questo teatro più serio rispetto al consueto teatro d'intrattenimento: "Quando trattiamo questo teatro che ci è ostile come qualcosa di puramente culinario, facciamo credere anche che noi col nostro teatro ci opponiamo a ogni forma di piacere e che possiamo rappresentarci questo processo di apprendimento o istruzione unicamente come una fonte di grande dispiacere. Perché spesso per combattere un avversario si indebolisce la propria posizione e, per ottenere l'effetto polemico della radicalità, che è solo inizialmente superiore, si finisce per privare la propria causa di ogni ampiezza e validità. Ridotta così alla sua sola forma polemica, forse la causa potrà anche vincere, ma non potrà sostituire quella vinta. Eppure il processo conoscitivo di cui abbiamo parlato è di per sé un piacere. Già il fatto che in un certo modo l'uomo possa essere conosciuto è qualcosa che genera un sentimento di trionfo; una conoscenza estremamente piacevole consiste anche nel fatto che l'uomo non sia conoscibile interamente né definitivamente, che sia un essere difficilmente esauribile il quale racchiude e nasconde in sé molte possibilità (dalle quali proviene la sua facoltà evolutiva). Il fatto che

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (PRIMA VERSIONE) 23

l'uomo possa essere modificato dal suo ambiente e che possa a sua volta modificarlo, cioè trattarne le conseguenze, tutto questo genera sentimenti di gioia. Non certo se l'uomo viene visto come qualcosa di meccanico, integralmente utilizzabile, incapace di opporre resistenza, come accade oggi in seguito a determinate condizioni sociali. Lo stupore, che si deve dunque impiegare qui nella formula aristotelica sull'effetto della tragedia, dev'essere valutato proprio come una facoltà e può essere appreso".

Il ristagno nel fiume reale della vita, l'istante in cui il suo corso si arresta, lo sentiamo come un riflusso: lo stupore è appunto questo riflusso. La dialettica colta nella sua stasi costituisce l'oggetto proprio dello stupore. È la roccia dall'alto della quale lo sguardo si getta nel flusso delle cose di cui si parla in un canto della città di Jehoo, "che è sempre piena e dove nessuno rimane"; il canto comincia così:

Non aggrapparti all'onda
che s'infrange ai tuoi piedi,
fino a quando restano nell'acqua,
altre onde vi s'infrangeranno.

Se però il flusso delle cose s'infrange su questa roccia dello stupore, allora non esiste differenza tra una vita umana e una parola. Nel teatro epico entrambe sono solo la cresta dell'onda. Esso fa schizzare in alto l'esistenza fuori dal letto del tempo e lascia che si rifletta per un istante nel vuoto, per rimandarla a letto.

1931



II. Che cos'è il teatro epico? (seconda versione)

1. Il pubblico disteso

“Non c'è niente di più bello che starsene distesi sul divano e leggere un romanzo” dice un autore epico del secolo scorso. Ciò indica l'intensità della distensione alla quale può giungere davanti a un'opera narrativa colui che ne gode. L'idea che ci si fa dello spettatore che partecipa a un dramma è di solito press'a poco opposta. Si pensa a un uomo che, teso in tutte le sue fibre, segue un avvenimento. Il concetto di teatro epico (costituito da Brecht in quanto teorico della sua stessa prassi poetica) indica soprattutto che questo tipo di teatro auspica un pubblico disteso, che segua l'azione rilassato. Certo, questo pubblico si comporterà sempre come un collettivo, la qual cosa lo distingue dal lettore che è solo col suo testo. Per di più, proprio in quanto collettivo, questo pubblico si vedrà spinto molto spesso a prendere prontamente posizione. Ma secondo Brecht questa presa di posizione dovrebbe essere ponderata e dunque distesa, insomma dovrebbe venire da persone interessate. Per la loro partecipazione è previsto un doppio oggetto. Innanzitutto gli avvenimenti; devono essere tali da poter essere controllati, nei momenti decisivi, in base all'esperienza del pubblico. In secondo luogo la rappresentazione; essa dev'essere plasmata nella sua armatura artistica in modo trasparente. (Questa costruzione è assolutamente l'opposto della “semplicità”; presuppone in realtà intelligenza artistica e perspicacia da parte del re-

gista). Il teatro epico si rivolge a persone interessate “che non pensano senza una buona ragione”. Brecht non perde di vista le masse e questa formula ben corrisponde all’uso condizionato che esse fanno del pensiero. Una volontà politica si afferma nell’aspirazione a interessare il suo pubblico al teatro in modo specialistico, ma non certo al solo fine di educarlo.

2. La storia

Il teatro epico deve “privare la scena della sua sensazione materiale”. Perciò una storia antica spesso renderà meglio di una nuova. Brecht si è chiesto se gli avvenimenti che il teatro epico rappresenta non debbano essere già noti. Esso si comporterebbe con la storia come il maestro di ballo con la sua allieva; la sua prima preoccupazione sarebbe di sciogliere le sue articolazioni fino ai limiti del possibile. (Il teatro cinese procede effettivamente in questo modo. Brecht ha rappresentato il suo debito verso di esso in “The fourth wall of China”). Se il teatro deve andare in cerca di avvenimenti noti, “allora gli avvenimenti storici sarebbero di primo acchito i più adatti”. La loro estensione epica è finalizzata a togliere loro il carattere di sensazione mediante la maniera di recitare, i cartelloni e le diciture.

In questo modo Brecht tematizza la vita di Galilei nella sua ultima pièce. Lo rappresenta soprattutto come un grande maestro. Galilei non insegna solo una nuova fisica: la insegna anche in modo nuovo. Nelle sue mani l’esperimento diventa una conquista non solo della scienza, ma anche della pedagogia. Questa pièce non accentua principalmente la ritrattazione di Galilei. L’avvenimento realmente epico dev’essere ricercato piuttosto in ciò che risulta dalla dicitura del penultimo cartellone: “1633-1642. Prigioniero dell’Inquisizione, Galilei continua le sue ricerche scientifiche fino alla sua morte. Riesce a far uscire

1. Life and letters today, vol. X, 1936, num. 6.

clandestinamente dall'Italia le sue opere principali”.

Questo teatro è legato al corso del tempo in modo completamente diverso rispetto al teatro tragico. Poiché la tensione riguarda meno l'esito che gli avvenimenti nei loro particolari, il teatro epico può coprire vastissimi spazi di tempo. (È quanto avveniva in passato nel dramma misterico. La drammaturgia di “Edipo” e dell’“Anatra selvaggia” rappresenta il polo opposto rispetto alla drammaturgia epica”).

3. L'eroe non tragico

La scena classica francese riservava un posto tra gli attori alle persone di ceto elevato, che avevano la loro poltrona sulla scena aperta. La qual cosa a noi sembra inopportuna. Rispetto al concetto di “drammatico” che ci è stato trasmesso dal teatro ci sembrerebbe analogamente inopportuno integrare un terzo che non partecipa come un osservatore appassionato, come il “pensante” rispetto agli avvenimenti sulla scena. Brecht ha avuto spesso in mente qualcosa di analogo. Si può andare oltre e dire che egli ha tentato persino di fare del pensante, anzi del saggio, proprio l'eroe drammatico. E proprio partendo da qui si può definire il suo un teatro epico. Questo tentativo è stato spinto agli estremi dalla figura di Galy Gay l'impacchettatore. Galy Gay, l'eroe della pièce “Un uomo è un uomo”, non è che il luogo delle contraddizioni che costituiscono la nostra società. Forse, nel senso di Brecht, non è troppo azzardato definire il saggio come il luogo compiuto della loro dialettica. In ogni caso Galy Gay è un saggio. Ora, già Platone ha riconosciuto benissimo il carattere non drammatico dell'uomo più elevato, cioè del saggio. Nei suoi dialoghi lo ha condotto alla soglia del dramma – nel “Fedone” alla soglia del gioco delle passioni. Il Cristo medievale che, come vediamo nei Padri della Chiesa, rappresentava anche il saggio, è l'eroe non tragico per eccellenza. Ma an-

che nel dramma secolare occidentale la ricerca dell'eroe non tragico non è mai cessata. Questo dramma, spesso in contrasto con i suoi teorici, si è distaccato in modi sempre nuovi dalla forma autentica del tragico, cioè dalla forma greca. Questa via importante ma segnalata male (che qui può raffigurare una tradizione) è passata nel Medioevo attraverso Hroswitha e i misteri, e nel Barocco attraverso Gryphius e Calderon. Più tardi si è profilata in Lenz e Grabbe e infine in Strindberg. Le scene di Shakespeare si stagliano come monumenti ai suoi margini e Goethe l'ha incrociata nella seconda parte del suo "Faust". Si tratta di una via europea ma anche tedesca. Se si può parlare di una strada e non piuttosto di un sentiero segreto da contrabbandieri, attraverso il quale ci è pervenuta l'eredità del dramma medievale e barocco. Questa mulattiera viene alla luce al giorno d'oggi – per quanto sia sempre incolta e selvaggia – nei drammi di Brecht.

4. L'interruzione

Brecht contrappone il suo teatro, in quanto epico, al teatro drammatico in senso stretto, la cui teoria è stata formulata da Aristotele. Per questo Brecht introduce la drammaturgia corrispondente in quanto non-aristotelica, nel modo in cui Riemann ha introdotto una geometria non-euclidea. Questa analogia può chiarire che non si tratta di un rapporto di concorrenza tra forme incerte della scena. In Riemann è stato soppresso l'assioma delle parallele. Nell'arte drammatica brechtiana è stata abolita la catarsi aristotelica, la deviazione degli affetti attraverso l'immedesimazione con il destino commovente dell'eroe.

L'interesse disteso del pubblico, al quale sono destinate le rappresentazioni del teatro epico, ha la sua peculiarità proprio nel fatto che non si rivolge affatto alla facoltà di immedesimazione degli spettatori. L'arte del teatro epico consiste piuttosto nel provocare lo stupore invece dell'im-

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (SECONDA VERSIONE) 29

medesimazione. Convenzionalmente parlando, invece di identificarsi nell'eroe il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in cui si muove.

Brecht crede che il teatro epico non deve tanto sviluppare azioni quanto rappresentare situazioni. Ma in questo caso la rappresentazione non è la riproduzione nel senso dei teorici naturalisti. Al contrario, si tratta soprattutto di scoprire una buona volta le situazioni (si potrebbe anche dire di estraniarsi da esse). Questa scoperta (straniamento, *Verfremdung*) delle situazioni si compie mediante l'interruzione del corso degli avvenimenti. L'esempio più primitivo è una scena familiare. D'improvviso compare uno straniero. Proprio mentre la moglie stava per afferrare un oggetto di bronzo per tirarlo alla figlia; il padre stava per aprire la finestra per chiamare un poliziotto. In quel momento appare alla porta lo straniero. "Quadretto" (*tableau*), come si usava dire nel Novecento. Ciò significa che lo straniero si trova confrontato alla situazione; visi sconvolti, finestra aperta, mobili devastati. Esiste però uno sguardo di fronte al quale anche le scene più abituali della vita borghese non appaiono molto diverse.

5. Il gesto citabile

"L'effetto di una frase – dice Brecht in una poesia didattica – venne atteso e scoperto. E lo si attese fino a quando la folla non ebbe soppesato le frasi sul piatto della bilancia". In breve, la recitazione venne interrotta. Si può ampliare ulteriormente questo discorso e ricordare che l'interruzione è uno dei procedimenti fondamentali di ogni atto formativo. Esso trascende ampiamente l'ambito dell'arte. È alla base della citazione, per fare solo un esempio. Citare un testo implica interrompere la sua concatenazione contestuale. È dunque chiaramente comprensibile che il teatro epico, il quale è orientato all'interruzione, sia un teatro citabile in

senso specifico. Non ci sarebbe niente di particolare nel fatto che i suoi testi possano essere citati. Le cose vanno diversamente per i gesti che entrano in gioco nel corso della recitazione.

“Rendere i gesti citabili” è uno degli atti essenziali del teatro epico. L’attore deve saper spaziare i suoi gesti come un tipografo spazia le parole. Questo effetto può essere ottenuto ad esempio quando l’attore stesso cita sulla scena il suo gesto. Così si poteva osservare in “Happy end” come la Neher – nel ruolo di un sergente dell’Esercito della Salvezza che, per fare proseliti, aveva cantato in un’osteria per marinai una canzone più adatta al posto che a una chiesa – doveva citare questa canzone e il gesto con cui l’aveva cantata davanti a un Consiglio dell’Esercito della Salvezza. Così anche in “La linea di condotta” viene portato dinanzi al tribunale del Partito non solo il rapporto dei comunisti ma, attraverso la loro recitazione, anche una serie di gesti del compagno contro il quale essi hanno avviato il procedimento. Ciò che nel dramma epico è generalmente uno dei più sottili mezzi artistici diventa, nel caso particolare della pièce didattica, uno dei fini più prossimi. Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Perché quanto più frequentemente interrompiamo un individuo che sta agendo, tanto più otteniamo dei gesti.

6. La pièce didattica

Il teatro epico è concepito in ogni caso altrettanto bene per gli attori che per gli spettatori. La pièce didattica si distingue essenzialmente come un caso particolare perché essa, attraverso la particolare povertà del dispositivo, semplifica e suggerisce la sostituzione del pubblico con gli attori e degli attori con il pubblico. Ogni spettatore potrà recitare insieme agli attori. E in effetti è più facile recitare il “maestro” che l’“eroe”.

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (SECONDA VERSIONE) 31

Nella prima versione de “Il volo di Lindbergh”, che venne pubblicata in una rivista, l’aviatore figurava ancora come un eroe. Essa era destinata a esaltarlo. La seconda versione – questo è istruttivo – è nata da un’autocorrezione di Brecht. Grande fu l’entusiasmo che attraversò i due continenti nei giorni che seguirono questo volo. Ma si spense come una sensazione. Brecht si sforza di scomporre lo spettro del “vissuto” (Erlebnis) ne “Il volo di Lindbergh” per evincerne i colori dell’“esperienza” (Erfahrung). Dell’esperienza che poteva e doveva essere tratta solo dal lavoro di Lindbergh, non dall’eccitazione del pubblico, e che doveva essere ricondotta a “quelli di Lindbergh”².

T.E. Lawrence, l’autore de “I sette pilastri della saggezza”, entrando nell’aeronautica militare scrisse a Robert Graves che questo atto era per l’uomo di oggi ciò che era stata l’entrata in un monastero per l’uomo medievale. In questa dichiarazione si ritrova la tensione di un arco che è proprio de “Il volo di Lindbergh”, ma anche delle pièces didattiche più tarde. Un rigore clericale viene applicato all’insegnamento di una moderna tecnica – in questo caso dell’aviazione, in seguito della lotta di classe. Questa seconda utilizzazione è elaborata nel modo più ampio in “La madre”. Era azzardato preservare proprio un dramma sociale dagli effetti che l’immedesimazione provoca e ai quali il suo pubblico era tanto abituato. Brecht lo sa; lo esprime in una poesia in forma epistolare inviata alla scena operaia locale in occasione della rappresentazione a New York di questa pièce: “Alcuni ci chiedevano: Anche il lavoratore vi comprenderà? Rinuncerà alla solita droga; alla partecipazione in spirito a un’indignazione estranea, all’ascesa degli altri; a ogni illusione che lo eccita a comando per due ore e lo lascia più esausto di prima, pieno di un ricordo vago e di una speranza ancora più vaga?”

2. Benjamin intende probabilmente «ai colori dell’esperienza» vissuta da Lindbergh stesso (ndt).

7. L'attore

Il teatro epico avanza a scossoni, in modo comparabile alla pellicola cinematografica. La sua forma fondamentale è quella dello choc, con cui le singole situazioni della pièce, ben distinte le une dalle altre, si imbattono l'una nell'altra. Le canzoni, le diciture, le convenzioni gestuali distaccano una situazione dall'altra. In questo modo si creano gli intervalli che danneggiano maggiormente l'illusione del pubblico. Paralizzano la sua disposizione a immedesimarsi. Questi intervalli sono riservati alla sua presa di posizione critica (rispetto al comportamento rappresentato dei personaggi e al modo in cui esso viene rappresentato). Per quanto riguarda la modalità della rappresentazione, il compito dell'attore nel teatro epico consiste nel mostrare nella sua recitazione che egli resta freddo. Anche per lui l'identificazione è difficilmente utilizzabile. L'"attore" del teatro drammatico non è sempre preparato in ogni cosa a tale modo di recitare. Immaginando di "recitare la commedia" si può forse avvicinarsi al teatro epico nel modo più scevro da pregiudizi.

Brecht dice: "L'attore deve mostrare una cosa e deve mostrarsi. Naturalmente egli mostra la cosa mostrandosi; e si mostra mostrando la cosa. Sebbene questi atti coincidano, non possono coincidere in modo tale che scompaia la differenza tra questi due compiti". In altri termini, l'attore deve riservarsi la possibilità di interpretare male ad arte la propria parte. A un certo momento egli non deve rinunciare a far vedere colui che riflette (sulla propria parte). A torto in quel momento si sentirebbe il ricordo dell'ironia romantica, nel modo in cui ad esempio Tieck la usa ne "Il gatto con gli stivali". Quest'ultima non ha alcun fine didattico; in fondo essa dimostra solamente l'informazione filosofica dell'autore, per il quale una cosa resta sempre presente quand'egli scrive una pièce: che alla fin fine il mondo può benissimo essere anche un teatro.

Proprio il modo di recitare nel teatro epico farà comprendere spontaneamente quanto in questo campo l'inte-

CHE COS'È IL TEATRO EPICO? (SECONDA VERSIONE) 33

resse artistico sia identico a quello politico. Si pensi al ciclo di Brecht "Terrore e miseria del Terzo Reich". È facile rendersi conto che il compito di imitare un uomo delle SS o un membro della Corte di giustizia popolare, per l'attore tedesco in esilio al quale spetterebbe questo compito, significherebbe qualcosa di fundamentalmente diverso che ad esempio per un buon padre di famiglia l'incarico di incarnare il Don Juan di Molière. Per il primo l'immedesimazione può difficilmente essere considerata come un metodo appropriato – allo stesso modo in cui per lui non potrà esserci immedesimazione con l'assassino dei suoi compagni di lotta. Un altro modo di rappresentare mantenendo la distanza potrebbe godere in questi casi di una nuova legittimità e forse di una particolare riuscita. Questo modo sarebbe quello epico.

8. Il teatro sul podio

È più facile dire che cosa debba fare il teatro epico partendo dall'idea della scena piuttosto che dall'idea di un nuovo dramma. Il teatro epico tiene conto di un fatto al quale si è prestata troppo poca attenzione. Questo fatto può essere definito come la saturazione dell'orchestra. L'abisso che separa gli attori dal pubblico come i morti dai vivi, l'abisso il cui silenzio aumenta la sublimità del dramma e il cui risuonare intensifica l'ebbrezza nell'opera lirica, questo abisso, che tra tutti gli elementi della scena è quello che porta nel modo più indelebile i segni della sua origine sacra, proprio questo abisso ha perduto sempre più il suo significato. La scena resta ancora elevata. Ma non s'innalza più sorgendo da una profondità incommensurabile: la scena è diventata un podio. La pièce didattica e il teatro epico sono un tentativo di disporsi su questo podio.



III. Studi sulla teoria del teatro epico

Il teatro epico è gestuale. In senso stretto il gesto è il materiale e il teatro epico è l'uso adeguato di questo materiale. Se ammettiamo quanto detto, ne conseguono immediatamente due interrogativi. In primo luogo, da dove il teatro epico acquisisce i suoi gesti? In secondo luogo, cosa si intende per uso dei gesti? Un terzo interrogativo verrebbe allora ad aggiungersi: in base a quali metodi avvengono nel teatro epico l'elaborazione e la critica dei gesti?

Per quanto riguarda il primo interrogativo, i gesti vengono trovati nella realtà. E precisamente – questa è un'osservazione importante, estremamente connessa alla natura del teatro – solo nella realtà di oggi. Supposto che qualcuno scriva una pièce teatrale di carattere storico, sostengo che egli riuscirà a dominare questo compito solo nella misura in cui avrà la possibilità di associare in modo sensato e percettibile certi avvenimenti passati a un gesto presente, che possa essere eseguito dall'uomo di oggi. Da questa esigenza potrebbero essere dedotte certe conoscenze riguardanti le possibilità e i limiti del dramma storico. Perché da una parte è certo che i gesti imitati non hanno alcun valore, a meno che non sia in discussione proprio lo svolgimento gestuale dell'imitazione. D'altra parte è certo che, ad esempio, il gesto del papa che incorona Carlo Magno, o di quest'ultimo che riceve la corona, è un gesto che al giorno d'oggi non esiste più se non in forma di imitazione. La materia prima del teatro epico è dunque esclusivamente il gesto che ci si trova davanti oggi, il gesto di un'azione o dell'imitazione di un'azione.

Per quanto riguarda il secondo interrogativo il gesto ha due vantaggi, da una parte rispetto alle espressioni e affermazioni assolutamente ingannevoli della gente, d'altra parte rispetto alle molteplici stratificazioni e all'impenetrabilità delle loro azioni. In primo luogo il gesto è falsificabile solo in una certa misura, e precisamente quanto più passa inosservato come qualcosa di abituale, tanto meno si rivela essere tale. In secondo luogo, al contrario delle azioni e delle imprese compiute dalla gente, il gesto ha un inizio e una fine che possono essere fissati. Questa precisa compiutezza contestuale di ogni elemento di un certo comportamento, che pure si trova completamente nel flusso vitale, è anzi uno dei fenomeni dialettici fondamentali del gesto. Da tutto questo deduciamo una conclusione importante: noi riceviamo i gesti nella misura in cui interrompiamo qualcuno che sta agendo. Per questo il teatro epico mette in primo piano l'interruzione dell'azione. Il valore delle canzoni per l'economia complessiva del dramma risiede in tale interruzione. Anche senza anticipare la difficile analisi sulla funzione del testo nel teatro epico, si può affermare che in certi casi la sua funzione principale consiste nell'interrompere l'azione, ben lungi dall'illustrarla o dal promuoverla. Più precisamente non solo l'azione di uno straniero, ma anche e altrettanto la propria. Il carattere ritardante dell'interruzione, il carattere episodico del cambiamento del quadro contestuale sono tra l'altro ciò che rende epico il teatro gestuale. Si dovrebbe ora continuare a esporre a quali processi venga sottoposto sulla scena il materiale grezzo preparato in questo modo, cioè il gesto. Azione e testo hanno qui come unica funzione di essere elementi variabili in una disposizione sperimentale. In quale direzione tende allora il risultato di questo esperimento?

La risposta a questa formulazione del secondo interrogativo non può essere separata dalla discussione del terzo: con quali metodi avviene l'elaborazione del gesto? Queste

1. (A margine di questo capoverso si trovano nello scritto tipografato le

domande rivelano la vera dialettica del teatro epico. In questa sede dobbiamo accennare solo ad alcuni dei suoi concetti fondamentali. Dialettici sono innanzitutto i seguenti rapporti: quello del gesto con la situazione e viceversa; il rapporto dell'attore che rappresenta con la figura rappresentata e viceversa; il rapporto del comportamento dell'attore, legato in modo autoritario, con il comportamento critico del pubblico e viceversa; il rapporto dell'azione rappresentata con quell'azione che si deve vedere in ogni tipo di rappresentazione. Questa enumerazione è sufficiente a far comprendere in che modo tutti questi momenti dialettici sono subordinati alla dialettica superiore qui nuovamente riscoperta dopo molto tempo, la quale è determinata dal rapporto tra la conoscenza e l'educazione. Perché tutte le conoscenze alle quali giunge il teatro epico hanno un effetto immediatamente educativo, ma nel contempo l'effetto educativo del teatro epico si trasforma immediatamente in conoscenze che però possono essere specificamente diverse nell'attore e nel pubblico.

1931 circa

seguenti frasi, aggiunte in seguito a mano): Il gesto dimostra il significato sociale e l'applicabilità sociale della dialettica. Essa mette alla prova le situazioni umane. Le difficoltà di regia che emergono per il regista durante la preparazione – se dipendono esse stesse dalla ricerca dell'“effetto” – non possono più essere separate dalle conoscenze concrete del corpo sociale.



Estratti dal “Commento a Brecht”

Bertolt Brecht è un fenomeno difficile. Rifiuta di sfruttare “liberamente” i suoi grandi talenti di scrittore. E forse non esiste alcun rimprovero al suo lavoro letterario – plagiatore, perturbatore della pace, sabotatore – che egli non userebbe come un soprannome onorifico per la sua attività non letteraria, anonima ma percettibile in quanto educatore, pensatore, organizzatore, politico, regista. È comunque incontestabile che egli è l’unico, tra tutti coloro che scrivono in Germania, il quale si chiede dove debba mettere il suo talento, e che lo mette solo laddove è convinto della necessità di farlo e lascia perdere ogni occasione che non corrisponde a questa pietra di paragone. I “Saggi” 1-3 sono il genere di luoghi dove s’impiega il suo talento. La novità qui è che questi luoghi appaiono in tutta la loro importanza, che per loro il poeta si congeda dalla sua “opera” e, come un ingegnere nel deserto comincia le trivellazioni petrolifere, così egli inizia la sua attività in punti calcolati con precisione nel deserto del presente. In questo caso i luoghi in questione sono il teatro, gli aneddoti, la radio – altri luoghi saranno trattati in seguito. “La pubblicazione dei Saggi – comincia a dire l’autore – avviene in un momento in cui certi lavori ormai non devono essere tanto delle esperienze vissute individuali (avere il carattere di un’opera), ma si rivolgono piuttosto all’uso (alla trasformazione) di determinati istituti e di determinate istituzioni”. Non si proclama il rinnovamento; si pianificano innovazioni. Qui la poesia non si aspetta più nulla dal sentimento di un autore che, nella volontà di cambiare questo mondo, non si sia alleato con la so-

brietà. La letteratura sa che l'unica possibilità che le è rimasta è di diventare un sottoprodotto nel processo molto ramificato volto al cambiamento del mondo. Questo è ciò che essa è in questo contesto e per giunta essa ha un valore inestimabile. Ma il prodotto principale è un nuovo comportamento. Lichtenberg dice: "L'importante non è ciò di cui uno è convinto. L'importante è che cosa le sue convinzioni fanno di lui". In Brecht questo "che cosa" significa "comportamento". È un comportamento nuovo e la sua più grande novità è di poter essere appreso. "Il secondo saggio, Storie del signor Keuner, rappresenta un tentativo di rendere i gesti citabili". Chi poi legge queste storie nota che i gesti citati qui sono quelli della povertà, dell'ignoranza, dell'impotenza. Sono state apportate solo piccole innovazioni; potenti, per così dire. Perché il signor Keuner, che è un proletario, è molto fortemente in contrasto con l'ideale proletario dei filantropi: non è introverso. Egli si aspetta l'eliminazione della miseria in un unico modo, cioè attraverso lo sviluppo di quel comportamento che la miseria gli impone. Ma non è citabile solo il comportamento del signor Keuner, lo è altrettanto, se ci si esercita, quello degli allievi ne "Il volo di Lindbergh", e lo è anche quello dell'egoista Fatzler, e ancora: ciò che è citabile in essi non è solo il comportamento, lo sono altrettanto le parole che lo accompagnano. Anche queste parole richiedono di essere esercitate, cioè di essere prima riconosciute e poi comprese. Dapprima esse esercitano il loro effetto pedagogico, poi quello politico, solo alla fine quello poetico. Il fine del commento di cui diamo un saggio di seguito è di promuovere il più possibile l'effetto pedagogico e di tenere lontano il più possibile l'effetto poetico.

1

Abbandona il tuo posto.
 Le vittorie sono ottenute.
 Le sconfitte sono
 ottenute:
 ora abbandona il tuo posto.

“Le sconfitte sono...” non tanto a causa sua, di Fatzer, quanto per lui. Il vincitore non deve concedere ai vinti l'esperienza della sconfitta. Deve prendersi anche questa, deve condividere la sconfitta con i vinti. Solo allora egli sarà diventato signore della situazione.

Immergiti ancora in profondità,
vincitore.
L'esultanza si fa strada là dove si combatteva.
Non restare in quel luogo.
Attendi le grida della sconfitta là dove risuonano più forti:
in profondità.
Abbandona il posto di prima.

“Immergiti ancora...” – “Nessuna gloria per il vincitore, nessuna pietà per il vinto”. Iscrizione dipinta a fuoco su un piatto di legno, Russia sovietica.

Trattieni la tua voce, oratore.
Il tuo nome viene cancellato dalle lavagne. I tuoi ordini non vengono eseguiti. Permetti che nuovi nomi compaiano sulla lavagna e che nuovi ordini vengano eseguiti.
(Tu che non comandi più, non ordinare la disobbedienza!)
Abbandona il posto di prima.

“Permetti...” – Compenetrazione di una durezza che giunge alla spietatezza, con la cortesia. Questa cortesia è soggiogante perché si sente a che cosa serve. Vale a dire che essa deve spingere i più deboli e indegni (semplicemente l'essere umano, vedendo il quale ci si rende conto del proprio cuore) alle cose più grandi e importanti. È la cortesia contenuta nel porgere la corda per il harakiri, un gesto muto in cui c'è ancora spazio per la pietà.

Non sei bastato
Non hai finito

Ora hai l'esperienza
e basti
Ora puoi iniziare:
abbandona il posto.

“Ora puoi iniziare...” – L’“inizio” è rinnovato dialetticamente. Non si manifesta in uno slancio ma in una cessazione. L’azione? Che l’uomo abbandoni il suo posto. Inizio interiore = cessare qualcosa di esterno.

Tu, che hai dominato gli uffici
accendi la tua stufa.
Tu, che non avevi tempo per mangiare
cucinati la minestra.
Tu, sul quale molto si è scritto
studia l’abc.
Comincia subito:
occupa il nuovo posto.

“Tu, che hai dominato gli uffici...” Qui appare quali forze liberi negli interessati la prassi sovietica di far ruotare i funzionari nei diversi uffici. Infatti l’ordine “Comincia da capo” vuol dire dialetticamente:

- impara perché non sai niente;
- occupati dei fondamenti, perché (attraverso l’esperienza) sei diventato abbastanza saggio per poterlo fare;
- sei debole, sei destituito dalla tua funzione. Passatela bene per riprendere più forza, hai il tempo per farlo.

Il vinto non sfugge
alla saggezza.
Tieniti forte e lasciati cadere. Inorridisci!
Cadi dunque! Sul fondo
ti aspetta la saggezza.
Tu, a cui troppo è stato chiesto
diventa partecipe dell’inestimabile
insegnamento della massa:
occupa il nuovo posto.

“Cadi dunque!” – Fatzer deve sistemarsi nell’assenza di speranza. Sistemazione, non speranza. La consolazione non ha niente a che fare con la speranza. E Brecht gli dà una consolazione: l’uomo può vivere nell’assenza di speranza se sa come ci è giunto. Da quel momento può viverci, perché allora la sua vita senza speranza è importante. Qui sprofondata in rovina (zugrunde gehen) vuol dire sempre andare al fondo delle cose (auf den Grund).

2

Il tavolo è terminato, falegname.
 Permettici di portarlo via.
 Adesso non continuare a piallarci
 attorno
 smetti di verniciare
 non parlarne né bene né male:
 lo prendiamo così com’è.
 Ne abbiamo bisogno.
 Consegnalo.

“Falegname...” – Qui si deve immaginare un falegname autentico, che non è mai soddisfatto della sua opera, che non sa decidersi a darla via. Se già i poeti si congedano dall’“opera” (cfr. i passi precedenti), qui questo comportamento viene richiesto agli uomini di Stato. Brecht dice loro: Arruffoni che non siete altro, voi volete fare dello Stato la vostra “opera” invece di rendervi conto di questo: lo Stato non deve essere un’opera d’arte né un valore eterno, bensì qualcosa di utilizzabile.

Tu hai finito, uomo di Stato
 lo Stato non è finito.
 Permettici di modificarlo
 secondo le condizioni della nostra vita.
 Uomo di Stato, permetti a noi di essere uomini di Stato.
 Sotto le tue leggi c’è il tuo nome.
 Dimentica il nome
 rispetta le tue leggi, legislatore.

Fai in modo di compiacerti dell'ordine,
ordinatore.
Lo Stato non ha più bisogno di te
consegnalo.

“Consegnalo...” – Ecco cosa dicono i Lindbergh del loro apparecchio: “Ciò che loro hanno fatto deve bastarmi”. Aderire strettamente alla misera realtà, questo è il motto. La miseria, insegna chi detiene il sapere, è una mimetizzazione che permette di aderire alla realtà più strettamente di quanto possa qualunque ricco.

Un dramma familiare sulla scena del teatro epico¹

Brecht ha detto che il comunismo è lo stadio intermedio. “Il comunismo non è radicale. È il capitalismo ad essere radicale”. Quanto esso sia radicale, lo si può capire dal comportamento che adotta nei confronti della famiglia come su ogni altro punto. Il capitalismo si impunta sulla famiglia, perfino nei casi in cui ogni intensificazione della vita familiare acuisce la sofferenza dovuta a condizioni indegne di esseri umani. Il comunismo non è radicale. Per questo non gli viene in mente di volere semplicemente eliminare i legami familiari. Si limita a esaminare la loro attitudine a essere modificati. Esso si chiede: la famiglia può essere smontata affinché venga modificata la funzione sociale delle sue componenti? Queste sue componenti non sono tanto i suoi membri, quanto piuttosto i loro rapporti reciproci. È chiaro che nessun rapporto è più importante di quello tra la madre e il bambino. Inoltre, di tutti i membri della famiglia, la madre è quello determinato socialmente nel modo più chiaro: lei produce la nuova generazione. L’interrogativo posto dalla pièce di Brecht è: questa funzione sociale può diventare una funzione rivoluzionaria, e come? Quanto più direttamente un essere umano è implicato nel processo di produzione all’interno dell’ordine economico capitalista, tanto più egli è esposto allo sfruttamento. Nelle condizioni attuali la famiglia è un’organizzazione finalizzata allo sfruttamento della donna in quanto madre. Pelagia Wlassowa, “vedova di un lavoratore e madre di un lavoratore”, è dunque una persona doppia-

mente sfruttata: una volta in quanto appartenente alla classe operaia, una seconda volta in quanto donna e madre. Nel suo essere doppiamente sfruttata, colei che partorisce rappresenta gli sfruttati nella loro umiliazione più profonda. Una volta rivoluzionate le madri, non resterebbe più niente da rivoluzionare. Brecht tematizza un esperimento sociologico sul rivoluzionamento della madre. Ad esso è legata una serie di semplificazioni che non sono di natura sediziosa ma costruttiva. “Vedova di un lavoratore, madre di un lavoratore” – qui è contenuta la prima semplificazione. Pelagia Wlassowa è madre di un solo lavoratore e per questo si trova in una certa contraddizione rispetto al concetto originale di donna proletaria (proles significa discendenza). Ha solo un figlio, questa madre. È sufficiente. Emerge infatti che con quest’unica leva lei può già manovrare il comando che trasmette le sue energie materne all’intera classe operaia. Per natura cucinare è compito suo. Produttrice dell’essere umano, diventa riproduttrice della forza lavoro di quest’ultimo. Ora questa riproduzione non basta più. Per questo genere di cibo il figlio ha solo uno sguardo di disprezzo. Con quanta facilità questo sguardo può sfiorare la madre. Lei non sa come cavarsela perché non sa: “Sulla carne che manca in cucina, le decisioni non vengono prese in cucina”. Dev’esserci questo o qualcosa del genere nei volantini che lei va a distribuire. Non per aiutare il comunismo ma solo suo figlio, al quale è toccato in sorte distribuirli. Questo è l’inizio del suo lavoro per il partito. E in questo modo lei trasforma l’ostilità che minacciava di svilupparsi tra lei e suo figlio, in un’ostilità rivolta contro il loro nemico comune. Questa – cioè questo comportamento di una madre – è anche l’unica forma valida di aiuto che, inseguita qui fin nel suo habitat proprio e originario – le pieghe di una gonna materna –, allo stesso tempo, in quanto solidarietà degli sfruttati, ottiene socialmente quella forza di convinzione che essa possiede per sua natura in modo animale. Il cammino che la madre percorre è quello che va da questo primo aiuto al-

l'ultimo: la solidarietà della classe operaia. Il suo discorso alle madri prima della consegna del rame non è un discorso pacifista, è un richiamo rivoluzionario alle partorienti che, accanto alla causa dei deboli, tradiscono anche la causa dei loro figli, del loro "parto". Dunque è partendo dall'aiuto, e solo in secondo luogo dalla teoria, che la madre giunge al partito. Questa è la seconda semplificazione costruttiva. Queste semplificazioni hanno il compito di sottolineare la semplicità dei loro insegnamenti. Infatti corrisponde alla natura del teatro epico che l'opposizione non dialettica tra la forma e il contenuto della coscienza (la quale comportava il fatto che la persona drammatica poteva riferirsi al suo agire solo nelle riflessioni) venga sostituita dall'opposizione dialettica tra teoria e prassi (la quale comporta che l'agire, nei suoi punti d'irruzione, libera lo sguardo prospettico sulla teoria). Per questo il teatro epico è il teatro dell'eroe bastonato. L'eroe non bastonato non diventa un pensatore – si potrebbe riscrivere in questo modo per il drammaturgo epico una massima pedagogica degli antichi. Ora, ciò ha molto a che fare con gli insegnamenti in forma di spiegazioni del proprio comportamento, mediante i quali la madre riempie le sconfitte o i tempi d'attesa (per il teatro epico non c'è differenza). Lei canta questi insegnamenti. Canta: Che cosa depone in sfavore del comunismo?; canta: Impara, sessantenne; canta: Sia lodata la terza causa. E canta questo come madre. Infatti si tratta di ninnenanne. Ninnenanne del comunismo piccolo e debole, che però cresce inarrestabile. Questo comunismo lei lo ha adottato in quanto madre; ma ora si evidenzia che il comunismo la ama come si può amare solo una madre; vale a dire non per la sua bellezza o per la sua reputazione o per la sua eccellenza, ma come la fonte inesauribile dell'aiuto; perché lei rappresenta l'aiuto alla fonte, dove esso sgorga ancora puro, dov'è ancora pratico e non menzognero, e dunque può essere offerto senza limiti a ciò che ha bisogno di un aiuto senza limiti, cioè al comunismo. La madre è la prassi incarnata. Quando prepara il the, quando in-

carta gli spuntini e quando visita il figlio in prigione, ogni volta emerge che ogni abilità manuale della madre serve il comunismo; quando le pietre la colpiscono e quando viene colpita dal calcio del fucile dei poliziotti, diventa evidente che tutte le vie di fatto contro di lei non hanno nessun effetto. La madre è la prassi diventata carne. Ciò significa che in lei si può trovare solo l'affidabilità, non l'entusiasmo. E la madre non sarebbe affidabile se, all'inizio, non avesse sollevato obiezioni contro il comunismo. Ma – questo è il punto decisivo – le sue obiezioni non sono quelle degli interessati, ma quelle dettate dal buon senso. “È necessario, dunque non è pericoloso” – con questo genere di frasi non si può rivolgersi alla madre. E neppure con le utopie: “La fabbrica del signor Suchlinow appartiene a lui o no? E allora?!” Ma le si può spiegare che la proprietà di lui è una limitazione per lei. E così, passo dopo passo, percorre il cammino del buon senso. – “Se siete in conflitto con il signor Suchlinow, che cosa c'entra la polizia?” – e questo “passo dopo passo” del buon senso, che è il contrario del radicalismo, guida la madre alla testa delle manifestazioni di maggio, dove viene abbattuta. Questo è quanto riguarda la madre. Ora è giunto il momento di rivoltare le circostanze di fatto e di chiedersi: se la madre dirige, come stanno le cose per il figlio? Perché è il figlio che legge i libri e si prepara ad assumere la direzione. Ecco che ci sono quattro elementi: madre e figlio, teoria e prassi, ed effettuano un nuovo raggruppamento; giocano ai quattro cantoni, “Cambiate, cambiate alberetto”. Una volta giunto il momento critico in cui il buon senso si impadronisce della direzione, allora la teoria è abbastanza buona proprio per occuparsi dell'economia domestica. Allora il figlio deve tagliare il pane mentre la madre, che non sa leggere, stampa; allora le necessità della vita cessano di comandare gli esseri umani secondo la loro ripartizione sessuale; allora nell'appartamento dei proletari è affissa la lavagna a muro, che ristabilisce uno spazio tra la cucina e il letto. Quando lo Stato viene rivoltato dalla testa ai piedi alla ri-

UN DRAMMA FAMILIARE...

49

cerca di copechi, anche nella famiglia qualcosa deve cambiare e allora è inevitabile che, al posto della fidanzata la quale incarna gli ideali dell'avvenire, entri la madre che conferma Marx e Lenin con le sue esperienze di quarant'anni di passato. Perché la dialettica non sa che farsene delle lontananze nebbiose e indefinite: sta di casa nelle quattro mura della prassi e, standosene sulla soglia dell'istante, pronuncia le parole conclusive de "La madre": "E mai diventa: oggi stesso!"

1932



Il paese in cui non si può nominare il proletariato¹

Il teatro dell'emigrazione può assumere come proprio oggetto solo un dramma politico. La maggior parte delle pièces che avevano riunito un pubblico politico in Germania dieci o quindici anni fa sono state sorpassate dagli avvenimenti. Il teatro dell'emigrazione deve ricominciare da capo; non deve essere ricostruito solo il suo apparato scenico, ma anche la sua drammaturgia.

Il sentimento di questa situazione storica si impose al pubblico della prima rappresentazione parigina delle parti di un nuovo ciclo drammatico di Brecht. Per la prima volta esso riconobbe se stesso in quanto pubblico drammatico. Guardando negli occhi questo nuovo pubblico e questa nuova situazione del teatro, Brecht ha introdotto di suo una nuova forma drammatica. È uno specialista nel ricominciare da capo. Negli anni che vanno dal 1920 al 1930 non si è stancato di sottoporre sempre da capo il dramma alla prova della storia contemporanea. Si è confrontato in questo con numerose forme sceniche e con le più diverse componenti di pubblico. Ha lavorato per il teatro dei saltimbanchi come per l'Opera e ha presentato le sue produzioni ai proletari di Berlino come all'avanguardia borghese occidentale.

Dunque Brecht ha sempre ricominciato da capo, come nessun altro. Detto tra parentesi, da ciò si riconosce il dialettico. (In ogni maestro dell'arte c'è un dialettico). Fai

1. Sulla prima rappresentazione di «Otto atti unici» di Brecht.

attenzione affinché lo slancio raggiunto una volta – dice Gide – non torni mai a profitto del tuo lavoro ulteriore. Brecht ha operato secondo questa massima – e l’ha presa particolarmente a cuore nelle nuove pièces, dedicate alla scena dell’emigrazione.

In breve: a partire dai tentativi degli anni precedenti si era finalmente sviluppato un determinato e fondato standard del teatro brechtiano. Quest’ultimo si definiva epico e con questa definizione si differenziava dal teatro drammatico in senso stretto, di cui Aristotele per primo aveva formulato la teoria. Per questo Brecht introdusse la sua teoria in quanto “non-aristotelica” – nel modo in cui Riemann introdusse una geometria “non-euclidea”. In Riemann era stato soppresso l’assioma delle parallele; in questa nuova arte drammatica ciò che venne abolito fu la “purificazione” aristotelica, la deviazione degli affetti attraverso l’immedesimazione con il destino commovente dell’eroe. Un destino che ha il movimento dell’onda, che trascina via con sé il pubblico. (La celebre “peripezia” è la cresta dell’onda che, cascando in avanti, s’infrange e finisce).

Il teatro epico, quanto a lui, avanza a scossoni, in modo comparabile alla pellicola cinematografica. La sua forma fondamentale è quella dello choc, con cui le singole situazioni della pièce, ben distinte le une dalle altre, si imbattono l’una nell’altra. Le canzoni, le diciture nella scenografia, le convenzioni gestuali degli attori che recitano distaccano una situazione dall’altra. In questo modo si creano ovunque gli intervalli che danneggiano maggiormente l’illusione del pubblico. Questi intervalli sono riservati alla sua presa di posizione critica, alla sua riflessione. (In modo analogo la scena classica francese riservava un posto tra gli attori alle persone di ceto elevato, che avevano le loro poltrone sulla scena aperta).

Questo teatro epico aveva eliminato posizioni decisive del teatro borghese, grazie a una regia superiore a quest’ultimo per metodo e precisione. Ed era stata pur sempre una

conquista caso per caso. Questa scena epica era così poco consolidata, e il circolo delle persone da essa formate era ancora tanto ristretto, che si sarebbe potuto costruirla nell'emigrazione. Questa visione è alla base del nuovo lavoro di Brecht. "Terrore e miseria del Terzo Reich" è un ciclo costituito da ventisette atti unici, costruiti secondo le regole della drammaturgia tradizionale. Qualche volta la drammaticità divampa come una luce al magnesio al termine di un processo apparentemente idilliaco. (Chi entra dalla porta della cucina sono i membri del soccorso invernale con un sacco di patate per una piccola famiglia; chi ne esce sono i membri delle SA² che scortano la figlia appena arrestata). Altrove un intrigo messo in opera giunge a ottenere giustizia. (Così avviene in "La croce di gesso", in cui il proletario carpisce con l'astuzia a un membro delle SA uno degli espedienti con i quali i complici della Gestapo³ combattono contro il lavoro illegale). Talvolta è proprio la contraddizione insita nei rapporti sociali che si presenta sulla scena nella sua tensione drammatica, quasi senza trasposizione alcuna. (Durante il giro che devono fare nel cortile del penitenziario sotto lo sguardo del guardiano, due detenuti sussurrano tra loro; entrambi sono panettieri; l'uno è detenuto per non aver messo la crusca nel pane; l'altro è stato arrestato un anno dopo per aver mescolato della crusca nell'impasto).

Queste e altre pièces vennero rappresentate per la prima volta il 21 maggio (1938) nella regia ben approfondita di S. Th. Dudow, davanti a un pubblico che le seguì con appassionata partecipazione. Dopo cinque anni di esilio esso si

2. SA (Sturmabteilungen) erano i battaglioni o squadre d'assalto, fondati nel 1920 e comandati da Ernst Roehm a partire dal 1930. Queste formazioni paramilitari, che arrivarono a contare quasi tre milioni di uomini, costituirono inizialmente il braccio armato del Partito Nazionalsocialista di Hitler, che le sciolse in seguito alla «notte dei lunghi coltelli» (30 giugno 1934) poiché diffidava della loro lealtà e della loro ideologia, rivoluzionaria in senso soprattutto anticapitalista.

3. Gestapo (Geheime Staatspolizei) era la polizia segreta nazista, fondata da H. Goering e diretta da H. Müller dal 1934 al 1945.

sentì finalmente toccato, dall'alto di una scena, in ciò che c'era di comune nell'esperienza politica. Steffi Spira, Hans Altmann, Günther Ruschin, Erich Schoenlank – gli attori, che fino a quel momento non avevano sempre potuto dispiegare completamente le loro energie nei numeri da solista del cabaret politico, avevano saputo regolarsi gli uni sugli altri e dimostrarono quanto profitto avevano tratto dalle esperienze che la maggior parte di loro aveva effettuato nove mesi prima in “I fucili della signora Carrar”.

Helene Weigel mantenne alta la tradizione perdurata, nonostante tutto, dal primo teatro brechtiano fino a quel momento. Riuscì a mantenere autorità allo standard europeo della arte recitativa. Avremmo dato molto per poterla vedere nell'ultimo atto del ciclo, “Il referendum”, dove – in una parte che rievoca la sua parte indimenticabile ne “La madre” – nelle vesti della moglie di un proletario, tiene in vita lo spirito del lavoro illegale ai tempi della persecuzione.

Per il teatro dell'emigrazione tedesca il ciclo rappresenta un'opportunità politica e artistica, che rende tangibile per la prima volta la sua necessità. I due momenti, quello politico e quello artistico, costituiscono qui un unico momento. Infatti è facile capire che rappresentare un membro delle SA o del Tribunale del popolo significa per un attore emigrato un compito completamente diverso rispetto a ciò che significherebbe per una persona di buon cuore rappresentare Jago. Nel primo caso l'immedesimazione è certamente un metodo inadatto; come per nessun combattente politico può esserci “immedesimazione” con l'assassino dei suoi compagni. Un altro modo di rappresentare mantenendo la distanza – un modo epico, appunto – potrebbe godere in questo caso di una nuova legittimità e forse di una nuova riuscita.

Il ciclo esercita sul pubblico dei lettori non meno attrazione che su quello degli spettatori – e anche in ciò si manifesta un elemento epico, trasformato. Se la scena non dispone di mezzi, difficili da mobilitare nelle situazioni in essa

rappresentate, allora dovrà accontentarsi di una selezione più o meno ricca tratta dal ciclo. Quest'ultima può essere esposta a obiezioni critiche, e ce ne sono certamente anche a proposito della selezione presentata a Parigi. Non tutti gli spettatori hanno visto chiaramente quale sia la tesi decisiva che si fa incontro al lettore in tutte queste pièces. Si può formularla in questo modo, con una frase tratta dal profetico "Castello" di Kafka: "La menzogna diventa l'ordine del mondo".

Ognuno di questi atti brevi mostra un'unica cosa: il modo inevitabile in cui il regno del terrore, che davanti ai popoli si fa vanto del nome di Terzo Reich, schiaccia tutti i rapporti tra gli esseri umani sotto il giogo della menzogna. Menzogna è la deposizione sotto giuramento davanti al tribunale ("La ricerca del diritto"). Menzogna è la scienza, la quale insegna principi che non è permesso applicare ("La malattia professionale"). Menzogna è ciò che viene urlato al pubblico ("Il referendum"), e ancora menzogna ciò che viene sussurrato all'orecchio del morente ("Il discorso della montagna"). Menzogna è ciò che la pressione idraulica comprime in quello che i coniugi hanno da dirsi all'ultimo minuto della loro vita in comune ("La moglie ebrea"); menzogna è la maschera indossata persino dalla pietà quando ancora osa dare un segno di vita ("Al servizio del popolo"). Siamo nel paese in cui non si può nominare il nome del proletariato. In questo paese, mostra Brecht, le cose sono predisposte in modo tale che persino il contadino non può più nutrire il suo bestiame senza mettere in gioco la "sicurezza dello Stato" ("Il contadino dà da mangiare alla scrofa").

È ancora solo una debole scintilla la verità che, come un fuoco purificatore, deve un giorno consumare questo Stato e il suo ordine. La alimenta l'ironia del lavoratore, il quale al microfono sbugiarda le menzogne che lo speaker gli fa dire; questa scintilla è custodita dal silenzio di coloro che possono incontrare con la massima prudenza il compagno passato attraverso il martirio; e il volantino per il referendum e tutto il suo testo che dice "NO", non sono altro che

questa stessa minuscola scintilla che arde.

C'è da sperare che l'opera sia presto pubblicata in forma di libro. La scena trova in essa un intero repertorio. Il lettore riceve un dramma nel senso in cui lo hanno realizzato "Gli ultimi giorni dell'umanità" di Kraus. Forse solo a questo dramma è data la possibilità di lasciarsi pervadere dall'attualità ancora incandescente in modo tale che essa giunga ai posteri come una testimonianza ferrea e inflessibile.

Commenti alle poesie di Brecht

1. Sulla forma del commento

È noto che un commento è qualcosa di diverso da una critica che valuta e distribuisce luci e ombre. Il commento parte dalla classicità del suo testo e dunque, in un certo qual modo, da un pregiudizio. Un ulteriore elemento che lo distingue dalla critica è che il commento ha a che fare solamente con la bellezza e il contenuto positivo del suo testo. Ed è un fatto molto dialettico ricorrere alla forma arcaica e nel contempo autoritaria del commento per metterla al servizio di un'opera poetica che non solo non ha niente di arcaico in sé, ma tiene anche testa a ciò a cui oggi viene riconosciuta autorità.

Questo fatto coincide con la considerazione di una vecchia massima della dialettica: superare le difficoltà accumulando. In questo caso la difficoltà da superare consiste in generale nel leggere la poesia lirica oggi. Ora, cosa accadrebbe se si potesse ovviare a questa difficoltà leggendo tale testo interamente, come se si trattasse di un testo ampiamente provato, gravido di un contenuto di pensiero – in breve: di un testo classico? Cosa accadrebbe se inoltre, prendendo il toro per le corna e memori della particolare circostanza che corrisponde esattamente alla difficoltà di leggere la poesia lirica oggi: cioè alla difficoltà di scrivere poesia lirica oggi – cosa accadrebbe se una *raccolta lirica di oggi* venisse posta alla base dell'impresa di leggere la poesia lirica come se fosse un testo classico?

Se qualcosa può incoraggiare tale tentativo è la cogni-

zione dalla quale del resto si può trarre attualmente anche il coraggio della disperazione: vale a dire che il giorno che viene può già portare delle devastazioni così gigantesche, che noi ci vediamo separati dai testi e dalle produzioni di ieri come se fossero passati secoli. (Il commento, che oggi sta ancora troppo aderente al suo oggetto, già domani può fare delle pieghe classiche. Laddove la sua precisione potrebbe avere un effetto quasi indecente, domani il mistero può essersi ristabilito).

Il commento che segue può forse suscitare interesse anche per un altro aspetto. Per coloro ai quali il comunismo sembra portare le stigmate dell'unilateralità, la lettura più precisa di una raccolta poetica come quella di Brecht potrebbe riservare qualche sorpresa. Non si dovrebbe certamente privarsi di una tale sorpresa, come accadrebbe se ci si limitasse a sottolineare lo "sviluppo" della lirica di Brecht dai "Sermoni domestici" fino alle "Poesie di Svendborg". La posizione asociale dei "Sermoni domestici" diventa una posizione sociale nelle "Poesie di Svendborg". Ma non si tratta proprio di una conversione. Non si brucia adesso ciò che prima si adorava. È più opportuno fare riferimento a ciò che accomuna le due raccolte poetiche. Tra le loro molteplici posizioni se ne cercherebbe invano una, cioè la posizione apolitica, non-sociale. Il commento si occupa appunto di evidenziare i contenuti politici delle parti puramente liriche.

2. I "Sermoni domestici"

È ovvio che il titolo "Sermoni domestici"¹ è ironico. La

1. Il titolo di questa prima raccolta di poesie di Brecht del 1927 è «Hauspostille». La traduzione italiana classica è «Libro delle devozioni domestiche», curata e tradotta da R. Fertonani per Einaudi (1964). Preferiamo mantenere qui il termine «Sermoni domestici», preferito ad esempio dai traduttori francesi, perché *Postille* significa in primo luogo «raccolta di prediche domenicali», cioè di omelie, secondo il Rigutini-Bulle, e solo in secondo luogo «libro di devozione», come traduce il Sansoni. Inoltre il titolo di «Sermoni domestici» permette di conservare una

loro parola non viene dal Sinai né dai Vangeli. La loro fonte d'ispirazione è la società borghese. Gli insegnamenti che i suoi osservatori traggono da essa si differenziano nel modo più completo dagli insegnamenti che essa stessa diffonde. I "Sermoni domestici" sono in rapporto solamente con i primi. Se l'anarchia è un vantaggio, così pensa il poeta, se in essa è racchiusa la legge della vita borghese, allora si deve almeno chiamarla con il suo nome. E le forme poetiche con le quali la borghesia gioca ad eluderne l'esistenza non sono adatte per il poeta ad esprimere senza dissimulazione l'essenza del suo dominio. Il corale che costruisce la comunità, il canto popolare con cui il popolo deve essere nutrito, la ballata patriottica che accompagna il soldato al macello, la canzone che celebra la più magra delle consolazioni – tutte queste forme ricevono qui un nuovo contenuto, dal momento che l'uomo asociale e privo di responsabilità parla di queste cose (di Dio, popolo, patria e della fidanzata) come se ne deve parlare davanti a degli asociali e privi di responsabilità: senza falsa o vera vergogna.

3. I "Canti di Mahagonny"

Canto di Mahagonny numero 2

Chi restava a Mahagonny
aveva bisogno ogni giorno di cinque dollari
e quando davvero esagerava
gli ci voleva forse ancora un extra
ma a quei tempi tutti se ne stavano
al saloon-bar-poker di Mahagonny
perdevano in ogni caso
eppure ne ricavano qualcosa.

certa tensione dialettica tra la dimensione intimista della casa e quella omiletica, morale e pubblica, o meglio comunitaria, che è propria del sermone. Non dimentichiamo infatti che Brecht venne educato secondo la confessione evangelica protestante professata dalla madre.

1

Sul mare e sulla terra
tutti quanti si fanno fregare e scoiare
per questo tutta la gente se ne sta lì
e vende tutta la sua pelle
perché in qualsiasi momento le pelli vengono compensate in
dollari.

Chi restava a Mahagonny
aveva bisogno ogni giorno di cinque dollari
ecc.

2

Sul mare e sulla terra
il consumo di carni fresche è dunque enorme
morde sempre la vostra carne
sennò chi vuoi che vi paghi le vostre sbronze?
Perché le pelli costano poco e il whisky è caro.

Chi restava a Mahagonny
aveva bisogno ogni giorno di cinque dollari
ecc.

3

Sul mare e sulla terra
si vede che i molti mulini di Dio macinano lentamente
per questo molta gente se ne sta lì
e vende molte pelli
perché le piace tanto vivere in contanti e paga in contanti
talmente controvoglia.

Chi resta nella sua gerla
non ha bisogno ogni giorno di cinque dollari
e se non è privo di una donna
forse non ha neppure bisogno di un extra.
Ma oggi tutti se ne stanno nella sala a buon mercato
del buon Dio.
Vincono in ogni caso
e non ne ricavano nulla.

Canto di Mahagonny numero 3

Una mattina grigia

nel bel mezzo di un whisky
 Dio venne a Mahagonny
 Dio venne a Mahagonny.
 Nel bel mezzo di un whisky
 intravedemmo Dio a Mahagonny.

1
 Vi bevete come spugne
 il mio buon grano anno dopo anno?
 Nessuno si aspettava che io venissi²
 se ora vengo, tutto crolla?
 Si guardarono, gli uomini di Mahagonny.
 Sì, dissero gli uomini di Mahagonny.
 Una mattina grigia
 nel bel mezzo di un whisky
 ecc.

2
 Avete riso venerdì sera?³
 Da lontano ho visto Mary Weemann
 galleggiare muta come uno stoccafisso nel lago salato
 non si asciugherà mai più, signori miei.
 Si guardarono, gli uomini di Mahagonny.
 Una mattina grigia
 nel bel mezzo di un whisky
 ecc.

3
 Conoscete queste cartucce?
 Sparate sul mio buon missionario?
 Se devo abitare con voi in cielo
 è per vedere i vostri peli grigi da ubriaconi?
 Sì, dissero gli uomini di Mahagonny.
 Una mattina grigia

2. Probabilmente questo verso allude in modo coerente all'esortazione formulata nel Vangelo di Matteo e nota come *Estote parati*: «Vegliate dunque, perché non sapete in quale giorno il Signore vostro verrà. (...) Perciò anche voi siate pronti, perché nell'ora che non immaginate, il figlio dell'uomo verrà» (Matteo, 24, 42-44). Cfr. anche Luca, 12, 40.

3. In questo verso Brecht potrebbe alludere al Venerdì Santo.

nel bel mezzo di un whisky
ecc.

4

Andatevene tutti all'inferno⁴
e ora mettete in saccoccia le vostre Virginie!
Avanti marsch al mio inferno, giovanotti
all'inferno nero, canaglie che non siete altro!
Si guardarono, gli uomini di Mahagonny.
Sì, dissero gli uomini di Mahagonny.

Una mattina grigia
nel bel mezzo di un whisky
ci arrivi tu a Mahagonny,
ci arrivi tu a Mahagonny.
Nel bel mezzo di un whisky
comincia anche per te a Mahagonny!

5

E ora che nessuno muova un passo!
Tutti in sciopero! Per i capelli
non puoi tirarci all'inferno:
perché all'inferno ci stiamo già da sempre.
Guardarono Dio, gli uomini di Mahagonny.
No, dissero gli uomini di Mahagonny.

Gli uomini di Mahagonny formano una troupe di eccentrici. Solo i maschi sono eccentrici. Solo in soggetti investiti per natura di potenza virile si può dimostrare pienamente fino a che punto i riflessi naturali dell'essere umano sono stati smussati dall'esistenza che esso conduce nella società attuale. L'eccentrico non è altro che l'uomo medio logorato. Brecht ne ha riuniti molti in una troupe. Le loro reazioni sono le più scialbe che si possano immaginare, e anche quelle le manifestano solo in gruppo. Per poter reagire in generale devono sentirsi una "massa compatta" – anche in que-

4. Qui il sermone divino comincia ad assumere il tono di una vera e propria parodia del Giudizio universale, forse memore dell'Inferno dantesco (nel quale però Dio non appare mai né tantomeno parla) e anticipatrice della «Divina Mimesis» della «Divina Commedia», concepita da Pasolini nel 1963-1965 e pubblicata nel 1975.

sto sono l'immagine dell'uomo medio, alias piccolo borghese. Gli "uomini di Mahagonny" si guardano tra loro prima di esprimersi. La dichiarazione che segue sta sulla linea dell'esistenza minima. Gli "uomini di Mahagonny" si limitano a dire di sì a tutto ciò che Dio gli comunica, gli chiede o pretende da loro. Tale deve essere secondo Brecht la collettività dalla quale Dio è accettato. D'altronde questo Dio è egli stesso un Dio ridotto. La formulazione

intravedemmo Dio

nel ritornello del terzo canto indica appunto questo e la sua ultima strofa corrobora questa tesi.

Il primo accordo ha luogo per constatare

Nessuno si aspettava che io venissi

Ma è evidente che neppure l'effetto-sorpresa aiuta a stimolare le reazioni smussate della troupe di Mahagonny. Analogamente appare loro evidente più tardi che la loro pretesa di salire in cielo non è inficiata dal fatto che hanno sparato al missionario. Nella quarta strofa si rivela che Dio è di diverso avviso.

Avanti marsc'al mio inferno, giovanotti!

È qui l'articolazione della poesia, in altri termini la sua peripezia. Dando il suo ordine Dio ha commesso un passo falso. Per misurarne la portata è necessario rappresentarsi in modo più esatto la località di "Mahagonny". Nella strofa finale del secondo Canto di Mahagonny essa è ben definita. E precisamente nell'immagine di questa localizzazione il poeta interroga la sua epoca.

Ma oggi tutti se ne stanno
nella sala a buon mercato del buon Dio.

L'aggettivo "billig" (a buon mercato) racchiude molti elementi. Perché la sala è a buon mercato? È a buon mercato perché la gente là dentro è ospite di Dio a buon mercato. È a buon mercato perché la gente là dentro approva tutto. È a buon mercato perché è giusto che la gente ci entri. La sala a buon mercato del buon Dio è l'inferno. La parola è pregnante come i quadri dei malati mentali. In questo modo – come una sala a buon mercato – il piccolo uomo, una volta diventato matto, si raffigura facilmente l'inferno come il pezzo di cielo che gli è accessibile. (Abramo potrebbe parlare a Santa Chiara della "sala a buon mercato del buon Dio"). Ma nella sua sala a buon mercato Dio si è involgarito al contatto con gli avventori abituali. La sua minaccia di mandarli all'inferno non vale più di quella pronunciata dal distillatore di buttare fuori i suoi clienti.

Gli "uomini di Mahagonny" lo hanno capito bene. Neppure loro sono tanto stupidi da farsi impressionare dalla minaccia di mandarli all'inferno. L'anarchia della società borghese è infernale. Per gli esseri umani che ci sono scivolati dentro non esiste assolutamente nulla che possa incutere loro un timore maggiore di quanto essa non incuta.

Per i capelli
non puoi tirarci all'inferno:
perché all'inferno ci stiamo già da sempre

dice la terza poesia di Mahagonny. Tutta la differenza tra l'inferno e questo ordine sociale è che nel piccolo borghese (nell'eccentrico) la distinzione tra la povera anima e il diavolo è fluida.

4. La poesia "Contro la seduzione"

Contro la seduzione

1
Non lasciatevi sedurre!