

# Quattro variazioni brechtiane

Paolo Chiarini

## 1. Oltre l'espressionismo

Brecht apre la sua attività letteraria quando la parabola dell'espressionismo, nell'immediato dopoguerra, ha raggiunto il suo culmine e inizia la fase discendente. I drammi *Baal* e *Trommeln in der Nacht*, scritti fra il 1918 e il 1919, sono i documenti più genuini della 'maniera espressionistica' di Brecht, anche se la critica italiana (ma non solo italiana: uno studioso spagnolo è giunto persino ad includervi *Mutter Courage*) l'ha spesso indebitamente dilatata, fino a comprendere sotto il suo segno testi in realtà ormai lontani da quella 'maniera'. Infatti già il terzo lavoro brechtiano, *Im Dickicht der Städte*, progettato appena due anni dopo *Trommeln in der Nacht*, ha decisamente e largamente superato ogni suggestione espressionistica e reca la sigla inconfondibile di uno stile originale e già tutto 'à la Brecht'. Questa rapidità di svolgimenti è comprensibile, a nostro avviso, solo se si tien fermo un punto: e cioè che l'interesse di Brecht alla drammaturgia espressionista non va tanto ai suoi 'contenuti' e ai suoi atteggiamenti, troppo spesso mistici, 'religiosi', e insomma lontani dai suoi gusti e dalla sua mentalità, quanto ai suoi esperimenti tecnici, alle sue audaci innovazioni nel campo delle strutture teatrali.

Abbiamo dimostrato altrove, attraverso un confronto con un testo 'classico' della letteratura drammatica espressionista quale è *Hinckemann* di Toller, la misura stilistica e umana raggiunta da Brecht già con *Trommeln in der Nacht*, e il divario profondo che corre fra i due autori se si guarda al pieno significato semantico delle rispettive opere: unicità che stenta a tradursi in un profilo concreto e preciso, velleitarismo ideologico e astratta, generica umanità nel primo – universalità, nel secondo, che lungi dallo stemperarsi in un vuoto simbolismo attinge, attraverso il tipo còlto nelle sue umane e perciò contraddittorie articolazioni intellettuali e sentimentali, la dimensione realistica del personaggio. Non è qui, nondimeno, che è dato rinvenire meglio la nuova prospettiva aperta da Brecht allo sviluppo del linguaggio teatrale, poiché lo stacco dai valori espressionistici si realizza, in questo specifico



caso, come implicita seppure momentanea adesione ad un modulo che, pur con le necessarie cautele, potremmo definire ‘naturalistico’. Il passaggio dalla fase più propriamente critica a quella concretamente costruttiva nell’ambito di una ricerca linguistica nuova sia al livello della parola ‘scenica’ sia al livello della parola ‘poetica’ (due piani che negli scrittori di teatro non sempre coincidono) si può infatti cogliere in flagrante nel lavoro di redazione speso da Brecht intorno al dramma *Im Dickicht der Städte*. Il dislocamento semantico dalla prima stesura dell’opera allestita a Monaco nel 1923 e caratterizzata dalla raffigurazione di una moderna metropoli (Chicago) in una dimensione barbarico-fiabesca aperta alle suggestioni dell’esotico e agli aromi più intensi (sulla linea Villon-Rimbaud-Kipling) di uno stile sensualmente evocativo e magicamente stupito vicino ancora alle atmosfere singolarissime di *Baal* – alla successiva stesura presentata a Berlino nel 1924, più limpida e concentrata, più secca nel rifiuto di ogni cattivante concessione al colore e al ‘clima’, permette per l’apunto di seguire *in fieri* lo svolgimento di questo processo. Del quale proprio nel *Dickicht* è dato rinvenire, altresì, la prima reale presa di coscienza, il primo documento diretto ed esplicito, in altri termini l’‘incunabolo’ – per così dire – di quel ‘teatro epico’ che soltanto nel 1930 troverà una provvisoria e sommaria sistemazione generale. Rileggiamo dunque il *Vorspruch* che l’autore ha preposto al dramma:

Vi trovate a Chicago, nel 1912, ed assistete all’inspiegabile lotta di due uomini e alla rovina di una famiglia, che dalle savane è venuta nella giungla della metropoli. Non tormentatevi il cervello per scoprire i motivi di questa lotta, ma interessatevi alle poste umane in gioco, giudicate imparzialmente lo stile agonistico dei due avversari e concentrate la vostra attenzione sul finale.

L’ormai famoso «glotzt mir nicht so romantisch» di *Trommeln in der Nacht*, che Brecht (identificandosi per un attimo con il protagonista Andreas Kragler) estrapolava dal testo e proiettava sulla scena quasi come cartello ammonitore, suggerendo al pubblico la prospettiva dalla quale guardare all’azione, il ‘contegno’ da osservare nei suoi confronti, assume qui una nuova e più ampia dimensione, che po-



tremmo già dire – eccoci dunque in pieno ‘teatro epico’ – pedagogico, sebbene si tratti in questo caso (non senza motivo, come vedremo) di una pedagogia ancora negativa, di una profilassi e cautela che non implicano il momento dell’intervento attivo e della ‘praxis’. Né può sfuggire al lettore attento che in questa ‘indicazione per l’uso’ è contenuto, *in nuce*, l’intero universo dello spettacolo brechtiano, così come lo ritroviamo circoscritto – quasi vent’anni dopo – in un parlipomeneo poco noto alla *Neue Technik der Schauspielkunst* (1940), che qui converrà citare per intero:

Esempi di mezzi meccanici atti a neutralizzare la tendenza del pubblico ad abbandonarsi all’illusione: scena molto vivamente illuminata (mentre le mezze luci, sommate alla totale oscurità della sala, che impedisce allo spettatore di scorgere il suo vicino e lo nasconde a questo, tolgono allo spettatore gran parte della sua lucidità mentale) e visibilità delle sorgenti luminose.

Il mettere in mostra l’apparecchiatura delle luci riveste un suo significato, poiché può essere un mezzo per impedire un’indesiderabile illusione. Non impedisce punto, invece, la desiderabile concentrazione. Se illuminiamo lo spazio in cui recitano gli attori, in modo che lampade e riflettori entrino nel campo visivo dello spettatore, disturbiamo in una certa misura l’illusione, che questi ha, di trovarsi al cospetto di un avvenimento «colto sul momento», spontaneo, non sperimentato, vero insomma. Egli vede che sono state prese disposizioni per mostrargli un certo fatto, vede che qui si sta ripetendo alcunché in particolari circostanze: per esempio, sotto una luce vivissima. Col mettere in mostra le sorgenti luminose si tende a combattere l’intenzione di nasconderle, tipica del vecchio teatro. In una serata sportiva – per esempio, in un incontro di pugilato – nessuno si aspetterebbe che venissero occultate le lampade; e sebbene le manifestazioni del teatro moderno siano indubbiamente altra cosa da quelle sportive, non si differenziano da esse sul punto della necessità, propria al vecchio teatro, di occultare le fonti di luce.

Una pagina in cui, nel breve giro di poche righe, è condensata un’esperienza straordinariamente complessa che getta un ponte ar-



ditissimo fra tradizione e modernità, congiungendo in un'unica, feconda prospettiva Shakespeare e il teatro d'avanguardia.

Se per altro evidente risulta, dopo quanto si è detto, il carattere sintomatico di un testo come *Im Dickicht der Städte*, non può tacersi a riscontro la non meno evidente prospettiva 'critica' in cui esso naturalmente si situa, condizionata da una maturazione ideologica che da un lato aveva acquisito il presupposto fondamentale – ormai – della poetica brechtiana (l'analisi sociologica immanente delle strutture e dei comportamenti borghesi garantita soprattutto dal paradosso come strumento interno al contesto di cui deve evidenziare le aporie), ma dall'altro si riserva il giudizio ed opera quindi una sospensione fenomenologica, una 'epoché' volta a mettere fra parentesi il momento della verifica pratica e dell'azione. L'efficacia e la volontà 'clinico-sintomatologica', dunque non ancora 'terapeutica', di questo dramma era stata intuita del resto assai bene da Herbert Ihering quando, in un articolo pubblicato il 30 aprile 1927, osservava che «la poesia di Brecht non è né borghese né antiborghese, non afferma e non nega – per lui si è compiuto un processo di trasformazione che nella realtà è appena accennato. Egli non è un rivoluzionario patetico. Non combatte né pro né contro. Non esalta la tecnica e non nega la meccanizzazione della nostra epoca. Per lui è un fatto ovvio. Egli vive in essa. Per lui essa è fondamento, materia della creazione». Senonché il critico tedesco dimenticava, nel suo pur esatto discorso, quello «spirito di contraddizione» che Brecht riconosceva, in un lucido bilancio personale del 1954, come uno dei contrassegni fondamentali della sua 'mentalità'. Nelle analisi fenomenologiche brechtiane, in altri termini, non è possibile vedere semplicemente la presa di coscienza d'una realtà dilacerata, di un 'esserci' esistenziale contro il quale vana è ogni ribellione. Le parole che l'autore pone in bocca ad uno dei protagonisti del *Dickicht*

ho osservato le bestie. L'amore, il calore proveniente dalla vicinanza dei corpi, è l'unica grazia a noi concessa nelle tenebre. Ma sola esiste l'unione degli organi, essa non annulla la disunione del linguaggio. I corpi si uniscono tuttavia per generare esseri capaci di assisterli nel loro disperato isolamento. E le generazioni si guardano fredde negli occhi. Se voi stipate una nave di corpi umani, tanto da scop-



piare, vi sarà tale una solitudine in essa, che geleranno tutti. [...] Sì,  
così grande è l'isolamento che non vi è neppure lotta

non sono una disperata dichiarazione di nichilismo, come non lo  
sono i versi coevi di Edoardo II

ah, Spencer,  
poiché rozze sono le parole, e servono solo a dividere cuor da cuore  
e non ci è concesso d'intenderci,  
in questa sordità rimane solo il contatto fisico  
tra gli uomini. Ma anche questo  
è assai poco, e tutto è vano;

riflettono, piuttosto, l'atteggiamento di chi taglia in modo netto e definitivo i ponti alle proprie spalle, recide qualsiasi prolungamento della realtà nella trascendenza, secolarizza compiutamente il mondo umano (laddove un Benn, ad esempio, lo 'sconsacra' mantenendo intatti – sebbene con un segno diverso – i termini della 'tensione'). In questo senso la lirica *Gegen Verführung*, che chiude la raccolta giovanile della *Hauspostille* (1927), riassume esemplarmente il senso di una prospettiva siffatta:

Non vi fate sedurre:  
non esiste ritorno.  
Il giorno sta alle porte,  
già è qui vento di notte.  
Altro mattino non verrà.

Non vi lasciate illudere  
che è poco, la vita.  
Bebetela a gran sorsi,  
non vi sarà bastata  
quando dovrete perderla.

Non vi date conforto:  
vi resta poco tempo.



Chi è disfatto, marcisca.  
La vita è la più grande:  
nulla sarà più vostro.  
Non vi fate sedurre  
da schiavitù e da piaghe.  
Che cosa vi può ancora spaventare?  
Morite con tutte le bestie  
e non c'è niente, dopo.

In un saggio non privo di spunti interessanti e di felici aperture critiche Piero Raffa ha così caratterizzato – nelle sue componenti essenziali – la ‘mentalità brechtiana’: «Eidos: 1) la realtà è sentita come lacerazione del rapporto io-mondo. Fra l'uomo e il mondo esiste una radicale incompatibilità o impossibilità di coesistenza. Il mondo è inabitabile dall'uomo. 2) Questo stato di cose è sentito come assenza assoluta di valore, come negatività radicale. La lacerazione è irrevocabile: non esistono rimedi per ricomporre i due termini in rapporto armonico. L'uomo è condannato a vivere in un mondo privo di valori. Ethos: 3) poiché non esiste altra realtà all'infuori di questa, il dovere dell'uomo è di rifiutarsi a qualsiasi evasione, anche sotto forma di prospettiva utopistica. Qualsiasi forma di appello ad un inesistente mondo migliore è giudicata rettorica. Compito dell'uomo è la dedizione assoluta all'*hic et nunc*. La sua passione dev'essere la presa di coscienza realistica e la denuncia inflessibile dei mali del mondo così com'è. 4) Poiché d'altra parte la lacerazione e la negatività del mondo sono insanabili, questa passione non può manifestarsi altrimenti che come mera espressione tonale del comportamento (sarcasmo, ironia, cinismo ecc.), quale esigenza di integrità umana puramente implicata e che si rifiuta di farsi parola». Ad onta della innegabile forza suggestiva di una siffatta proposta critica, ci sembra che nel discorso di Raffa si mescolino considerazioni accettabili ad altre che lo sono assai meno. Se è vero, infatti, che per Brecht «compito dell'uomo è la dedizione assoluta all'*hic et nunc*» e che è suo dovere «rifiutarsi a qualsiasi evasione, anche sotto forma di prospettiva utopistica» (una posizione ideologica che si realizzerà pienamente in poesia in un testo come



*Der gute Mensch von Sezuan*, 1938-1942), non è tuttavia meno vero che egli non accetta affatto di considerare «la lacerazione e la negatività del mondo» come «insanabili», ché – in tal caso – non si capirebbe neppure il significato, oltre quello puramente moralistico, di una «denuncia inflessibile dei mali del mondo». Al contrario, il richiamo continuo di Brecht ai termini concreti della ‘situazione’ acquista senso proprio se assunto come efficace e autentica premessa all’intervento attivo e rivoluzionario sulla realtà per trasformarla. Esperire sino in fondo i termini e le ‘possibilità’ delle strutture e delle norme borghesi, il costume e la morale della società capitalista, il concreto articolarsi dei suoi congegni politici ed economici, cioè consumarne dall’interno tutte le virtuali riserve e potenzialità, cos’altro significa se non gettare le basi più salde per un suo ‘vero’, e non utopistico, superamento? Per usare una metafora sportiva che forse non gli sarebbe piaciuta: Brecht prende una rincorsa così lunga per meglio superare l’ostacolo che ha di fronte a sé. E lo ‘straniamento’, sul quale torneremo più avanti, è appunto il luogo ideale in cui si realizza – come prospettiva concreta – *l’hic et nunc* che non cede all’utopia. Soltanto chi ha burocraticamente sanzionato la trasformazione di codesta prospettiva in realtà e assunto in forza l’utopia per farne un’arma critica con cui misurarsi sul terreno del presente può pensare che l’aperto e dialettico problematismo brechtiano costituisca un atto di sfiducia, un gesto di definitiva rinuncia. E d’altro canto non ha compreso in profondità la filtrata e vissuta amarezza di tanta parte della produzione di Brecht chi non avverte che egli affida sempre ad essa una concreta missione umana e pratica. Anche su un piano strettamente poetico i versi *An die Nachgeborenen*

eppure lo sappiamo:  
 anche l’odio contro la bassezza  
 stravolge il viso.  
 Anche l’ira per l’ingiustizia  
 fa roca la voce. Oh, noi  
 che abbiamo voluto apprestare il terreno alla gentilezza,  
 noi non si poté essere gentili.



Ma voi, quando sarà venuta l'ora  
che all'uomo un aiuto sia l'uomo,  
pensate a noi  
con indulgenza

non sarebbero fruibili nel loro pieno giro semantico se non si desse validità e significazione piene, cioè concreta, a quella prospettiva di rinnovamento che l'opera del poeta, proprio perché intesa nella sua irripetibile puntualità di contestazione, inevitabilmente comporta. Non è forse sfuggita a troppi critici e lettori la straordinaria genialità e l'umana pregnanza di questa 'prospettiva capovolta', che lungi dal riscattare l'aspro dolore che la presente condizione umana ingenera sussumendolo – secondo un procedimento caro a tanti scrittori del 'realismo socialista' – in un dorato 'happy end' di maniera, al contrario proprio dal confronto con quella che potrà essere la vita di domani trae ragione per fomentarlo e acuirlo?

Se così non fosse, avrebbero senz'altro ragione coloro che assimilano Brecht alla neo-avanguardia teatrale di oggi. Ma è proprio qui – non a caso – che le strade si biforcano. Quando Raffa crede di poter affermare che per il drammaturgo d'Augusta la lacerazione e la negatività del mondo sono insanabili, in realtà non fa che individuare un elemento tipico della ideologia-struttura neoavanguardistica. «Non ho mai capito, per parte mia, la differenza che si ravvisa fra il comico e il tragico. Il comico, essendo intuizione dell'assurdo, mi sembra più disperato del tragico. Il comico non offre vie d'uscita»: non è Brecht, è Ionesco che parla. «La tragedia presuppone la colpa [...] una responsabilità. [...] Nel nostro secolo non ci sono più né colpevoli né responsabili. Nessuno può farci niente, né l'ha voluto»: non è Brecht, è Dürrenmatt che parla. «Il teatro può cogliere i problemi di oggi solo in quanto siano i problemi della commedia. Tutti gli altri si sottraggono alla raffigurazione diretta. La commedia ammette soluzioni, la tragedia – nel caso che ancora si creda in generale alla sua possibilità – no. La commedia rende possibile, anzi necessariamente determina la distanza e con ciò una chiara comprensione dei nessi»: non è Ionesco, è Brecht che parla. «Non posso affermare che le concezioni drammatiche che io, per determinate ragioni, chiamo non-aristoteli-





che, e la recitazione epica con tali concezioni connessa, rappresentino la soluzione. Una cosa però è ormai chiara: il mondo d'oggi può essere descritto agli uomini d'oggi solo a patto che lo si descriva come un mondo che può essere cambiato»: è Brecht, ancora una volta, e non Dürrenmatt che qui parla. La dialettica fra l'*eidōs* del 'pessimismo' e l'*ethos* della 'pura implicazione', suggerita da Raffa, si rivela – così – come la spoglia esoterica di quella più concreta dialettica materialista che Brecht stesso ci propone esemplarmente nel dramma *Die Mutter* (1932): la dialettica fra il «non ancora» e l'«oggi stesso».

Se così stanno le cose, e non ci pare che possa essere diversamente dopo quanto s'è detto, risulterà evidente l'importanza di un testo come *Im Dickicht der Städte*, vero discrimine tra un versante e l'altro della produzione drammatica brechtiana, con tutto quel che di ambiguo – ovviamente – ogni discrimine comporta. Nel caso specifico, l'avanzamento sul piano della tecnica drammaturgica e della maturazione dei mezzi espressivi è senz'altro più rilevante dell'avanzamento strettamente ideologico. L'atteggiamento di 'partecipe distacco', se così possiamo dire, che Brecht statuisce teoricamente e praticamente attua sul piano concreto della creazione artistica nel *Dickicht*, se rappresenta la necessaria premessa per una rinnovata visione della realtà e soprattutto dei suoi nodi, non ingloba ancora l'elaborazione consapevole del momento della 'praxis'. Lo straniamento, che in *Trommeln in der Nacht* (lo riconosceva lo stesso autore) è praticamente assente salvo che nel finale e che qui comincia a prender forma come concreta esigenza di spettacolo, dovrà ancora esplicitare – attraverso il collaudo severo di una multiforme sperimentazione poetica e la congiunta maturazione di una metodologia critica – tutta la carica rivoluzionaria che virtualmente possiede.

## 2. Lo 'straniamento'

Che la nozione di 'Verfremdung' e le connesse modalità per metterla in opera nella guisa più congeniale e soddisfacente al livello dei linguaggi artistici costituiscano la chiave di volta della poetica brechtiana, è ormai patrimonio saldamente acquisito della 'Brecht-Forschung' più matura e consapevole; si è anzi intuito, in alcuni casi, che



la sua validità andava estesa ben oltre l'ambito della 'drammaturgia non-aristotelica' (la poetica brechtiana del dramma) e del 'teatro epico' (la poetica brechtiana dello spettacolo), com'era facilmente riscontrabile dalla sua attiva e fattiva presenza sia in altri ambiti linguistici (lirica, narrativa), sia – anche – ad altri livelli di stratificazione semantica (lessico, sintassi).

Tenersi ben saldi al concetto di 'straniamento' significherà, in primo luogo, mantener ferma in Brecht un'apertura costante verso una concezione della vita come nodo di complesse contraddizioni e come fonte di perpetuo stupore anche là dove – nei fermi drammi didascalici, ad esempio, e in genere nella fase 'cartesiana' del teatro didattico con quel suo insistere sulle idee 'chiare e distinte' – l'interpretazione della realtà sembrerebbe farsi meno 'disponibile' e quasi fissarsi in valori metafisici e assoluti. Dirà non a caso la Guida nel *Lehrstück Die Ausnahme und die Regel* (1930):

Nel sistema che hanno costruito  
l'essere umani è un'eccezione.  
Perciò chi si dimostra umano  
ne paga lo scotto.  
Abbiate timore di chi vi fa buon viso!  
Trattenete  
chi vuoi soccorrere il prossimo!  
Accanto a te c'è un assetato: presto, chiudi gli occhi!  
Tappati gli orecchi: accanto a te qualcuno geme!  
Trattieni il piede: c'è chi implora il tuo aiuto!  
Guai a chi si lascia andare!  
Si porge da bere a un uomo, ed è  
un lupo che beve.

Ed ecco, sulla trama di questa impostazione ideologica volutamente dissacratrice e impietosa, inserirsi efficacemente il motivo della 'Verfremdung':

Vogliamo riferirvi ora la storia  
di un viaggio compiuto



da uno sfruttatore e da due sfruttati.  
Osservatene il contegno.  
Trovatelo strano, anche se consueto,  
inspiegabile, pur se quotidiano,  
indecifrabile, pure se è regola.  
Anche il minimo atto, in apparenza semplice,  
osservatelo con diffidenza! Investigate se  
specialmente l'usuale sia necessario.  
E – vi preghiamo – quello che succede ogni giorno  
non trovatelo naturale.  
Di nulla venga detto: è naturale  
in questo tempo di anarchia e di sangue,  
di ordinato disordine, di meditato arbitrio,  
di umanità disumanata,  
così che nulla valga  
come cosa immutabile.

Donde, a riscontro, la 'strana' conclusione:

Così termina  
la storia di un viaggio.  
Avete ascoltato e avete veduto  
ciò ch'è abituale, ciò che succede ogni giorno.  
Ma noi vi preghiamo:  
se pur sia consueto, trovatelo strano!  
Inspiegabile, pur se normale!  
Quello che è usuale, vi possa sorprendere!  
Nella regola riconoscete l'abuso  
e dove l'avete riconosciuto  
procurate rimedio!

Tanto basta a render vana la tesi di coloro che affidano alla teoria brechtiana dello 'straniamento' uno scopo sostanzialmente polemico nei confronti di una determinata prassi teatrale, e individuano le sue radici in una situazione particolare e circoscritta della civiltà scenica tedesca, e la sua carica distruttrice soprattutto nel valore eversivo che



essa assume rispetto a tale civiltà (Esslin). È bensì vero che quando Brecht, nel famoso paragrafo XLVIII del *Kleines Organon für das Theater* (1948), raccomanda che «mai, nemmeno per un attimo [l'attore] si trasformi interamente nel suo personaggio. “Non rappresentava Re Lear, era Lear”, sarebbe un giudizio disastroso per [lui]», chiama direttamente in causa (sebbene senza citarlo, secondo la sua abitudine) nientemeno che Alfred Kerr, il pontefice della critica drammatica tedesca del Novecento, al quale appartiene integralmente (notava con arguzia Hans Mayer) l'«affermazione incriminata» riportata fra virgolette: il che sembrerebbe ricollocare spontaneamente l'intero contesto nell'ambito di uno *status* inequivocabilmente 'nazionale', oltre che puntualmente 'datato'. E tuttavia non si può fare a meno di ricordare, se non altro, che l'elaborazione più consapevole e matura del concetto di straniamento, così come la troviamo formulata nei commenti ai testi teatrali e negli scritti teorico-programmatici, cade nel bel mezzo dell'esilio di Brecht, quando cioè un riferimento polemico esplicito e immediato alla pratica scenica tedesca non avrebbe avuto gran senso, mentre – d'altro canto – sempre meglio si precisava la portata 'ecumenica' del suo 'anti-aristotelismo'. È del resto lo stesso autore, sempre pronto a denunciare le fonti della sua teoria, a ricordare in una inedita annotazione di diario del 2 agosto 1940 che «l'effetto di straniamento è un antico mezzo artistico noto alla commedia, a certe testimonianze dell'arte popolare e alla prassi del teatro asiatico». Semmai sarebbe da riesaminare a fondo, in tutt'altra direzione di ricerca, l'ipotesi più volte avanzata (da Willett per esempio, e in forma lievemente dubitativa dal Grimm; l'ha respinta invece di recente lo studioso sovietico Fradkin) di una derivazione diretta dello 'straniamento' dal 'priëm ostranneniija', che Viktor Šklovskij elaborò negli anni oramai leggendari del formalismo russo: ipotesi particolarmente allettante nel quadro dell'odierno, vivissimo interesse per le teorie strutturalistiche. Allo stato attuale degli studi e della documentazione relativa l'ultima parola non può essere ancora pronunciata; né l'attenzione, per altro legittima, che oggi si porta verso lo strutturalismo deve indurci ad attribuirgli troppo sbrigativamente la paternità di idee nate forse nel crogiuolo di esperienze intellettuali diverse. In particolare la tesi del Willett, che cioè «il con-



retto stesso, come il termine che lo esprime, siano apparsi per la prima volta nel linguaggio brechtiano dopo il viaggio a Mosca del 1935», risulta chiaramente smentita – ci pare – dal frammentario saggio su *Die dialektische Dramatik* (1929-1930), dove si può leggere una definizione indiretta del ‘Verfremdungseffekt’ destinata a ritornare in parte con le stesse parole nella posteriore *Straßenszene*: «La dramaturgia dialettica ha preso l’avvio attraverso esperimenti soprattutto formali, non di contenuto. Essa lavorava senza psicologia e senza individuo, risolvendo in maniera marcatamente epica le *situazioni* in *processi*. I grandi tipi, che venivano rappresentati come il più possibile estranei, dovevano essere mostrati nel loro comportamento di fronte ad altri tipi. Il loro modo di agire era presentato come qualcosa non di ovvio, bensì sorprendente». Né si può tacere la circostanza che nel 1935 la liquidazione delle esperienze accumulate dall’avanguardia sovietica durante gli ‘anni venti’, e in particolare delle teorie formalistiche, era ormai un fatto compiuto: lo stesso Šklovskij aveva ritrattato fin dal 1930 le proprie posizioni pubblicando il *Monumento a un errore scientifico*, mentre al I Congresso degli scrittori sovietici (1934) si era allineato alla dottrina gorkjana dell’‘umanesimo proletario’, definendo Dostoevskij «un traditore». Ma d’altra parte non v’è dubbio che le sue tesi sul fine dell’arte come «liberazione delle cose dall’automatismo» della percezione, e soprattutto sulle tecniche necessarie ad ottenere una siffatta liberazione (in primo luogo il ‘priëm ostranneniija’, appunto), sembrano coincidere puntualmente con la ‘Verfremdung’ brechtiana: «Quando una cosa è stata percepita più volte la si incomincia a percepire in termini di mera agnizione. La cosa sta dinnanzi a noi, sappiamo che c’è, ma non la vediamo più, e pertanto non possiamo dire più nulla di essa. [...] Per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell’arte è di darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l’arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata» (*Una teoria della prosa*, 1925). Il problema filologico resta dunque aperto; ma la tentazione di ripor-



tare la genesi dello ‘straniamento’ al clima dell’avanguardia mitteleuropea fra il ’20 e il ’30 (e proprio Berlino ospiterà in quegli anni Mejerchol’d e Tretjakov, Majakovskij e lo stesso Šklovskij) è senza dubbio forte.

Ma che si tratti della tragedia classica francese, in cui secondo Sartre è già contenuto in germe il principio attivo del ‘formalismo’ brechtiano, oppure del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot, sulla cui importanza come antecedente insiste Esslin, ciò che conta ai fini del nostro discorso è rilevare la vocazione ‘universale’ di quel principio, la sua complicata ascendenza, il suo cosmopolitico diritto di cittadinanza. Non diversamente sarà bene tener d’occhio anche la valenza latitudinale ed estensiva del medesimo, non già nel gioco stretto di derivazioni dirette e indiscutibili paternità, bensì nel giro più ampio della circolazione intellettuale di determinati motivi ideologici e nello spontaneo e parallelo insorgere di reazioni non troppo dissimili come risposta allo stimolo di condizioni strutturali omogenee, seppure – talvolta – sensibilmente sfasate tra loro. Più che alla tecnica drammatica espressionista e ai suoi presupposti teorici generali, per altro, l’effetto di straniamento, in cui qualcuno ha voluto vedere «in parte non piccola» una «derivazione espressionistica» (Mittner) o addirittura «l’erede puntuale del linguaggio espressionista» (Raffa), pensiamo si debba ricollegare a certi modi del teatro pirandelliano, a certo suo insistere sull’umorismo in quanto strumento che qualifica il teatro non come «specchio *della* vita», secondo i cànoni di ogni vecchio e nuovo naturalismo, bensì come «specchio *per* la vita», cioè voluta formalizzazione della medesima nelle specifiche modalità del linguaggio artistico per sfuggire – in tale maniera – alla mistificazione che le sue strutture avrebbero imposto nell’ambito di una fedele imitazione. Che è una posizione non molto lontana, nella sostanza, da quella che caratterizza – secondo le lucide parole di Roland Barthes – la poetica brechtiana: «Per Brecht [...] l’arte oggi – vale a dire in un conflitto storico dove è in gioco la disalienazione umana – deve essere una contro-natura, una *antiphysis*. Il formalismo di Brecht è una protesta radicale contro il modo di presentarsi della falsa natura borghese e piccolo-borghese; in una società ancora alienata l’arte deve essere critica, deve recidere ogni illusione, anche quella della ‘natura’.



Il segno deve essere parzialmente arbitrario, altrimenti si ricade in un'arte dell'espressione, in un'arte della illusione essenzialista». Detto questo, tuttavia, non dovranno sfuggire neppure le profonde e radicali differenze. Si afferma, e certo giustamente, che Pirandello è stato il primo – nel teatro contemporaneo – a condurre sino in fondo la demistificazione dell'illusione teatrale, teorizzando e praticando il principio della rappresentazione come finzione cosciente. In ciò egli precede Brecht, che semmai avrebbe 'accorciato le distanze'. «La finzione consapevole» – osserva in proposito Luigi Ferrante – «era stata la grande svolta operata da Pirandello nel teatro dell'individuo e nella sua problematica; Brecht porta la consapevolezza nella società e nella sua storia. Non si pensi ad analogie tra scrittori così diversi nel linguaggio e nel pensiero, ma alla loro concezione più generale, quando essi accettano il conflitto tra passione e razionalità, il confronto tra la vita e la scena: Pirandello porta il teatro nel teatro, Brecht, per stringere i tempi e avvicinare le distanze d'un simile confronto, non esita a darci la storia nelle didascalie e la finzione 'epica' sulla scena». Ma intanto: quanto è spesso abusatamente 'teatrale' Pirandello in questo suo processo di 'delusione', quanto legato alla morta convenzione delle quinte, e quanto positivamente teatrale è invece Brecht, in questo suo recupero del senso vitale – e quindi anche della artisticità – della scena! Non l'autore di *Questa sera si recita a soggetto* è il moderno e consapevole erede della Commedia dell'arte, bensì l'orditore delle più alte 'moralità' del nostro tempo: *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Das Leben des Galilei*.

L'intento principale che governa il 'Verfremdungseffekt' è dunque demistificatorio nel senso più alto e pieno della parola, e in esso ritroviamo – non v'è dubbio – la cellula originaria dalla quale si svilupperà, in tutte le sue ricche implicazioni, il 'teatro epico'. L'effetto di straniamento sblocca in primo luogo – è questo il punto di partenza decisivo – lo stato di paralisi progressiva cui la forma tradizionale (aristotelica) del teatro condanna lo spettatore. Se nelle raffinate tecniche pubblicitarie di oggi il 'persuasore occulto' si cela nelle pieghe d'una serie variamente articolata di mediazioni, in modo da ingenerare nel consumatore l'impressione che sia lui ad accostarsi a quest'ultimo, a



venire incontro alle sue esigenze e a soddisfarle, mentre in realtà accade esattamente il contrario e quella finzione fa parte – appunto – del nuovo sistema di ‘circonvenzione’: nello spettacolo teatrale il pubblico, abbandonato ogni ritegno, non trova disdicevole che il persuasore gli si presenti in tutta la sua cruda immediatezza e che con cruda immediatezza scopra il suo gioco, ipnotizzando per così dire lo spettatore e costringendolo a ballare a suo piacimento, proprio come fa mastro Cipolla nella novella di Thomas Mann. L’applauso è la sanzione suprema e totalitaria di questo culto, l’omaggio sacrificale al rituale della scena e ai sacerdoti che lo stanno celebrando. Nella *Neue Technik der Schauspielkunst* Brecht dirà perciò che «condizione essenziale perché si possa usare l’effetto di straniamento [...] è che la scena e la sala siano ripulite da ogni aura “magica” e che non sorgano “campi ipnotici”»; ma già nello scritto *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1937), a proposito della recitazione del grande Mei Lan-fang, aveva osservato che egli ignorava «l’effetto ipnotico» e il «misticismo della trasfigurazione scenica», ribadendo: «L’artista cinese non si trova [mai] in stato di trance». Inutile aggiungere che questo processo di demistificazione si sviluppa a tutti i livelli dello spettacolo: «L’effetto di straniamento» – scrive Brecht nel saggio testé citato, ricapitolando alcune fondamentali esperienze della scena germanica negli ‘anni venti’ – «veniva provocato, nel teatro epico tedesco, non solo per mezzo degli attori, ma anche della musica (cori, *songs*) e della scenografia (cartelli dimostrativi, proiezioni ecc.)». Riassuntivamente si potrebbe perciò dire che compito generale della ‘Verfremdung’ è di presentare *sempre* lo spettacolo come finzione consapevole: pertanto la recitazione non identifica l’interprete con il personaggio, ma affida ad esso una funzione essenzialmente ‘deittica’ (egli non deve ‘rivivere’ la propria parte, bensì ‘mostrarla’); la musica ‘smentisce’ la verità del clima ‘poetico’ creato (apparentemente) sulla scena, e ne svela la natura reale; la scenografia, infine, non tende a riprodurre integralmente il ‘mondo’ oppure a ridarne una semplificazione astratta, bensì mira a bilanciarsi tra l’allusione ad esso in quanto necessario punto di riferimento (secondo quella tecnica della ‘pars pro toto’ che è agevolmente riscontrabile in larghe zone della ricerca artistica contemporanea) e il richiamo al gioco teatrale con l’esibizione evidente





dell'impianto sceno-tecnico (fonti di luce, ecc.). Entro questa originale e personalissima prospettiva Brecht si distanzia tanto dal simbolismo scenico, cui pure indulge ancora gran parte del teatro contemporaneo, perché l'elemento presente sul palcoscenico non è mai una astrazione, un concentrato, un simbolo appunto di un più ampio giro semantico, bensì sempre un oggetto concreto, puntualmente identificabile nel suo preciso e concluso valore; quanto dal costruttivismo *et similia*, poiché le strutture tecniche della scena non sono – come per un Mejerchol'd o un Tairov in Russia, oppure per un Jeßner in Germania – occasioni plastiche e linee di forza all'interno della dinamica spettacolare che finiscono per sboccare in un nuovo, seppure diverso 'simbolismo', ma costituiscono piuttosto – pur entrando direttamente nel gioco della rappresentazione – l'elemento 'storicizzante' della medesima.

È singolare dover notare a questo punto che quasi nessuno ha compreso la reale portata di tale proposta brechtiana, le effettive dimensioni entro cui essa – sia pure attraverso un lento processo di maturazione, che ha sospinto talvolta l'autore su strade difficili e forse addirittura sbagliate – è venuta acquistando a poco a poco la sua compiuta fisionomia. E suona quasi anacronistico dover tornare a respingere l'accusa – che tuttora gli vien mossa – d'arido razionalismo, incapace di avvertire il peso che, nel gioco dell'umana avventura, il sentimento ha pur sempre. Se ovvio è ricordare a quanti si attardano ancora su queste posizioni che fin dal lontano 1930, schematizzando nelle *Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* i punti di più sensibile divergenza tra la forma drammatica e quella epoca del teatro, Brecht si preoccupava di avvertire che essi non indicavano «contrastati assoluti, ma solo il modo in cui si spostano gli accenti», converrà poi sottolineare come egli abbia sempre più avvertito il bisogno di ribadire e precisare siffatta necessaria distinzione, assegnando pieno diritto di cittadinanza, accanto alla 'Ratio', anche al 'Gefühl' («non solo il misticismo genera sentimenti», osserva egli già nello scritto *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, 1936), e precisando i termini concreti entro cui può aver luogo la 'Einführung'. «Da un lato» – leggiamo in un postumo appunto di diario alla data del 17 ottobre 1940 – «l'atto dell'empatia si realizza anche con



l'uso di elementi razionali, dall'altro l'effetto di straniamento può anche essere impostato in maniera puramente emotiva. Stanislavskij impiega per l'empatia lunghe analisi, e nelle immagini dei panorami delle fiere ('Nerone con tempia l'incendio di Roma', 'Il terremoto di Lisbona') l'effetto di straniamento è puro sentimento. Nel teatro aristotelico l'empatia può essere anche di natura intellettuale, il teatro non-aristotelico auspica anche una critica attraverso i sentimenti». Sicché nel 1954, nel corso di una discussione drammaturgica che, partendo dalla messinscena del dramma *Winterschlacht* di Johannes R. Becher, finiva con l'affrontare alcune questioni centrali della poetica teatrale brechtiana, lo scrittore poteva tranquillamente affermare che «la contraddizione fra ragione e sentimento sussiste solo nelle loro irragionevoli teste e solo a causa della loro vita sentimentale estremamente ambigua. Essi scambiano i sentimenti belli e forti, rispecchiati dalle letterature delle grandi epoche, con i loro propri, accattati, insudiciati e convulsi, che certo han da temere la luce della ragione. E danno il nome di ragione a qualche cosa che in realtà non è ragione, poiché si oppone ai grandi sentimenti. Ambedue, ragione e sentimento, nel periodo del capitalismo, quando esso si approssimava alla sua fine, sono degenerati entrando fra di loro in un cattivo e sterile contrasto. Invece la nuova classe in ascesa, e quelle che con essa combattono, hanno a che fare con ragione e sentimento entro il quadro di un grande, fecondo contrasto. I sentimenti ci stimolano alla suprema tensione della ragione e la ragione purifica i nostri sentimenti». È proprio partendo da questi presupposti che sarà adesso possibile intendere, in tutta la sua portata, il significato di quella che è forse la più felice definizione brechtiana del 'Verfremdungseffekt', comprensibile – appunto – proprio entro tale specifica prospettiva: «L'effetto di straniamento funziona» – scrive in proposito Brecht – «non già sotto la forma di assenza di emozioni, bensì sotto la forma di emozioni che non hanno bisogno di farsi credere quelle del personaggio rappresentato. Una scena di dolore può destare nello spettatore sentimenti di gioia, una scena di collera il disgusto». Che è, nella fattispecie, il modo giusto di guardare – per esempio – la figura di Madre Coraggio, il cui dramma individuale non mira a suscitare nell'animo degli spettatori echi di partecipe commozione e pietà, bensì



il rifiuto di questa commozione e di questa pietà come rifiuto, scaturito da una visione profondamente storica e dialettica, della condizione umana e sociale che li ha elevati a paradosso.

### 3. Brecht e Stanislavskij

Il richiamo a Stanislavskij e alla parte che pur assolve l'elemento analitico-intellettuale nella sua teoria dell'immedesimazione ripropone d'altro canto – e conclusivamente – il problema dei rapporti che corrono fra due concezioni del teatro così lontane fra loro. Ci sembra che sino ad oggi il problema sia stato posto per lo più in termini sostanzialmente 'politici' e non scientifici: da un lato, cioè, si è voluto vedere nell'atteggiamento che Brecht ha talora assunto di fronte ai principi stanislavskiani una sfida alla politica culturale seguita dalle autorità della Repubblica Democratica Tedesca, mentre dall'altro si è tentato di risolvere troppo superficialmente e semplicisticamente il contrasto, perché in tal modo sembrava di poter salvare a tutti i costi l'ortodossia brechtiana nei confronti delle posizioni marxiste ufficiali, che in questo particolare settore dell'attività artistica privilegiavano e privilegiano tuttora – non v'è dubbio – il 'sistema' di Stanislavskij, più vicino e congeniale nella sostanza e nei metodi ai canoni del 'realismo socialista'. Che l'interesse di Brecht a codesto 'sistema' sia in parte collegato ad una 'situazione' specifica della cultura teatrale tedesca, è fuor di dubbio: non a caso i suoi 'studi stanislavskiani' nascono quasi tutti intorno agli anni 1951-1953, e fanno perno per lo più sulla conferenza convocata dalla 'Deutsche Akademie der Künste' di Berlino fra il 17 e il 19 aprile 1953 per discutere i modi più opportuni onde assimilare gli insegnamenti del grande uomo di teatro russo. Meditando sui temi dibattuti in quella stessa conferenza, del resto, egli poteva osservare che «proprio noi Tedeschi, il cui teatro oscilla tra un naturalismo privo di idee ed un puro idealismo, possiamo [...] imparare molto da Stanislavskij» (*Einige Gedanken zur Stanislavski-Konferenz*, 1953). Ma non si può d'altro canto negare che nel confronto con il geniale maestro del Teatro d'Arte emergano motivi di ricerca e riflessioni meno 'occasional', legati cioè più profondamente alla 'classica' problematica brechtiana, di cui mettono anzi



in luce uno stadio più avanzato, e comunque nuovo, di sviluppo. Qui basterà accennare al rapporto dialettico che si instaura fra ‘*Verfremdung*’ ed ‘*Einfühlung*’, secondo una linea di ricerca che era decisamente maturata a partire dal 1936 e che recupera il momento della immedesimazione come indispensabile presupposto della sua successiva distanziamento critica: l’empatia appare cioè necessaria in una determinata fase delle prove, quando l’attore si ‘cala’ nella sua parte, per poi riemergere – tuttavia – in virtù dello straniamento, ossia della sua esatta collocazione ‘sociale’ entro un contesto di rapporti umani; rinunciando alla funzione essenziale, seppure subordinata, di codesta fase, si rischia di dare «soltanto la critica del personaggio e non il personaggio stesso» (*Einfühlung*, 1953). Il momento della immedesimazione, per altro, non si ‘risolve’ senza residui nella sintesi della recitazione straniante, giacché «l’attore è sulla scena in effetti attore e personaggio ad un tempo, e di tale contraddizione egli deve avere consapevolezza: essa, anzi, rende la figura estremamente viva» (*Das «Kleine Organon» und Stanislavskis System*, 1953); è questa, del resto, la chiave per intendere personaggi come Puntila e Madre Coraggio, dotati di una sanguigna vitalità pur nel gioco sottile e complesso di straniamenti che li sostengono.

Volendo accertare ora i termini della *querelle* al livello soggettivo della teoria, converrà partire senz’altro dalla citazione dello scritto brechtiano *Was unter anderem vom Theater Stanislavskis gelernt werden kann* (1951), che nella sua forma estremamente concisa e pregnante sarà bene riportare per intero:

1. La sensibilità per la poesia di un dramma.

La messinscena del teatro di S. prestava tratti poetici perfino ai drammi naturalistici che il gusto dell’epoca gli imponeva di recitare: tali drammi non scadevano mai nel piatto reportage. Da noi, in Germania, spesso neppure i drammi classici acquistano splendore nell’esecuzione!

2. Il senso di responsabilità nei confronti della società.

S. insegnava agli attori il significato sociale del “fare teatro”.

L’arte non era per lui fine a se stessa, ma egli sapeva che nel teatro non si può raggiungere nessun fine se non per mezzo dell’arte.



3. Il lavoro d'insieme delle stelle.

Nel teatro di S. c'erano solo stelle – grandi e piccole. S. mostrava che la recitazione del singolo può attingere a piena efficacia solo attraverso la recitazione comune.

4. L'importanza del filo conduttore e del dettaglio.

Il teatro dell'Arte di Mosca dava ad ogni dramma una concezione ricca di idee e una quantità di dettagli finemente elaborati. L'una cosa non è nulla senza l'altra.

5. Il dovere della verità.

S. insegnava che l'attore deve conoscere nel modo più preciso se stesso e gli uomini che vuole rappresentare, e che una cosa deriva dall'altra. Solo ciò che l'attore trae dall'osservazione o che viene confermato dall'osservazione è degno di essere osservato dal pubblico.

6. La consonanza di naturalezza e stile.

Nel teatro di S. la bella naturalezza si accoppiava al grande significato. Da realista egli non rifuggiva dalla rappresentazione del brutto, ma lo rappresentava con grazia.

7. La rappresentazione della verità come di una somma di contraddizioni.

S. comprendeva il carattere complesso e differenziato della vita sociale e sapeva rappresentarlo senza perdervisi. Da tutte le sue esecuzioni scaturisce un significato.

8. L'importanza dell'uomo.

S. era un umanista convinto e come tale conduceva il suo teatro sulla via del socialismo.

9. Il significato dell'ulteriore sviluppo dell'arte.

Il teatro dell'Arte di Mosca non dormiva mai sugli allori. S. sviluppava per ogni rappresentazione nuovi mezzi espressivi. Dal suo teatro uscirono artisti significativi come Vachtangov, che da parte loro svilupparono in piena libertà l'arte del maestro.

Alla 'dialetticità' della concezione stanislavskiana della recitazione Brecht accenna del resto in una discussione con i suoi collaboratori impegnati nello studio della I scena del *Coriolano* di Shakespeare (un testo, sulla cui importanza abbiamo già avuto modo di attirare l'attenzione in altri nostri lavori), là dove, a proposito della figura del pro-



tagonista, egli osserva: «Un particolare fra tanti: poiché tutto è imperniato sul suo orgoglio, dobbiamo cercare i punti nei quali si atteggiava ad umiltà, e ciò secondo l'insegnamento di Stanislavskij, che esigeva dall'interprete dell'avarò che mettesse in rilievo i punti in cui era prodigo». E sul motivo della 'necessità artistica' che deve governare anche l'opera più socialmente impegnata, e che egli crede di scorgere nella prassi teatrale di Stanislavskij («l'arte non era per lui fine a se stessa; d'altra parte, egli sapeva bene che, sulla scena, nessun fine può essere raggiunto fuori dell'arte medesima»), congiunto all'altro della 'grazia' o 'artisticità' o 'poeticità' con cui il regista russo affrontava il problema di una rappresentazione realistica, persino del brutto («in quanto realista, egli non arretrò mai davanti alla raffigurazione del brutto; ma lo rappresentò sempre con grazia»), Brecht ritorna in uno scritto di commento alla sua messinscena dello *Hofmeister* di Lenz per il 'Berliner Ensemble', precisando: «Recentemente ci siamo messi ad esaminare le opere d'arte spesso non più dal loro lato poetico (artistico), accontentandoci di lavori che non esercitano nessun genere di attrazione poetica, e di rappresentazioni che non esercitano nessun genere di attrazione artistica. Opere e rappresentazioni di questo tipo possono anche ottenere il loro effetto, ma questo non sarà più profondo e non sarà neppure in una direzione politica. È infatti una caratteristica dei mezzi teatrali quella di trasmettere conoscenze e impulsi in forma di godimento; la profondità della conoscenza e dell'impulso corrisponde alla profondità del godimento». Certo, accanto a talune affinità sono forse qui reperibili, più che spunti utili per un generale raffronto, motivi i quali inducono a pensare (ed è una ipotesi che andrebbe vagliata seriamente in sede filologica) che Brecht abbia attribuito in queste pagine a Stanislavskij intenzioni e meriti i quali, più che di Stanislavskij, sono dello stesso Brecht. Può darsi, in particolare, che lo scrittore di Augusta abbia voluto sottolineare l'eccellenza artistica del grande regista russo contro i suoi grigi e scolastici epigoni tedeschi, e soprattutto rivendicare la legittimità di una ricerca originale nell'ambito dei mezzi espressivi attribuendola, con singolare risalto, a Stanislavskij medesimo («per ogni messinscena Stanislavskij elaborava nuovi mezzi artistici»): ancora una volta contro coloro che volevano imprigionare l'arte teatrale in una facile e stanca ripetizione di mo-



duli. È dunque in realtà un ‘autoritratto’, ed esplicitamente collegato a quello che egli una volta definì ‘l’impiego sovrano di un modello’, il piccolo capitolo che Brecht inserisce nei suoi *Vorschläge für die Stanislavski-Konferenz* (1953): «Del metodo di Stanislavskij bisogna accogliere ciò che promuove il lavoro individuale dei nostri registi ed attori, non ciò che può frenarlo. Nessuna rappresentazione costruita esclusivamente secondo il sistema stanislavskiano ha la minima speranza di somigliare ad una rappresentazione di Stanislavskij stesso, ove non riveli una scrittura artistica individuale altrettanto inconfondibile quanto quella di Stanislavskij».

Tuttavia è certo che, dalla teoria scendendo alla prassi, il concreto lavoro creativo di Brecht e come scrittore e come uomo di teatro ripropone, in forme nuove e senza dubbio più congeniali alla moderna mentalità, alcune esigenze che costituiscono anche il patrimonio più valido e durevole del ‘sistema’ di Stanislavskij: la rappresentazione dialettica della realtà (non a caso negli ultimi tempi Brecht giudicava ormai insufficiente la definizione di ‘teatro epico’ e ne cercava un’altra che meglio esprimesse il carattere dialettico della sua concezione), l’istanza del verosimile che non poteva non identificarsi, nell’ambito di una riflessione matura sui problemi dell’arte, con l’esigenza dello stile e della forma, infine il primato del poetico quale contenuto effettivo e reale dell’opera d’arte. In questo più alto senso può allora costituire una feconda indicazione di lavoro e di ricerca la prospettiva aperta in un suo intelligente *aperçu* da Galvano della Volpe, secondo cui «in armonia con quanto precede è [...] comprensibile la nuova tecnica recitativa propugnata da Brecht, sintesi del “paradosso” illuministico diderotiano e della «veracità» alla Stanislavskij», poiché forse – per usare le parole di Philippe Ivernel – «la tecnica brechtiana della recitazione non è opposta a quella di Stanislavskij, ma la completa».

#### 4. «Die Mutter» ovvero arte e/o politica

Del resto il ripensamento del rapporto critico fra Brecht e la tradizione realistica gorkiano-stanislavskiana appare obbligato quando ci si misuri con un testo-chiave come *Die Mutter*. Ciò comporta, ovviamente, la ripresa di un discorso assai complesso, e che qui non è



possibile neppure accennare, intorno a un momento decisivo nell'itinerario politico-intellettuale brechtiano: la fase dei 'drammi didattici'. Rinviando ad altre pagine di chi scrive, e all'occasione di una analisi più articolata e specifica, basterà dire in questa sede che al momento presente (1971) l'uso sociale del teatro di Brecht ci sembra divergere sempre più (in taluni punti nodali) dal *giudizio* storico su di esso entro la prospettiva di una parabola ormai, almeno soggettivamente, conclusa. I *Lehrstücke*, soprattutto se messi a confronto con i grandi testi della 'maturità', ne sono una prova flagrante: mentre questi ultimi appaiono sempre più consumabili dall'onnivoro apparato del Sistema, compromessi da ambigue operazioni ideologiche, ridotti a funzione di rappresentanza *engagée* oppure a oggetto di eleganti esercitazioni di stile, i primi offrono per un verso appigli più scarsi e sfuggenti ai processi di mercificazione in atto su scala internazionale, e risultano per l'altro – oggettivamente – collocati assai meglio 'in situazione'. Il riaccendersi, su fronti vastissimi, della lotta operaia, la maturazione d'uno scontro di classe sempre più consapevole e avanzato, il disegno via via più nitido di una iniziativa sindacale che viene lentamente componendosi in progetto politico, spingono oggi in primo piano proprio modelli teatrali come *Die Ausnahme und die Regel* o *Die Maßnahme*. Non certo nel senso che essi suggeriscano un comportamento obbligato per una prospettiva rivoluzionaria che non consente altre scelte; ma semmai nel senso indicato limpidamente da Barthes, quando scrive che «la sua [di Brecht] morale non ha niente di catechistico, nella maggior parte è strettamente interrogativa», e che «il ruolo morale di Brecht è di inserire vivamente una domanda nel pieno di un'evidenza». Giacché (è sempre Barthes a parlare) «la società capitalistica dura, il comunismo stesso si trasforma, l'azione rivoluzionaria deve sempre più coabitare, e in modo quasi istituzionale, con le norme della morale borghese e piccolo borghese». È dunque nello 'spazio stretto' di quel «quasi» che noi vediamo situarsi – per paradosso – il 'destino' a un tempo della strategia operaia e dell'arte di Brecht: lo stesso spazio che rabbiosamente si contendono – nelle officine Sukhlinov della *Mutter*, alla vigilia dello sciopero contro la riduzione delle paghe – il riformista Karpov, organizzatore sindacale, e il semplice operaio Anton Rybin.





Ma ‘gestire’ questo piccolo spazio non è possibile (ecco il secondo paradosso) con le semplici Parole della Politica: occorre invece una articolata sintassi che ci dia in mano strumenti reali di comprensione e di lotta. È qui che si scopre la ulteriore e decisiva ragione dell’attualità dei *Lehrstücke*, i quali non sono soltanto una vetta dell’opera brechtiana dal punto di vista formale (Cases), ma, spostando il discorso dal piano estetico a quello propriamente semiologico, costituiscono la prima e più radicale affermazione del suo ‘antinaturalismo’ di fondo, secondo le parole di Barthes già citate al § 2 e sul filo di quanto aveva detto lo stesso autore nel frammentario saggio su *Die dialektische Dramatik*, composto non a caso negli anni in cui andavano maturando i ‘pezzi didattici’: «La drammaturgia dialettica ha preso l’avvio attraverso esperimenti soprattutto formali, non di contenuto». Che è un efficace paradosso (il terzo) per rovesciare i principi della filosofia romantica dell’arte e dunque il contenuto nella forma (seguendo un tracciato che forse ci porta di nuovo a Della Volpe), e per liberare altresì la tesi sklovskiana sulla «complicazione della forma» da ogni sospetto di vuoto funambolismo verbale.

Non è dunque una pura coincidenza il fatto che gli esperimenti scenici più nuovi, abbandonando le appetitose suggestioni gastronomiche di una opulenta tradizione brechtiana, tendano a privilegiare i lavori giovanili (pur col margine di ambiguità che tale operazione comporta) e quelli – appunto – della ‘fase mediana’: nella loro scabra e classica asciuttezza, infatti, essi contengono una ricchezza duttile e differenziata di piani linguistici tutt’altro che esaurita. In particolare *Die Mutter*: nella cui protagonista Benjamin ha scorto «l’incarnazione medesima della prassi», e che certo costituisce un importante passo avanti verso la progettazione piena e coerente di un teatro *dentro* la storia, forse il primo esempio (come ci è capitato altra volta di dire) «di una consapevole ricerca ‘gestuale’ capace di tradurre le pure ragioni ideali in concrete figurazioni sceniche della vita e per la vita».

Ma omologa al campo sperimentale che Brecht traccia con i *Lehrstücke* all’interno del ‘teatro epico’ è la sua proiezione esterna alla ricerca di un interlocutore *specifico*: omologa o, al limite, identica. Soprattutto dal punto di vista di un’ottica attualizzante e funzionale siamo infatti d’accordo con Bruno Schacherl che «i *Lehrstücke*, la



scelta didascalica non sono soltanto, come sostiene la maggioranza dei critici, una fuga in avanti (o indietro) verso la propaganda, la negazione dell'arte e la sua riduzione a messaggio politico diretto; oppure – quasi cristianamente – un atto di umiltà per ritrovare le radici di un'arte popolare, fuori dagli stilemi Dada ed espressionisti, rimbaudiani o genericamente “d'avanguardia” da cui aveva preso le mosse la sua giovanile ricerca stilistica. Si tratta invece di una scelta strutturale, della prima esplorazione delle nuove frontiere del teatro nell'età delle rivoluzioni e delle “guerre di classe”. L'essenziale è infatti il tentativo di un rapporto nuovo tra scena e pubblico, la scoperta – nel fare concreto, nell'azione teatrale e politica – che la stessa intuizione (già presente sin nei primi testi, folgorante anche tecnicamente già nella trascrizione del marlowiano *Edoardo II* e ormai pienamente matura anche sul piano teorico) della *forma epica* non può, sotto pena di consumarsi, restare sul palcoscenico, ma deve per così dire trovare le gambe con cui camminare, fossero pure soltanto i piccoli cantori delle corali operaie».

Fuori da ogni equivoco sul ‘teatro di massa’ o le filodrammatiche di classe, lavori come *Die Mutter* ripropongono la possibilità di aprire un discorso diretto (diretto, s'intende, per i ‘contenuti’, non per quanto concerne le ‘forme’) con un pubblico diverso, da una parte liquidando il falso problema del *teatro politico* (nelle sue diverse varianti: teatro-documento, teatro di strada, teatro di guerriglia) e recuperando al suo posto *funzione del teatro* (da verificare, ovviamente, nei suoi spazi di movimento reale), e dall'altra individuando un ulteriore referente socio-politico del suo discorso, un *altro* circuito (che è cosa ben diversa, mette conto notare, dal ‘circuito alternativo’ di cui troppo spesso si parla). Solo articolando la lotta, precisando gli obbiettivi, rendendo sempre più efficaci le armi della critica, sarà possibile realizzare – in un paziente lavoro quotidiano – il progetto che Pelagia Vlassova vede, giustamente, a un tempo vicino e lontano: «La cosa semplice / che è difficile fare».

1961-1971



Lo scritto riprende e sviluppa argomenti parzialmente svolti in un lontano saggio di dieci anni or sono: *Bertolt Brecht dal teatro epico al teatro dialettico* in *Nuovi studi su Brecht* (Quaderni del Piccolo Teatro, 2), Milano 1961, pp. 7-26. Diamo qui di seguito le fonti citate nel corso di queste pagine. Come esempio di indebita dilatazione dell'espressionismo brechtiano cfr. I. I. Ferreras, *El teatro expresionista*, in «Teatro», n. 20, settembre-dicembre 1956, p. 13. – Sul rapporto Brecht-Toller (e, più in generale, su quello tra Brecht e l'espressionismo) rinviemo alla nostra monografia *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, Bari 1967<sup>2</sup>, p. 1 ss. e, più recentemente, al volume *Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano 1969, p. 25 ss. – A proposito della stesura 'monacense' e 'berlinese' del *Dickicht* si veda H. Ihering, *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, vol. II, Berlin 1961, pp. 58-59. – B. Brecht, 'Prologo' a *Nella giungla delle città*, in *Teatro*, Torino 1965, p. 131. – B. Brecht, *Visibilità delle sorgenti luminose*, in *Scritti teatrali*, Torino 1971<sup>2</sup>, pp. 220-221 (e cfr., a pp. 219-220, la poesia *L'illuminazione*). – L'articolo di H. Ihering del 30 aprile 1927 si può leggere ora nel cit. *Von Reinhardt bis Brecht*, p. 265. – Il 'bilancio' brechtiano del 1954: *Rileggendo i miei primi drammi*, in *Teatro*, vol. I, Torino 1963, pp. XI-XVI. – B. Brecht, *Nella giungla delle città*, cit., pp. 192-193. – B. Brecht, *Vita di Edoardo II d'Inghilterra*, testo critico e traduzione a cura di P. Chiarini, Roma 1962, p. 133. – B. Brecht, *Contro la seduzione*, in *Poesie e canzoni*, Torino 1962<sup>2</sup>, p. 3 – P. Raffa, *Brecht e Lukács (Saggio sulle mentalità)*, I, in «Nuova Corrente», n. 22, aprile-giugno 1961, p. 23 (e si veda altresì la nostra nota polemica *Brecht e l'espressionismo*, *ivi*, n. 20, ottobre-dicembre 1960, pp. 82-89, ristampata con una 'giunta alla derrata' – *Dieci anni dopo* – in appendice al volume *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari 1970, pp. 125-130). – Sul rovesciamento dell'ideologia in poesia nel *Guter Mensch von Sezuan* rinviemo alla nostra monografia *Bertolt Brecht. Saggio sul teatro*, cit., p. 138 ss. – Sullo 'straniamento' come «il luogo 'ideale' in cui si realizza – come prospettiva concreta – l'*bic et nunc* che non cede all'utopia» si leggano le buone osservazioni di F. N. Mennemeier nella sua analisi di *Mutter Courage und ihre Kinder* (in *Das deutsche Drama*, a cura di B. v. Wiese, vol. II, Düsseldorf 1960<sup>2</sup>, p. 385). – B. Brecht, *A coloro che verranno*, in *Poesie e canzoni*, cit., p. 94. – Il problema dei rapporti fra Brecht e



la neo-avanguardia teatrale è stato da noi affrontato nel volume *Brecht, Lukács e il realismo*, cit., cap. I e – con particolare attenzione al ‘versante’ dello spettacolo – nella relazione tenuta al convegno internazionale ‘Brecht perché’, Firenze, 16-18 aprile 1971: *La scrittura scenica brechtiana: stile o metodo* (ora in «Biblioteca teatrale», n. 1, primavera 1971, pp. 97-105). – E. Ionesco, *Note e contronote*, Torino 1965, p. 30. – Fr. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, Zürich 1955, p. 47. – E. Schumacher, *Er wird bleiben*, in «Neue Deutsche Literatur», a. V (1956), n. 10, p. 22 – B. Brecht, *È possibile esprimere il mondo d’oggi per mezzo del teatro?*, in *Scritti teatrali*, cit., pp. 19-20. – Sulla ‘latitudine’ del concetto di ‘straniamento’ cfr. soprattutto R. Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*, Nürnberg 1959, pp. 9, 14, 21, 26, 72, 74-75, 77; M. Kesting, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1960, p. 75; F. N. Mennemeier, *op. cit.*, pp. 385-386; B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris 1960, pp. 164-165. Ma la ‘Verfremdung’ opera anche – ‘a monte’ – come modello teorico generale (o ‘filosofico’, secondo una corretta indicazione di M. Wekwerth): si legga al riguardo il cap. IV del nostro volume *Brecht, Lukács e il realismo*, cit. – B. Brecht, *L’eccezione e la regola*, in *Teatro*, cit., p. 937, 913, 939. – Sulla funzione e la genesi del concetto di ‘straniamento’ secondo M. Esslin: *Brecht. A Choice of Evils*, London 1959, p. 107. – A proposito di Brecht e Kerr: H. Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition*, Pfullingen 1961, p. 115. – B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, cit., p. 133. – La postuma annotazione di diario del 2 agosto 1940 è contenuta nel ms. BBA 277/27 (secondo la segnatura del ‘Bertolt Brecht-Archiv’ di Berlino, Repubblica Democratica Tedesca) e può leggersi in E. Schumacher, *Brechts ‘Galilei’: Form und Einfühlung*, in «Sinn und Form», a. XII (1960), n. 4, p. 524. – Circa il nesso Brecht-Šklovskij a proposito del concetto di ‘straniamento’ cfr. J. Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A View from Eight Aspects*, London 1959, p. 175; R. Grimm, *op. cit.*, p. 31; I. Fradking, *Bertolt Brecht artista del pensiero*, in «Teater», 1956, n. 1, pp. 142-155. – B. Brecht, *Die dialektische Dramatik*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main 1967, vol. XV, p. 220. – Il giudizio di Šklovskij su Dostoevskij è reperibile in *Rivoluzione e letteratura*, Bari 1967, p. 62. – V. Šklovski, *Una teoria della prosa*, Bari 1966, pp. 16-17. J. P. Sartre, *Brecht et les classiques*, in «World Theatre», VII, 1958, – M.



Esslin, *op. cit.*, p. 125 (e si confronti, più avanti, la tesi di Della Volpe). – L. Mittner, *Impegno e giuoco in Bertolt Brecht*, in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, p. 300. – P. Raffa, l. c., p. 21. – R. Barthes, l. c., pp. 42-43. – L. Ferrante, «*Il re*» di Prospero e l'«*Arturo Ui*» di Brecht, in «*Il Contemporaneo*», n. s., a. IV (1961), n. 40, p. 114. – Sul rapporto Brecht-Pirandello rimandiamo alla nostra comunicazione al Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia ottobre 1961: *Brecht e Pirandello*, in *Pirandello ieri e oggi* (Quaderni del Piccolo Teatro, 1), Milano 1961, pp. 28-43 (poi, con alcuni ritocchi, in *Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani*, Firenze 1967, pp. 317-341, e da ultimo nel volume *Brecht e la dialettica del paradosso*, cit.). – B. Brecht, *Nuova tecnica dell'arte drammatica*, in *Scritti teatrali*, cit., p. 96. – B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in *Scritti teatrali*, cit., p. 76, 78 (e cfr. *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, in *Theater der Welt*, a cura di H. Jhering, cit., p. 77). – B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 80. – Sulla 'pars pro toto' come tecnica artistica contemporanea si veda W. Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Pfullingen 1961, p. 112. – A proposito di Mjherchol'd non si dimentichi che egli considerava il costruttivismo scenico una sorta di «simbolismo materialistico», contrapponendolo al realismo 'positivistico' del Teatro d'Arte di Mosca: sicché, come scrive G. Viazzi, «legno, ferro, ecc. erano per lui, in sintesi astratta, lo specchio della nuova società (*Costruttivismo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. ISI, Roma 1956, col. 1576). – B. Brecht, *Note all'opera «Ascesa e rovina della città di Mahagonny»*, in *Teatro*, cit., p. 575, nota – B. Brecht, *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, cit. – L'appunto di diario del 17 ottobre 1940 è contenuto nel ms. BBA 277/53 (cit. da S. Schumacher, l. c., p. 523). – B. Brecht, *Alcuni errori nel modo di recitare del «Berliner Ensemble»*, in appendice al nostro libro *Brecht, Lukács e il realismo*, cit., p. 178. – B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 77 (e cfr. K. Rüllicke, *Zur Theorie des epischen Theaters. Versuch einer Übersicht 1930 bis 1948*, in «*Theater der Zeit*», a. XVI [1961], n. 9, p. 72). – Sulle apposte valutazioni del rapporto Brecht-Stanislavskij nel quadro della politica culturale della Repubblica Democratica Tedesca cfr. M. Esslin, *op. cit.*, pp. 161-162, 182, e M. Schroeder, *Zum 55. Geburtstag*, 1953, ora in



*Von Hier und Heute aus*, Berlin 1957, pp. 116-118: impostazione interessante e stimolante, che intende non tanto «cancellare i contrasti» quanto piuttosto «definirli con esattezza» (p. 116). Brecht si era già brevemente occupato del regista russo in un gruppo di annotazioni collocabili fra il 1935 e il 1941: cfr. *Über das Stanislavsky-System*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XV, pp. 380-388. – B. Brecht, *Einige Gedanken zur Stanislavski-Konferenz*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI, p. 857. – B. Brecht, *Einführung*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI, p. 853. – B. Brecht, *Das «Kleine Organon» und Stanislavskis System*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI, p. 863. – B. Brecht, *Che cosa si può imparare, tra l'altro, dal teatro di Stanislavskij*, in *Theaterarbeit. Fare teatro*, Milano 1969, p. 405. – B. Brecht, *Studio della prima scena del «Coriolano» di Shakespeare*, in *Scritti teatrali*, cit., pp. 166-167. – B. Brecht, *Über das Poetische und Artistische*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVII, pp. 1239-40. – Ma si confrontino anche le precedenti *Note sul teatro popolare*: «Il livello culturale di un teatro si misura, tra l'altro, dal grado in cui quel teatro riesce a superare il contrasto fra la recitazione “nobile” (elevata, stilizzata) e quella realistica (“colta dal vivo”). Spesso si ammette che la recitazione realistica abbia “per sua natura” qualcosa di “volgare”, così come quella “nobile” avrebbe in sé qualcosa di antirealistico. Con ciò s'intende che, non essendo nobili le pescivendole, se si presenta veracemente un gruppo di pescivendole non può risultarne nulla di nobile; ma in una rappresentazione realistica c'è invece da temere che non risultino nobili nemmeno le regine. Questi ragionamenti pullulano di errori. Il fatto è che quando l'attore ha da rappresentare la volgarità, la perfidia, la bruttezza – si tratti di pescivendole o di regine – non può assolutamente fare a meno di finezza, né del senso del giusto e del bello. Un teatro di vera cultura non acquisterà il suo realismo al prezzo della rinuncia alla bellezza artistica. Anche se la realtà è brutta, non per questo deve essere bandita da una scena preoccupata di problemi stilistici. Sarà, anzi, proprio quella bruttezza il soggetto principale della rappresentazione – le bassezze umane quali la cupidigia, la vanagloria, la stupidità, l'ignoranza, la litigiosità, nelle commedie, e l'ambiente sociale disumanato nel dramma. La smania di abbellire è di per se stessa cosa assolutamente vile tanto quanto l'amore del vero è di per se stesso



cosa nobile. L'arte è capace di bellamente rappresentare il brutto della bruttezza e nobilmente il volgare della volgarità, giacché gli attori sono pure in grado di rappresentare con grazia ciò che è sgraziato e con vigore la debolezza» (*Scritti teatrali*, cit., pp. 106-107). – B. Brecht, *Vorschläge für die Stanislavski-Konferenz*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI, pp. 854-855. – p. 3 (poi in *Crisi dell'estetica romantica*, Roma 1963, pp. 119-120). – Ph. Ivernel, *Pédagogie et politique chez Berthold Brecht*, in *Le Théâtre moderne – hommes et tendances*, Paris 1958, p. 184. – R. Barthes, cit. da L. Squarzina, *Diario con Courage*, in *Brecht e Courage*, Genova 1970, p. 144. – C. Cases, *Introduzione ai capolavori di Brecht*, Torino 1971, vol. I, p. XXI. – W. Benjamin, *Ein Familiendrama auf dem epischen Theater*, in *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966, p. 41. – B. Schacherl, *Brecht, oggi*, in *Brecht e Courage*, cit., p. 20.