

# LA SFORTUNA DI BRECHT

---

Cesare Molinari

Revisió: Paolo Gravela

Quando nel 1947 fece ritorno in Europa, Brecht non godeva certo di una grande rinomanza internazionale. In America aveva potuto realizzare ben poche cose sul piano pubblico, e anche il *Galilei*, rappresentato prima a Hollywood e poi a New York, ebbe pochissima risonanza, nonostante la grande interpretazione di Charles Laughton, anch'essa del resto non particolarmente apprezzata dalla critica.

In Europa poi il suo nome era stato quasi dimenticato. È vero che in Svizzera le sue opere erano state rappresentate perfino durante gli anni della guerra, ma a Parigi e a Londra le sue brevi visite degli anni Trenta non avevano lasciato che labili tracce. In Italia e in Spagna, come è ovvio, data la situazione politica, pochissimi sapevano della sua esistenza, anche se, nel 1929, Anton Giulio Bragaglia aveva rappresentato il *Dreigroschenoper* con il titolo *La veglia dei lestofanti*.

Tuttavia, fin dal 1949 si comincia a notare qualche segno di interesse per l'opera di Brecht: negli Stati Uniti Eric Bentley pubblica il suo *In search of theatre*, e due anni più tardi il Living Theatre mette in scena *Der Jasager*. Nello stesso 1951 Jean Vilar presenta al Théâtre National Populaire la sua edizione di *Mutter Courage*. In Italia, tra il 1946 e il 1951 Vito Pandolfi, Fernaldo Di Giammatteo e Luciano Lucignani dedicarono a Brecht alcuni brevi saggi apparsi in riviste specializzate, mentre nel 1950 «Botteghe Oscure» pubblicò una traduzione di *Der gute Mensch von Sezuan*.

Naturalmente la situazione era alquanto diversa in Germania dove i vecchi amici, da Caspar Neher a Ernst Busch e Erich Engel, gli si erano subito stretti attorno. Così gli fu possibile fondare il Berliner Ensemble, grazie soprattutto al fraterno aiuto di Wolfgang Langhoff. Nel 1949 la rivista «Sinn und Form» pubblicò il primo *Sondernheft Brecht*.

Nel 1954 il Berliner effettuò la sua prima tournée nell'Europa occidentale, partecipando al Festival di Parigi con *Mutter Courage*. Come era successo in tanti altri casi, toccò a Parigi di consacrare anche la fama mondiale di Brecht, cui peraltro concorse in larga misura Giorgio Strehler con la sua grande regia del *Dreigroschenoper*.

Da questo momento il successo di Brecht drammaturgo e l'interesse per la sua prospettiva teorica diventano travolgenti: i suoi drammi vengono tradotti in tutte le lingue, e alle numerosissime rappresentazioni, dopo il 1968 spesso ad opera di gruppi giovanili o, come si diceva, *engagée*, si aggiunge una bibliografia di dimensioni quasi shakespeariane, mentre si moltiplicano gli incontri e i convegni di studio, dove si discute soprattutto di teatro epico, di teatro dialettico e di *Verfremdung*.

Non mancarono, naturalmente, anche le voci critiche e dissonanti: basterà ricordare il saggio di H. Lüthy, apparso addirittura nel 1952, e il libro di Martin Esslin, dal titolo significativo *A choice of evil*, del 1964. Queste voci diventano più forti a partire dal 1979, quando viene pubblicato il libro di Guy Scarpetta, *Brecht, ou le soldat mort*, che unisce in una stessa condanna l'ideologia marxista di Brecht, i capisaldi della sua prospettiva teatrale e drammaturgica (appunto teatro

epico, teatro didattico e *Verfremdung*) e la sua pratica letteraria. Il recente libro di Fuegi verte sulla persona più che sull'opera, ma è anch'esso espressione della complessiva revisione del giudizio e della valutazione su Brecht. Una revisione che era quasi una rimozione: a partire dalla fine degli anni Settanta, e quindi un decennio prima del fatidico 1989, quando cominciò la dissoluzione dell'Unione Sovietica, l'opera di Brecht venne come avvolta in una nuvola di oblio. Si potrà credere allora che la causa di questa verticale caduta di interesse non sia da ricercarsi soltanto nella mutata situazione politica.

La data del libro di Scarpetta è particolarmente significativa, poiché la sua composizione coincide con il secondo movimento di rivolta giovanile, quello del 1977, che sottopose ad una radicale revisione i principi ed i valori affermati dieci anni prima sotto l'egida delle tre M —Marx, Mao e Marcuse. Ora i numi tutelari, più nascosti per la verità, ma non meno influenti erano i *nouveaux philosophes*: l'uomo come macchina desiderante di Guattari, la polemica contro i *maîtres penseurs* di Gluckmann, la rivalutazione del «privato», l'operaio sociale e il rifiuto del lavoro di cui parla Toni Negri, l'esaltazione dell'inconscio e dell'istintuale sono tutti concetti che se non rinnegano esplicitamente la prospettiva neo-marxista del decennio precedente, ne dimostrano invece la fragilità, e addirittura la funzione di semplice mascheramento ideologico. Non per nulla la così detta «rivoluzione del Sessantotto» ha cambiato profondamente i costumi, ma ha inciso ben poco sulla struttura sociale.

Ma veniamo al teatro. E prima di tutto sarà opportuno ricordare che negli anni Sessanta si impone agli uomini di teatro, e soprattutto alla generazione più giovane, l'opera di Antonin Artaud, anch'egli fino a quel momento poco noto fuori di Francia. Nel 1964 Peter Brook vi fa riferimento esplicito nello spettacolo che ripete il titolo dei manifesti artaudiani del 1932-33, *Il teatro della crudeltà*. Ma la lezione di Artaud era già stata determinante nella concezione del *Titus Andronicus* che la Royal Shakespeare Company aveva portato in tournée per l'Europa dieci anni prima, lasciando un ricordo indelebile. Ora, la prospettiva teatrale di Artaud veniva schematicamente ridotta ai due principi portanti della crudeltà appunto e del coinvolgimento, che peraltro riassumevano bene l'irrazionalismo mistico e metafisico come la violenta fisicità della complessa e magica visione del grande folle di Marsiglia.

Il principio del coinvolgimento suscitò subito grandi entusiasmi, soprattutto in quanto sembrava un evidente rovesciamento dei rapporti istituiti dal teatro tradizionale, ed era al tempo stesso di facile e immediata applicazione. Artaud parla di uno spettacolo che avvolge (*enveloppe*) il pubblico, ed è strano che non sia stato immediatamente sottolineato il fatto che questa immagine, più ancora che al tradizionale teatro all'italiana, si oppone alla fondamentale idea di *Distanz*, di cui Brecht parla fin dal 1928 e che poi si svilupperà nel più ricco concetto di *Verfremdung*. Non si trattava infatti di due scuole parallele e fra loro concorrenti, ma di un sostanziale eclettismo, simile a quello che, in maniera comunque più esplicita, cercava di conciliare Brecht e Stanislavski (con la benedizione, per la verità squisitamente tattica, dello stesso Brecht). Quando poi, nel 1967, il Living Theatre propose la sua realizzazione dell'*Antigone des Sophokles*, la sintesi sembrò definitivamente consacrata —in verità non c'è niente di meno brechtiano, per non dire di più antibrechtiano, dello splendido spettacolo del Living.

Perché, come tutti sanno, lo spettatore ideale di Brecht non si lascia coinvolgere né fisicamente né psicologicamente —le due cose finiscono per identificarsi. Tutta la polemica contro la catarsi



**El cercle de guix caucasià, de Bertolt Brecht. Taller d'interpretació i escenografia de l'Institut del Teatre que es va poder veure els dies 24, 25, 26 i 27 de gener del 2002 a la Sala Ovidi Montllor del mateix Institut Pere Planella el va dirigir i Ramon Ivars n'era el professor tutor d'escenografia.**

aristotelica prima e contro la *perezivanie* stanislavskiana poi lo dimostrano ad abundantiam: lo spettatore brechtiano è uno spettatore che fuma. È lì per giudicare lo spettacolo, sia dal punto di vista tecnico ed estetico, sia dal punto di vista ideologico, non per non lasciarsi trascinare dalla sua onda emotiva. Come spettatore sportivo è lì per decretare la vittoria di una squadra, non per prendere parte alla partita.

La contrapposizione fra partecipazione-coinvolgimento da una parte e distanza-*verfremdung* dall'altra rappresenta forse nel modo più clamoroso ed evidente la inconciliabilità della concezione brechtiana del teatro con quella delle avanguardie contemporanee. Per Brecht il teatro è anzitutto strumento di conoscenza, nel significato più propriamente intellettuale del termine: la ragione, soleva dire, usando il più delle volte il termine *Verstand*, è leale, mentre le emozioni sono subdole e fascinatrici. Le avanguardie al contrario tendono a mettere in primo piano i valori della sensibilità emozionale, dell'inconscio e dell'ebbrezza. E Scarpetta rimprovera a Brecht la sua incapacità di affinare e trasformare la percezione.

Ma questa non è la sola contraddizione. La teoria e la pratica delle neo-avanguardie rivendicano ed esaltano un insieme di valori, ancora oggi ampiamente condivisi dalle generazioni più giovani: valori se non totalmente incompatibili con la visione brechtiana del mondo e del teatro, certo quanto meno con essa non omogenei.

In primo luogo l'espressione. L'arte è essenzialmente espressione, ma non più espressione di un'intuizione, come voleva la filosofia idealistica da Schelling a Croce, ma espressione di se stessi, in primo luogo delle proprie passioni e sentimenti, come voleva Stanislavski, ma anche dei desideri delle pulsioni inconscie, o addirittura del proprio io essenziale e primario. Esprimersi è un valore fondamentale non solo nell'arte, ma anche nella vita, dove è al tempo stesso affermazione di sé e atto di generosità, in quanto capacità di darsi al prossimo. E in che cos'altro consiste l'arte dell'attore del primo Grotowski se non proprio in questa capacità di esprimere il fondo della propria anima, di denudarla e rivelarla togliendo gli ostacoli che si frappongono fra di lei e lo sguardo degli spettatori, per i quali l'attore diventa una sorta di modello etico? La distanza fra questa concezione del teatro come espressione, che ha del resto radici assai remote, e quella brechtiana del teatro come comunicazione (comunicazione di idee, di posizioni politiche, di interpretazioni) è davvero abissale.

In secondo luogo il corpo, contraddittoriamente concepito come valore assoluto, in sé, e come strumento primario dell'espressione. Non a caso la parola «corpo» è fra quelle che ritornano con maggiore frequenza nei proclami e nelle teorizzazioni, soprattutto dei gruppi giovanili, dagli anni Sessanta ad oggi: l'attenzione per il corpo si rovescia in assoluta centralità e quasi mistico culto: il «corpo glorioso», sofferente e gaudente, generoso e passivo, si fonde e si confonde con la macchina bella ed efficiente alla quale si attribuisce un valore autonomo, al di là del principio del piacere —per usare un titolo di Freud, che però intendeva tutt'altra cosa.

Nella vita sociale questa attenzione per il corpo si manifesta nell'ossessione di un igienismo patologico di cui è malata soprattutto la società americana, nel moltiplicarsi delle palestre, dei centri di fitness e nelle mostruosità del body-building, dove il corpo, lungi dall'essere concepito come unità psico-fisica, diventa un oggetto da costruire e un feticcio da venerare. Mentre nell'arte esso si esalta come strumento e come prodotto finito - come oggetto da esposizione. Nella body art, che fu in voga particolarmente negli anni Settanta, il corpo è al tempo stesso, e paradossalmente, il soggetto e il risultato della creazione.

Ora, sarebbe assurdo pensare che un materialista quale era Brecht non tenesse nella dovuta considerazione i valori della fisicità, eppure è evidente, anche se non esplicitamente affermato, che essi sono subordinati a quelli dell'intelligenza: il piacere dell'uomo dell'epoca scientifica è un piacere tutto intellettuale. Oggi del resto sappiamo che trapiantare un cervello, cosa che sembra ormai avere una prospettiva possibile, significa in verità trapiantare un corpo.

E se nella visione delle avanguardie contemporanee, l'attore è colui che più di ogni altro, più dell'atleta o dello yogi, sviluppa e controlla l'efficienza, l'armonia e la duttilità del proprio corpo, Brecht lo concepiva invece, come 150 anni prima aveva fatto Johann Jakob Engel, «come corpo che scrive e comunica significati», come strumento essenziale cioè non della espressione di sé, ma, appunto, della comunicazione delle idee.

Infine l'idea della comunità, che negli anni Settanta aveva anch'essa assunto connotazioni mitiche, e le comunità sorgevano e si disfacevano sulla fragile base del fare tutto insieme: mangiare, dormire, amare, forse lavorare. Comunità e appartenenza. Ma bisogna fare attenzione: la comunità non è la società civile, e tanto meno la grande convivenza di tutti gli uomini, il forse non meno mitico *Zusammenleben der Menschen* di cui tanto spesso parla Brecht. La comunità è una microsocietà, elettiva e chiusa-chiusa anche quando si proclama aperta. Di questa microsocietà di cui il Living Theatre diede l'esempio più nobile, la compagnia teatrale può porsi come modello.

Si tratterà allora di una comunità che mira alla perfezione dei suoi membri in vista di uno scopo preciso, che è il teatro, grazie ad uno strumento altrettanto preciso che è sempre il teatro. Il modello di vita della comunità teatrale è vivere per, del e nel teatro, stretti come cuccioli autodidatti all'interno del gruppo. Al teatro come portatore di una ideologia sociale e politica si sostituisce il teatro come portatore di un'ideologia teatrale. Anche in questo caso siamo lontanissimi dalla prospettiva brechtiana che vede nella compagnia teatrale un gruppo di lavoro cui concorrono idee e volontà diverse, e che comunque non trova in se stesso la propria ragione d'essere.

Tutto questo prova, io credo, che la fortuna di Brecht fu dovuta in primo luogo certamente al grande valore letterario e teatrale della sua opera, ma dall'altro ad un fondamentale *misunderstanding* sul significato complessivo della strumentazione teorica e metodologica da lui proposta, che non poteva conciliarsi con i gusti reali e con la mentalità della più gran parte degli operatori teatrali —in particolare, come dicevo all'inizio, dei gruppi giovanili e impegnati, ma anche degli altri.

Gli studi e le analisi condotte sui concetti portanti della riflessione brechtiana ebbero perciò un valore di carattere prevalentemente storico ed accademico, ma raramente operativo. Lo stesso Strehler, in una conferenza tenuta ad Amburgo nel 1972, si chiedeva: «Esistono oggi, e quanti sono, gli attori capaci di recitare epicamente o dialetticamente e che conoscono veramente a fondo l'uso del sistema brechtiano come, bene o male, conoscono l'uso del sistema di Stanislavski e lo praticano? Il mondo di oggi, a parte alcune esperienze del Living, a parte alcune esperienze corporali, a parte alcune esperienze di Grotowski, si muove ancora, nella massima misura, nell'accezione del teatro stanislavskiano, recita secondo il sistema». Dove bisogna notare come le «eccezioni» citate da Strehler siano proprio quelle cui mi riferivo prima.

E poi, nel momento stesso in cui produceva i suoi più importanti spettacoli brechtiani, ammetteva di essere solo un apprendista, per quanto riguardava il teatro epico o dialettico e lo straniamento. Un apprendista, bisogna aggiungere, che a un certo punto abbandonò gli studi, rendendosi conto che per il suo teatro le teorie brechtiane non erano di nessuna utilità: «Non è certo nelle teorie —disse più o meno durante l'ultimo convegno su Brecht da lui organizzato a Milano— che va cercato il valore dell'uomo di teatro». In effetti, per quanto ammirasse l'opera drammatica di Brecht, per quanti stimoli e sollecitazioni questa gli potesse aver dato, Strehler non mise mai realmente in atto, nelle sue regie, i principi della metodologia brechtiana: semmai tradusse la *Verfremdung* in una particolare accentuazione della teatralità nobilmente stilizzata. Chi ricorda almeno gli spettacoli dei più diretti collaboratori e allievi di Brecht, di Erich Engel di Manfred Wekwerth e anche di Benno Besson, potrà rendersi conto di quanto essi fossero lontani da quelli di Strehler.

Ma forse vale la pena di fare un'ultima considerazione, che permetterà di istituire un parallelo di un certo interesse.

La formazione di Brecht risale al periodo di massima fioritura dell'espressionismo, tanto che si è a lungo discusso su quale sia stata l'incidenza di questo movimento, peraltro variegato e complesso, soprattutto sui suoi primi lavori. Di fatto, per quanto grande sia stata la sua ammirazione per colui che, a torto o a ragione, ne viene considerato il precursore, e in qualche misura anche il massimo rappresentante nel campo drammaturgico, cioè Frank Wedekind, negli scritti giovanili di Brecht si possono trovare passi in cui egli manifesta considerazione e apprezzamento per gli

autori naturalisti, da Zola a Hauptmann, ma soltanto spunti polemici nei confronti dell'espressionismo, considerato sempre peraltro come un blocco unitario e compatto, quale in effetti non era. Non c'è invece nessun accenno all'altro movimento, di qualche anno anteriore, ma la cui presenza doveva essere ancora ben viva a Monaco negli anni che precedettero e seguirono la guerra: la Secessione.

Ora, i rappresentanti di questi due movimenti si rifanno spesso a principi ed a valori non molto diversi fra di loro e anzi talvolta coincidenti. Principi e valori che, con tutte le cautele imposte dal mezzo secolo che separa le avanguardie degli anni Dieci e Venti da quelle degli anni Sessanta, abbiamo già individuato in queste ultime.

Il concetto di «espressione» è nell'etimologia stessa della denominazione che Hermann Bahr impose al movimento tedesco nel 1916. Soprattutto in riferimento all'attore il termine viene usato nel significato specifico di espressione del proprio io o della propria anima. Così, il protagonista di *Von Morgen bis Mitternacht*, nel momento in cui deve presentarsi al pubblico, viene descritto come «un'anima che si vuol manifestare», e William Wauer riteneva che il compito dell'attore non fosse di «fingersi un altro, ma di rivelarsi», e definiva la sua attività espressiva come «la danza della sua anima».

Probabilmente Georg Fuchs, animatore del Künstlertheater e adepto della Secessione monacense non intendeva qualcosa di molto diverso quando sosteneva che l'attore deve «sviluppare il corpo in bellezza ed espressività», e tuttavia nei suoi scritti l'idea di espressione individuale si perde e si scioglie in quella di azione collettiva. Poiché nella sua idea di teatro il confine tra il pubblico e la scena, tra lo spettacolo e lo spettatore viene almeno in linea di principio cancellato: il coinvolgimento dovrebbe essere totale e il dramma dovrebbe risolversi nella festa partecipata da «una massa commossa in modo omogeneo, sfinita da una passione comune». L'idea che il teatro dovrebbe trasformarsi e trasformarsi nella festa di popolo risale, come tutti sanno, a Rousseau. Ma nella *Lettre à D'Alambert* la festa è concepita come celebrazione civile. Negli scritti di Fuchs invece la festa è «appagamento formalmente ordinato della brama orgiastica». Il concetto di «orgia» e quello di «ordine formale» sembrano contraddittori e addirittura antitetici, pure non credo si vada molto lontani dal vero se si vede nella loro sintesi una delle radici della propaganda e delle celebrazioni naziste di cui Brecht parla in un dialogo del *Messingkauf*.

Questo perdersi dell'individuo nella comunità in festa si realizza attraverso il ritmo, o meglio, come Fuchs precisa, attraverso «l'antica ritmica della razza», di cui è depositaria una «piccola schiera di artisti drammatici tedeschi». Ma l'enfasi sul concetto di ritmo non è propria di Fuchs soltanto. La ritroviamo anche presso molti rappresentanti della frangia più estrema dello spiritualismo espressionista. «L'arte — sostiene Rudolf Blümner — è sempre e soltanto creazione ritmica». Anche per Lothar Schreyer che, va ricordato, insegnò per qualche tempo al Bauhaus, è l'unità del ritmo dell'opera ciò che porta l'uomo a fondersi nella comunità. E non solo nella comunità, ma addirittura nel cosmo, se è vero che il dramma, ritmo del sangue, non mette in scena il mondo, ma il ritmo del mondo —secondo la visione di Felix Emmel.

Non so se Brecht conoscesse questi autori, che peraltro operavano come lui fra Monaco e Berlino. Eppure ad essi, o almeno a proposizioni di questo genere, potrebbe benissimo essere riferita la splendida metafora che contrappone il modello planetario al modello giostra, e che

smaschera la falsa attività in cui si viene trascinati da un movimento esterno a noi: la giostra — o il ritmo. E non sarà forse inopportuno ricordare che la musica che oggi costituisce tanta parte della cultura giovanile è prevalentemente una musica in cui il ritmo non è concepito come struttura portante, ma esaurisce quasi interamente il discorso musicale.

La falsa attività indotta dal modello giostra e dal ritmo assoluto consiste appunto nel fondersi in un tutto, nell'oblio di se stessi, nella sospensione della coscienza e del giudizio. E la tragedia del vivere umano consiste anche proprio nel fatto che il piacere viene tanto spesso ricercato in questo oblio, in questa sospensione.

Ma per Brecht, come ricordavo prima, il piacere dell'uomo moderno è invece piacere dell'intelletto e della coscienza di sé. Ed è straordinario, a pensarci, che un autore legato al movimento per eccellenza collettivista, abbia così caparbiamente voluto mantenere salda la presenza e l'autonomia dell'individuo. In questo la sua visione del mondo e del teatro è lontanissima anche da quella di Piscator.

Brecht va dunque considerato certamente un autore di avanguardia, ma per niente affatto un autore delle avanguardie, delle quali non condivide né l'ideologia né i valori né le prospettive artistiche e teatrali. Per questo è sempre stato così difficile collocarlo. Per questo la sua opera drammatica, ma soprattutto la sua opera teorica ha avuto una risonanza tanto vasta quanto ambigua, ed ha potuto alla fine essere rimossa e addirittura dimenticata — al contrario di quanto è successo per Stanislavski e per Artaud. Per questo, sia negli anni Venti e Trenta sia in tempi a noi più vicini, l'adesione ai suoi principi e alle sue proposte, è stata per lo più di superficie e venata da una sostanziale incomprensione. Talché possiamo definire la sua 'fortuna' veramente strana e sfortunata.