



CENTRO STUDI
ARTI DELLA MODERNITÀ

CoSMo

Comparative Studies in Modernism

2 ■ 2013

Fatzer – Fragmente

A cura di Gerhard FRIEDRICH, Eloisa PERONE,
Michaela REINHARDT, Giulio SCHIAVONI



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

■ COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile

Maria Teresa GLAVERI, Università di Torino

Direttori editoriali

Roberto GILODI, Università di Torino
Giuliana FERRECCIO, Università di Torino

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino
Federico VERCELLONE, Università di Torino

■ COMITATO DI REDAZIONE

Anna BATTAGLIA, Università di Torino
Marta CICCOLARI MICALDI, Università di Torino
Cristina COSTANTINI, Università di Bergamo
Chiara LOMBARDI, Università di Torino
Luigi MARFÈ, Università di Torino

Alberto MARTINENGO, Università di Torino
Massimo MAURIZIO, Università di Torino
Roberto MERLO, Università di Torino
Daniela NELVA, Università di Torino

■ SEGRETERIA DI REDAZIONE

Luigi MARFÈ, Università di Torino

Alberto MARTINENGO, Università di Torino

■ COMITATO SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo
Ann BANFIELD, University of California, Berkeley
Olaf BREIDBACH, Universität Jena
Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino
Daniela CARPI, Università di Verona
Melita CATALDI, Università di Torino
Remo CESERANI, Stanford University
Anna CHIARLONI, Università di Torino
Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa
Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano
Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila
Roberto GILODI, Università di Torino
Sergio GIVONE, Università di Firenze
William MARX, Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense
Chiara SANDRIN, Università di Torino
Chiara SIMONIGH, Università di Torino
Paolo TORTONESE, Université de Paris III
Carla VAGLIO, Università di Torino
Barbara ZANDRINO, Università di Torino

■ EDITORE

Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimenti di Studi Umanistici
v. S. Ottavio 20, 10128 Torino
<http://artidellamodernita.it/>

■ CONTATTI

sito web: <http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/>

e-mail: cosmo@unito.it

© 2011 Centro Studi "Arti della Modernità"

ISSN: 2281-6658

■ SOMMARIO

CoSMo. Comparative Studies in Modernism

2 ■ 2013

Fatzer – Fragmente

A cura di Gerhard FRIEDRICH, Eloisa PERONE,
Michaela REINHARDT, Giulio SCHIAVONI

FOCUS ■ *Fatzer – Fragmente*

Eloisa PERONE

Tradimento e fedeltà. Introduzione parte I 3

Michaela REINHARDT

“Vi proibisco di capirmi”. La poesia dell’inconciliabile. Introduzione parte II 7

Hans-Thies LEHMANN

Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione..... 19

Luigi FORTE

Brecht, Fatzer e la “Grande Pedagogia” 29

Manuela POGGI

Heiner Müller Fatzer Bertolt Brecht..... 41

Milena MASSALONGO

Brecht, o il piacere di rischiare sul piacere. Note in margine al Fatzer-Fragment..... 49

Sergio ARIOTTI

Brecht e la crisi economica del ‘29. Sul film Die Kuhle Wampe 69

PERCORSI ■

Alessandro BERTINETTO

Musical Ontology: A View Through Improvisation..... 81

Eleonora HOTINEANU

Les aspects de la prophétie dans l'œuvre de Mihai Eminescu..... 103

Serenella IOVINO

*Ecocriticism, Cultural Evolutionism, and Ecologies of Mind. Notes on
Calvino's Cosmicomics*..... 113

LETTURE ■

Pier Giuseppe MONATERI

*La "American Theory": nuovo realismo e lettura ontologica. A proposito
dell'edizione italiana di Francois Cusset, French Theory, Il Saggiatore,
Milano 2012*..... 129

FOCUS ■

Fatzer – Fragmente

■ TRADIMENTO E FEDELTA'

Introduzione parte I

Eloisa PERONE

■ La presente pubblicazione nasce all'interno di un progetto molto ampio che, a partire dal teatro di Bertolt Brecht e in particolare intorno alla discussa e sovversiva opera *Fatzer*, ha inteso raccogliere drammaturghi, registi, attori, allievi, artisti e studiosi. Al Goethe Institut Torino, insieme al Teatro Stabile Torino, alla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz di Berlino e alla Kulturstiftung des Bundes va il grande merito dell'articolata impresa e della scommessa su un testo – il *Fatzer* – di difficile decifrazione ma di grande forza e attualità politica e teatrale.

La giornata internazionale di studi *Un mondo trasformabile*, organizzata dal Goethe Institut Torino in collaborazione con l'Università del Piemonte Orientale e con l'Università di Torino s'inserisce nel lungo cammino intorno alla figura di *Fatzer*, compiuto attraverso laboratori teatrali, esperimenti performativi, scambi artistici e culturali tra Torino e Berlino, mostre fotografiche, cinema e, non ultimo, attraverso la messa in scena dell'opera da parte di Fabrizio Arcuri per il Teatro Stabile Torino e di René Pollesch per la Volksbühne Berlin. Le seguenti pagine sono il frutto dell'intensa giornata di riflessione intorno al testo brechtiano, che si è svolta il 10 febbraio 2012, in occasione delle repliche torinesi delle due produzioni teatrali.

I contributi qui raccolti hanno offerto un sorprendente compendio al lavoro teatrale realizzato intorno al *Frammento Fatzer*, di cui sono stati, talora persino inconsapevolmente, commento, spiegazione e approfondimento. Pur seguendo genealogie e percorsi distinti, i temi messi in luce dagli studiosi si sono rivelati parte vitale anche nelle rappresentazioni sceniche, dimostrando come questo testo, tanto amato quanto temuto per complessità e financo "resistenza teatrale", abbia saputo appassionare chi vi si è avvicinato e offrire, sotto gli occhi dell'interpretazione artistica e intellettuale, insospettite aperture. Il titolo

del progetto, *Fatzer geht über die Alpen* ("Fatzer attraversa le Alpi"), che rimanda a un percorso arduo ma insieme alla messa in relazione, al "valico" da un territorio all'altro, appare allora come il presentimento di una sfida, a nostro avviso riuscita: mettere in relazione culture diverse, non soltanto nella loro accezione nazionale, ma anche come "culture del pensiero". Il convegno, e le molte tappe del progetto, segni del passaggio e della contaminazione reciproca di critica e creazione, mostrano il loro fertile incontro e, in alcuni casi, il loro avvicinarsi convergente.

Il cenno all'armonia non vuole però mancare di rilevare specificità e divergenze, tanto che la più vistosa impressione nell'avvicinarsi alle rappresentazioni teatrali di Arcuri e Pollesch è quella di un approccio profondamente diseguale, fondato da un lato sul tentativo della fedeltà e poggiato, dall'altro, sul principio del tradimento. Se in *Fatzerfragment / Getting lost faster* si manifesta una lotta teatrale contro il refrattario testo fino a una coraggiosa presa di possesso che tutto vuole includere, dall'altra, con il titolo altrettanto programmatico *Kill your Darlings! Streets of Barladelphia*, il testo originale viene rifiutato *in toto*, per poi ripresentarsi in alcune sue espressioni e in gesti fondamentali con rinnovata e inquieta insistenza. Ma proprio l'opposto atteggiamento da cui prendono le mosse le due rappresentazioni teatrali è anche, come si ravvisa nelle riflessioni degli studiosi, un binomio fondamentale del testo brechtiano in questione. Entrambi gli spettacoli, pur prendendo avvio da una delle posizioni suddette, accolgono e rappresentano contemporaneamente anche il suo contrario, poiché *Fatzer* condensa fedeltà e tradimento in un unico gesto e personaggio: l'anarchico Fatzer è la vivente contraddizione di se stesso e il frammento di Brecht si costruisce intorno e si nutre di questa contraddittorietà.

Tracce dell'ambivalenza di Fatzer si riversano allora nel tentativo della sua interpretazione e rappresentazione. Si pensi, a questo proposito, alla costante sottrazione teatrale operata da Arcuri nella messa in scena del testo e alla ricerca di legami di senso estranei al testo (l'inserimento della bandiera italiana e greca, ad esempio) che appaiono, nella tensione alla fedeltà a *Fatzer*, come piccole e liberatorie fughe, oppure, al contrario, ai rimandi tutt'altro che dissacranti cui ricorre suo malgrado Pollesch, quando utilizza in scena il simbolo del carro di *Madre Courage* o il siparietto brechtiano, veri "macigni di storia del teatro". Entrambi i registi, guidati dall'insidiosa doppiezza del testo, paiono stranamente obbligati ad accoglierlo e al tempo stesso a espellerlo, compiendo così la rappresentazione del destino del suo personaggio. D'altronde l'ossessivo tema dell'appartenenza "alla rete", forma nuova del collettivo di brechtiana memoria, mostra nella versione di Pollesch la sua natura ambivalente. Adesione e distacco dalla collettività sono le due pulsioni che si alimentano e distruggono a vicenda e per le quali Pollesch trova un testo nuovo eppure tutto brechtiano, erede diretto delle fatiche di *Fatzer*.

Anche sull'indiscussa paternità del pensiero brechtiano s'innesta allora il rapporto ambivalente con l'autore e il suo lascito, qui tracciata con particolare attenzione da Lehmann. Si adombra la possibilità del tradimento del "maestro", che è anche la necessità, tutta teatrale, di fare i conti con lui (come mostra tra l'altro la pesante e a un tempo efficace eredità di Heiner Müller). Dall'accanimento su uno dei personaggi da lui più sofferti e insieme amati si ricava allora che – forse – l'unico atteggiamento possibile, non soltanto nel teatro, è proprio il gesto doppio del tradimento fedele. *Fatzer* sembra suggerire infatti che soltanto la contraddizione può rendere giustizia all'animo umano e al suo tentativo di incidere sulla realtà che lo circonda. Nel frammento contraddizione e scissione si riflettono, fatto sorprendente e insieme ovvio, se si considera la figura di Brecht (che era pensatore e uomo di teatro, capace di unire e contaminare teoria e pratica) non soltanto nei contenuti del testo ma anche nella sua forma teatrale.

Come dimostrano i contributi alla giornata di studi, *Fatzer* si è dunque rivelato un'enorme palestra di pensiero, uno *Steinbruch*, miniera da scavare per indagare le tensioni che percorrono il rapporto dell'individuo con la realtà e il rapporto del testo con la rappresentazione. Proprio perché *Fatzer* è la più completa espressione dell'impossibilità di risoluzione di tale tensione, esso è anche il testo che mette inesorabilmente al centro l'attualità del pensiero teatrale di Bertolt Brecht. Forse non siamo ancora pronti né a tradirlo né a rimanergli davvero fedeli. Ma d'altronde, come dimostra *Fatzer*, Brecht stesso ha voluto lasciare il conto aperto, e incompiuto il tentativo di rappresentare la contraddizione come unità. Il vuoto aperto da *Fatzer* è un monito e una sfida, lanciati con immutata forza al teatro e alla contemporaneità.

Si ringraziano tutti coloro che hanno reso possibile questo progetto e in particolare la giornata di studi e la presente pubblicazione (a breve in traduzione tedesca presso "Theater der Zeit"): Jessica Kraatz Magri, direttrice del Goethe Institut Torino, per l'instancabile e caparbia volontà di realizzare dialogo, scambi e riflessione, il Teatro Stabile Torino che ha collaborato con entusiasmo e messo a disposizione il materiale documentario presentato di seguito, l'Università del Piemonte Orientale e l'Università di Torino per il sostegno economico e organizzativo e non ultimo la redazione di *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* che ha accolto attivamente il presente lavoro.

■ “VI PROIBISCO DI CAPIRMI”. LA POESIA DELL’INCONCILIABILE

Introduzione parte II

Michaela REINHARDT

■ Per Brecht, il *Fatzer* – un frammento di ca. 400 pagine, scritto tra il 1926 e il 1930 – rimase un eterno cantiere, una pièce “irrappresentabile”, per la quale egli non sarebbe mai riuscito a trovare una forma drammatica adeguata. Effettivamente si tratta di un testo che non può essere costretto in alcuna forma conchiusa, ma costituisce un “arcipelago” (Martone 2012: 6), un assemblaggio di trattati tematici inconciliabili, di documenti e commenti quasi senza ordine gerarchico e senza cornice.

Vi sono cenni di una trama: quattro personaggi disertano la guerra dopo aver scoperto che i loro veri nemici non sono coloro che stavano combattendo, bensì “quelli che ci hanno mandato qui, è la Borghesia” (Brecht 2007: 13). Il più forte di loro, Fatzer, è anche il personaggio più ambiguo. Conduce il gruppo nella città di Mülheim, promette di procurare da mangiare per tutti, ma poi tradisce gli amici, approfitta della moglie di uno di loro e, infine, uccide un macellaio mettendo così a repentaglio la vita di tutti. Gli altri decidono di giustiziarlo, ma poco prima dell’esecuzione vengono scoperti e uccisi tutti insieme a lui.

Il paradosso che emerge da questo testo, ovvero la necessità di un collettivo da un lato e di un individualista creativo, il potenziale traditore, dall’altro, trova la sua espressione più esplicita nelle parole di Koch, il compagno “pragmatico” di Fatzer: “Che sia un egoista è / Una fortuna! Vuol dire che ha un io grande abbastanza / Per noi quattro assieme, è per noi quattro che / Lui è egoista! Lui / Ci può aiutare!” (Brecht 2007: 40). In contrapposizione a ciò, si ripete regolarmente il monito del coro di non abbandonare il collettivo: “ma siccome / ve ne siete andati dalla massa/ Agendo nel modo sbagliato, la vostra/ Rovina è prevedibile” (Brecht 2007: 30). “La loro odissea comincia con l’errore, nella persona di Fatzer, che essi potessero, singolarmente, mettere fine alla guerra. In questo

modo, poiché per vivere si separano dalla massa, perdono la loro vita sin dall'inizio" (Brecht 2007: 81). Tuttavia, il testo include anche il pericolo di un tipo di collettivo che annienta l'individuo, qui rappresentato dallo spettro dell'uomo-massa: "Se prima gli spettri venivano dal passato / adesso vengono dal futuro [...] Questo spettro dell'uomo massa mi paralizza oltremodo / la sua natura è meccanica/ si mostra solo nel movimento / Ogni arto intercambiabile, anche la sua persona / senza centro" (Brecht 2007: 56). È evidente l'allusione all'ascesa del nazionalsocialismo, riguardo alla quale lo stesso Brecht non si faceva alcuna illusione: "Questo tempo durerà solo quattro anni / O quattro volte mille" (Brecht 2007: 56). In una nota del suo *Arbeitsjournal*, il diario di lavoro, Brecht nel 1949, ancora in esilio in California, mette a fuoco il fascino che un certo pseudo-comunismo radicato negli eserciti, che si nutriva tra l'altro dal "gigantesco collettivo" (Brecht 1993: 483), aveva sui giovani della piccola borghesia.

Oltre all'insolubile dialettica tra la necessità del collettivo ed il bisogno della forza creativa dell'individuo egoista, in *Fatzer* si registra anche la contrapposizione tra il rifiuto della violenza e l'uso della medesima nella lotta. Brecht affrontò questi due temi in maniera talmente radicale da andare oltre le comuni forme di rappresentazione artistica fino ad allora sperimentate. Infatti, fu possibile trovare una forma adeguata solo negli anni '70, quando cioè il teatro abbandonò definitivamente il dramma borghese per aprirsi verso nuove forme non più drammatiche, o meglio *post-drammatiche*. Non a caso è merito di Heiner Müller ad aver elaborato una versione drammaturgica del *Fatzer*. Per Müller il frammento costituisce, sin dagli anni '50, un "oggetto di invidia, un testo secolare per via della qualità linguistica, della densità" (Müller 1978: 97). La sua versione rispetta la struttura prevista da Brecht nell'alternanza tra documento e commento, ma cerca anche di costruire dei nessi "a cui Brecht non poteva certo pensare" (Müller 1978: 98). Infatti, secondo Müller si tratta anche di "un pezzo sulla Raf, in una tradizione molto tedesca, che parte dai *Nibelunghi*, e arriva ai *Masnadiers*, al *Faust*, alla *Morte di Danton* e al *Gotland* di Grabbe" (Müller 1978: 98).

Müller, come tanti altri scrittori e artisti, riconosce nell'arte l'unico possibile contenitore per il paradosso. Una soluzione non esiste: "Temo che dobbiamo lasciare la cosa oscura" (Müller 1978: 102). Lo stesso *Fatzer* in Brecht si pone la domanda: "Ho l'impressione di essere provvisorio / Ma cosa viene / dopo?" (Brecht 2007: 39). E ai compagni, nonchè al pubblico di lettori/spettatori, egli si rivolge con il divieto: "Vi proibisco / di capirmi" (Brecht 2007: 39).



Scena di *Kill Your Darling s / Streets of Berladelphia*, regia René Pollesch.
Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino

***Fatzer attraversa le Alpi* – Partnership teatrale internazionale**

I due spettacoli teatrali sono nati all’interno del *Fatzer geht über die Alpen / Fatzer attraversa le Alpi*, progetto biennale organizzato da Goethe-Institut Torino, Teatro Stabile di Torino e Volksbühne di Berlino con il finanziamento della Kulturstiftung des Bundes¹; vedi anche Eloisa Perone, *Tradimento e fedeltà. Introduzione parte I*, in questo stesso numero di *CoSMo*. Entrambi ispirati al frammento di Brecht, essi rappresentano, ognuno a suo modo, la ricerca di nuove forme di teatro politico, la stessa ricerca che Brecht aveva tentato faticosamente di portare a compimento, ma senza successo a causa della situazione politica.

¹ Per ulteriori dettagli si vide la descrizione del progetto sul sito della Kulturstiftung des Bundes, al seguente indirizzo: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/internationale_theaterpartnerschaften/fatzer_geht_uber_die_alpen.html.



Scena di *Fatzer-Fragment / Getting Lost Faster*, regia Fabrizio Arcuri.

Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino

Lo spettacolo *Fatzer Fragment / Getting Lost Faster* del Teatro Stabile di Torino, con la regia di Fabrizio Arcuri, segue rigorosamente il testo (nella versione di Müller, tr. italiana di M. Massalongo: Brecht 2007). Con l'accompagnamento della musica dei *Marlene Kuntz*, il *Fatzer* viene collocato nel contesto della grande crisi attuale, utilizzando simboli come la bandiera italiana e quella greca, che rimandano a due possibili luoghi in cui *l'attesa della rivoluzione* oggi può essere percepita più che mai. Altri parallelismi espliciti cui Arcuri fa riferimento sono quelli con Piazza Tienanmen, con le Twin Towers, con la morte di Carlo Giuliani, con gli scontri di Genova e di Roma, quali segni di “quel medesimo senso di fallimento, che vive ancora oggi, nel vuoto tutto da colmare, che separa l'individuo e lo Stato”.

In questo spettacolo ricco di rimandi, la figura di *Fatzer* viene rappresentata da attori diversi, per “ricalcare la sua identità multipla” (Arcuri 2012b): di disertore, di sabotatore e di traditore. Con una scenografia semplice ed efficace, improntata ad un realismo in cui non mancano effetti forti (fuoco, una macchina bruciata, detonazioni), Arcuri ha voluto fare “una fotografia di quello che è” (ivi).

"Vi proibisco di capirmi". La poesia dell'inconciliabile



Scena di *Fatzer-Fragment / Getting Lost Faster*, regia Fabrizio Arcuri.
Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino



Scena di *Fatzer-Fragment / Getting Lost Faster*, regia Fabrizio Arcuri.
Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino

In *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Volksbühne Berlin), René Pollesch prende spunto da pochi elementi del frammento brechtiano per elaborarli in maniera spiritosa, ironica e giocosa, creando un collegamento con l'attualità del tutto diverso rispetto a quello fatto da

Arcuri: il tema del rapporto fra l'individualista e il collettivo si inserisce qui nel discorso dei *social network*. Di conseguenza il coro non rappresenta più il collettivo marxista, bensì *il primo coro capitalista*, "la rete". Essa, nella messa in scena, è costituita da quindici acrobati che circondano il protagonista, giocando e componendo piramidi, scale e divani a sua disposizione.

Come in tutte le *pièces* di Pollesch, anche in *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* traspare la critica alla generale sottomissione dell'individuo al potere dei *discorsi*, nel caso specifico al potere del discorso della rete, dei *social network*. Resta così il grande disagio del protagonista: "mica posso andare a letto con un *network!*" formula e riprende in questo modo anche uno dei temi cruciali in *Fatzer*: il fallimento della collettività dinnanzi alla questione sessuale o meglio, in senso più ampio, alla questione dei generi, come illustra il *Geschlechtskapitel (Capitolo dei sessi)* nel frammento di Brecht. Il protagonista conclude: "Esiste una risposta? Sì, ma la dovevamo tagliare. Semplicemente non l'avreste sopportato. E neanche noi l'avremmo sopportato. Era una risposta che non si può vivere".

Una risposta insopportabile quindi, perchè *inconciliabile* con le logiche consuete: Fatzer, appunto.



Scena di *Kill Your Darlings / Streets of Berladelphia*, regia René Pollesch.
Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino

Nell'ultima frase della *pièce* poi si trova ancora l'allusione al concetto della radicale democratizzazione del teatro, così come l'aveva immaginata Brecht, con l'abbattimento della contrapposizione tra attori e fruitori, fino

“Vi proibisco di capirmi”. La poesia dell’inconciliabile

all'estrema conclusione che il teatro può fare a meno del pubblico: “Macht es für euch!” (Fatelo per voi stessi!).



Scena di *Kill Your Darlings/ Streets of Berladelphia*, regia René Pollesch.
Foto: Andrea Macchia /Teatro Stabile Torino

Un mondo trasformabile – Giornata internazionale di studi su Bertolt Brecht

Die heutige Welt ist den Menschen nur beschreibbar, wenn sie als eine veränderbare Welt beschrieben wird

Il mondo di oggi è descrivibile agli uomini soltanto se descritto come mondo trasformabile

Bertolt Brecht, 1955

Le seguenti cinque relazioni presentate durante la giornata internazionale di studi con il titolo “...un mondo trasformabile” (10/2/2012, Torino) fanno luce su vari aspetti non solo strettamente legati al frammento *Fatzer*, ma anche all'intera opera di Brecht ed al periodo in cui l'autore lavorava al *Fatzer*.

Nel suo intervento dal titolo *Brecht, Fatzer e la “Grande Pedagogia”*, **Luigi Forte** inserisce le tematiche del frammento *Fatzer* nel contesto dell'opera brechtiana, ripercorrendo in particolare la graduale elaborazione del personaggio *Fatzer* che prende forma già in altre figure precedenti come in *Baal*. Egli mette inoltre in evidenza un filo conduttore

dell'opera di Brecht che si rispecchia nei drammi didattici: la crisi di un'intera società, in cui stava maturando la fine dell'individuo.

Molto interessante a questo proposito è la riflessione su un'altra crisi che investe gli anni della stesura del *Fatzer*: quella economica del 1929, di cui si occupa **Sergio Ariotti** nella sua relazione sul film *Kuhle Wampe. Oder: wem gehört die Welt?* (1932, regia Slatan Dudow). La descrizione di tale crisi, nella quale non mancano certo riferimenti alla situazione attuale, costituisce un'indispensabile chiave di lettura del film. Nella sua perspicace analisi della pellicola, Ariotti mette in risalto il fatto che alla crisi viene contrapposta, in modo piuttosto evidente, la rivoluzione.

Un altro intervento è curato da **Manuela Poggi**, la quale indaga sul rapporto tra Brecht e Heiner Müller, prendendo spunto sostanzialmente da due celebri citazioni di Müller. La prima è quella secondo cui Brecht sarebbe stato, per lui, una specie di „impianto di depurazione”, e la seconda (che rimanda direttamente al suo „congedo dal dramma didattico” nonché dalla parabola brechtiana) è quella secondo cui „usare Brecht senza criticarlo è un tradimento”.

Nelle sue riflessioni articolate sul frammento *Fatzer*, **Milena Massalongo** dimostra che non si può distinguere tra il Brecht lirico e il Brecht scrittore teatrale, in quanto la scrittura brechtiana si basa sempre sul principio del *gesto*. L'intervento, dal titolo *Brecht, o il piacere di rischiare sul piacere* fa inoltre notare che il *Fatzer* mette alla prova l'ideologia senza parole incisa nei gesti e negli atteggiamenti apparentemente più naturali, più impolitici, costringendo a rivedere il nostro senso di 'politico', 'individuale', 'naturale' e di 'piacere’”.

Hans-Thies Lehmann infine, nel suo intervento dal titolo *Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione*, illustra che Brecht, nella scrittura del *Fatzer* è andato “oltre se stesso”, oltre il limite di ciò che poteva essere politicamente articolato. Nella priorità data alla *rappresentazione*, e non all'insegnamento, l'opera, secondo Lehmann, si compie letteralmente soltanto nel momento della sua stessa duplicazione e della ricezione. In questo senso, il *Fatzer* si rivela come un esempio di teatro *post-drammatico* a tutti gli effetti, dove, a generare senso, sono sia l'inconciliabile che la performatività².

² L'ordine degli interventi all'interno del *Focus: Fatzer – Fragmente* non riprende quello originale del Convegno, ma è stato pensato dai Curatori per offrire un percorso di lettura coerente dentro e intorno al testo brechtiano.



Scena di *KillYour Darlings / Streets of Berladelphia*, regia René Pollesch.
Foto: Andrea Macchia / Teatro Stabile Torino

■ BIBLIOGRAFIA

- Arcuri F. (2012a), *Fatzer Fragment / Getting lost faster*, locandina dello spettacolo (Torino, 6-12 febbraio).
- (2012b), *7 domande a Fabrizio Arcuri*, intervista di J. Kraatz Magri, Goethe-Institut Turin, disponibile online all'indirizzo: <http://www.goethe.de/ins/it/lp/kul/mag/sie/it8772457.htm>
- Brecht B. (1993), *Arbeitsjournal 1942-55*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (2007), *La rovina dell'egoista Johann Fatzer*, versione drammaturgica di H. Müller, introduzione di L. Forte, traduzione di M. Massalongo, Einaudi, Torino.
- Hecht W. (1998), *Alles, was Brecht ist*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Martone M. (2012), *Editoriale*, in *Scheiß auf die Ordnung der Welt! / Merda sull'ordine del mondo!*, libretto del programma in occasione della partnership teatrale “Fatzer geht über die Alpen” della Volksbühne di Berlino e la Fondazione del Teatro Stabile di Torino.
- Müller H. (2007), *Materiale Fatzer 1978*, in Brecht 2007: 97-102.

Dappertutto è l'uomo – BRECHT CAMP 2

Programma Torino

“Dappertutto è l'uomo ! BRECHT_CAMP 2”³ si colloca nell’ambito della partnership fra Teatro Stabile Torino e Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz “Fatzer geht über die Alpen”, promossa dal “Fonds Wanderlust” della Fondazione Culturale Federale, in collaborazione con il Goethe-Institut Turin.

funded by
the German Federal Cultural Foundation
/ Wanderlust Fund



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TORINO
ALMA UNIVERSITAS
TAURINENSIS



Riepilogo delle manifestazioni

Calendario		
Mostra		
06.02-04.04.2012	Essere deboli è umano e perciò deve cessare Mostra fotografica di Eva Frapiccini e Franziska Hauser	Torino Goethe-Institut
Proiezione teatrale		
06-08.02.2012	Fatzer Fragment / Getting Lost Faster Regia Fabrizio Arcuri	Torino Cavallerizza Reale
Proiezione cinematografica		
08.02.2012	Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Germania, 1935 Regia Slatan Dudow, Sceneggiatura Bertolt Brecht, Ernst Ottwald	Torino Cinema Massimo

3

BRECHT_CAMP2:

<http://www.goethe.de/ins/it/tur/ver/acv/the/2012/it8612527v.htm>;

Per le iniziative relative al BRECHT_CAMP si veda

<http://www.goethe.de/ins/it/tur/ver/acv/the/2010/it6576966v.htm>.

Spettacolo teatrale		
09.02.2012	Frammenti di un discorso politico Esercizi di recitazione da Heiner Müller, Bertolt Brecht, Botho Strauss, Peter Weiss, Friedrich Schiller, Georg Büchner e da <i>Materiali per una tragedia tedesca</i> di Antonio Tarantino a cura di Carmelo Rifici con gli allievi del 3° anno della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino diretta da Valter Malosti	Torino Cavallerizza Reale
Convegno		
10.02.2012	...un mondo trasformabile Giornata internazionale di studi su Bertolt Brecht	Torino Cavallerizza Reale
Proiezione teatrale		
10-12.02.2012	Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia Regia Renè Pollesch	Torino Cavallerizza Reale
Rassegna di cortometraggi		
11.02.2012	Norme per la rivoluzione Su alcune tematiche del <i>Fatzer</i> di Brecht	Torino Cinema Massimo

■ DRAMMA DIDATTICO, TEATRO POST-DRAMMATICO E QUESTIONE DELLA RAPPRESENTAZIONE*

Hans-Thies LEHMANN

■ In Germania oggi il problema della relazione tra teatro e politica è posto nuovamente in evidenza, principalmente per l'accresciuta consapevolezza dei problemi sociali, della crisi.

Allo stesso tempo va detto che non vi è più (come ai tempi di Brecht) una risposta chiara e largamente condivisa alle questioni politiche, un dibattito politico, come per esempio quello relativo a una prospettiva socialista. La politica, o meglio, "il politico", si esprime quindi piuttosto in maniera indiretta, e difficilmente prende la forma di risposte o di tesi da illustrare in teatro. Gran parte degli istituti pubblici, le stesse forme d'arte e di rappresentazione, oggi altamente medializzate, sono screditate per il fatto che nella loro stessa struttura e procedimento produttivo smentiscono ciò che affermano sul piano del contenuto.

Molte istituzioni teatrali sono strutturate in modo gerarchico, sono un ingranaggio del potere, orientato al successo (anche commerciale) e alla ricerca di "consenso"; è ovvio che all'interno di tali istituzioni un appello politico o un gesto politicamente radicale non possa apparire né vero né credibile. Per questo, quando ne va del politico, c'è oggi un legame particolare tra il modo di presentarsi della produzione, il "come" della produzione e ciò che essa mostra.

Si potrebbe dire: non si tratta di fare "teatro politico", ma di rendere politico (in maniera politica) il teatro. Così accade nei testi di René Pollesch, che criticano costantemente la società del consumo e delle merci, ma che contengono un rimando costante, auto-referenziale, al "fare

* Traduzione dal tedesco di Eloisa Perone.

teatro”: coloro che fanno teatro mostrano di essere parte della società che stanno criticando e mostrano in che modo ne sono parte.

Pollesch sostiene e mette in pratica come, nel fare teatro, non ci si possa sottomettere incondizionatamente all’ordine e alle strutture dell’industria teatrale. In primo luogo egli coinvolge la creatività degli attori: la loro esperienza personale o il loro modo di interessarsi alla produzione confluiscono nella creazione del testo e lo modificano; in secondo luogo, egli inserisce ogni volta precisi e diretti riferimenti a quegli stessi che il teatro lo fanno. Così il pubblico viene messo di fronte al fatto che anche questi “attori” fanno concretamente “la loro parte” all’interno di quella società che, al tempo stesso, stanno criticando; da un lato, in un certo senso, attraverso lo sfruttamento di loro stessi, e dall’altro con la loro partecipazione all’apparato teatrale.

Negli ultimi anni ho notato un ulteriore sviluppo all’interno della scrittura e del teatro di Pollesch. La sua critica alla società dei consumi, per altro molto divertente, si lega sempre di più a temi alquanto oscuri e complessi. Per quello che riguarda la struttura politica del suo modo di lavorare direi che per Pollesch il testo è un punto di partenza. Egli ne rimane però contemporaneamente l’autore. Non si tratta quindi semplicemente di una *création collective*, e oggi preferirei sostituire il termine „collettivo”, con il termine di *comunità*.

Le rappresentazioni teatrali di Pollesch sono volutamente eterogenee. I personaggi parlano come fossero teorie sociologiche, oppure con il linguaggio dei burocrati, ma lo fanno attraverso forme personali e dicono, ad esempio “tu, bordello senza autorizzazione!”. Termini del linguaggio amministrativo e poliziesco – ma anche lo stesso discorso teatrale – diventano il parlato dei soggetti, così da risultare fortemente stranianti. Qui vedo un collegamento tra Pollesch e la compagnia dei Rimini-protokoll. Mi pare che il politico, a fronte della già nominata mancanza di “risposte” politiche convincenti, si mostri piuttosto attraverso il richiamo alla follia dei presupposti, e all’assurdo, in fondo all’incredibile, della condizione di vita più quotidiana. (È stato Marx a sottolineare il carattere “folle” della società capitalistica nel suo scambio reciproco di attività non più concrete, ma soltanto di concetti di lavoro astratto).

Questo non è tanto distante dal concetto di teatro politico di Brecht quanto potrebbe apparire. Il teatro, così trasformato, raccoglie una funzione antica dell’arte, quella di farci gettare un’occhiata alla realtà, là dove la realtà mostra i suoi tratti invero incomprensibili, folli e surreali. Questo teatro chiama, indirettamente, a un cambiamento radicale della società. In Pollesch viene evidenziato come la supremazia delle categorie del potere e del discorso ideologico sull’esistenza umana di fatto impedisce di “vivere” semplicemente e concretamente – in particolare attraverso la riflessione sull’ “addestramento” delle anime e dei corpi,

come ad esempio avviene nei ruoli legati al 'gender'. Attraverso percorsi molto diversi, come il ricorso alla *performance*, a forme di azione e al gioco condiviso con il pubblico, si tenta di far sì che il teatro si apra a ciò che potrebbe essere una specie di ricerca sociologica; ogni forma di ricerca pubblica avviene come "teatro". Mi spiego questa tendenza con il fatto che la quotidianità della società è apparentemente conosciuta, ma di fatto non lo è veramente, e questo tipo di presentazione ci mette di fronte a un'attenzione particolare alle condizioni di vita e di pensiero di persone che fanno i lavori più disparati, di fronte alla concretezza di tutto ciò che il fiume di parole del discorso può veicolare soltanto in astratto.

Nei tentativi di Schlingensiefel, di Pollesch o di Castorf, di fare a pezzi, di smontare e di decostruire le rappresentazioni "borghesi", il politico non è la misura – come l'ha definito una volta Julia Kristeva – e nemmeno l'arte di regnare, ma è piuttosto ciò che è caotico, quasi anarchico, ciò che è smisurato, nelle parole di Brecht "l'asociale". Direi che, se la definizione ereditata dagli antichi, secondo i quali il politico è ciò che di tutti gli aspetti dà la misura, allora si potrebbe pensare che la pratica artistica debba consistere nella problematizzazione proprio della misura. La definizione della misura e delle relazioni sociali, per citare Rancière, sono sempre legate, a livello sociale, a una struttura poliziesca, e quindi alla differenza e alla gerarchia, mentre nel campo dell'estetica sono legate a certe ripartizioni della sensorialità, che l'arte può, tendenzialmente, mettere in discussione.

Ed eccomi arrivato al *Fatzer* di Brecht. *Fatzer* è quel personaggio che non mantiene l'impegno, che non permette che si possa "contare" su di lui, poiché è imprevedibile. Egli proibisce di essere capito.

Fatzer rimase un frammento. Il progetto cui Brecht lavorò tra il 1926 e il 1931 non portò a un'opera teatrale. In questo periodo scrisse però dei drammi didattici, come la *Linea di condotta*, in seguito scrisse *La Santa Giovanna dei macelli*, *Mahagonny* e altro. Queste opere, diversamente dal tentativo del *Fatzer*, dovevano essere ultimate. Ma nel *Fatzer*, come mostra l'analisi del testo, Brecht si interrogò in maniera talmente radicale sulle proprie contraddizioni politiche e teatrali che dovette "fallire" di fronte all'abisso, tanto più nel tentativo di risolvere in maniera convincente il conflitto tra l'"ego" e il collettivo – sempre che, a fronte dell'enorme risonanza e del grande apprezzamento del frammento, della potenza del linguaggio e del risvolto esplosivo sul piano teorico teatrale, si possa davvero parlare di un "fallimento". In altri "tentativi" Brecht riuscì, in un modo o nell'altro, (anche se non senza qualche violenza) a superare gli strappi aperti dalla propria radicalità. Di contro, un'annotazione al *Fatzer* recita: "sfasciare semplicemente il tutto, dato che impossibile. Per esperimento". *Fatzer* non poteva diventare teatro epico, ma nemmeno didattico; non tragedia, non fantasmagoria surrealista. *La Santa Giovanna dei Macelli* divenne teatro epico, *La linea*

di condotta dramma didattico e tragedia, e *Mahagonny* una “prima opera surrealistica” (Adorno). Brecht era ben consapevole della pretesa di fondo della sua impresa. Dopo il successo berlinese dell’*Opera da tre soldi*, nell’estate/autunno del 1928, egli tornò a lavorare al *Fatzer*, e scrisse a Helene Weigel che sperava di avere presto un *Urfatzer*. Egli sottolinea la parola nel testo; sembra considerare il *Fatzer* come il “suo” *Faust* – o *Götz*

Quali furono però gli impedimenti drammaturgici?

Primo problema: l’aprirsi alla teoria

Intorno al 1928/29 a Brecht venne l’idea di suddividere il “complesso” *Fatzer* in “capitoli”: *Capitolo del sesso*, *Capitolo della morte*, *Visioni paralizzanti* e *Demolizione dei punti di vista a causa delle condizioni*. La successione paratattica, che prende il posto di un’ipotattica teleologia della *fabula*, mostra che la forma narrativa della favola, addirittura lo stesso racconto, è in crisi. Il *plot* diventa un *tableau* di trattati tematici, oppure un’elencazione o una bacheca del gesto. Così ciò che si potrebbe chiamare teoria, s’insinua nella pratica del teatro. Il confine che protegge l’ambito estetico da quello teoretico diventa permeabile. Il teatro appare insieme come scena e come processo intellettuale, scandito dal ritmo del linguaggio.

Ne fa parte l’integrazione delle scene recitate (chiamate da Brecht *Documento Fatzer*) con il *Commento a Fatzer*. I curatori dell’edizione di Francoforte-Berlino di Brecht, che credono che egli abbia voluto, con il commento, fornire una “cornice” al *Fatzer*, sono vittime di un malinteso. Sebbene egli abbia scritto una volta a Helene Weigel di essere intento ad ampliare la cornice, si tratta, in realtà, della demolizione di quelle sicurezze che la cornice fornisce. I commenti e il documento hanno lo stesso valore; ne sono parte. A partire da questo principio, si spiega perché Brecht – e a prima vista ciò può sorprendere – abbia tanto sottolineato che i commenti e i loro insegnamenti non debbano essere utilizzati ai fini di un’interpretazione autoritaria del recitato, ma che invece debbano essere ‘criticati’ e superati.

Si tratta di insegnare con il teatro, ma insieme di articolare, nel contenuto dell’insegnamento, l’impossibilità dell’insegnamento stesso, di renderlo esperibile, senza, per altro, rendere questa impossibilità, a sua volta, un insegnamento. All’interno di un altro passaggio, che segna la differenza tra “recitare” e “capire”, Brecht, nelle indicazioni agli attori, distingue fra quelle che riguardano la “rappresentazione” teatrale e quelle che riguardano “il senso e l’applicazione del documento”. Stupisce la nettezza con la quale egli assegna alla rappresentazione priorità assoluta sul senso. Lo studio delle istruzioni per il senso, senza lo studio delle istruzioni per la rappresentazione, sarebbe, così dice, addirittura

“pericoloso”. La recitazione diviene così assolutamente primaria rispetto alla comprensione. Non quindi un “senso”, che si esprime nella rappresentazione, ma performatività che genera il senso; non il teatro dalla cornice rassicurante, ma un teatro in cui il senso viene scoperto, in primo luogo, recitando.

Secondo problema: l'azione

Fatzer tratta una rivoluzione anticipata. Salta però agli occhi che Brecht, il quale voleva la rivoluzione e considerava possibile pensarla, non seppe, a questa rivoluzione, dare immagine e forma. Il processo di rovesciamento gli si presentò piuttosto nella *Figura della diserzione*, letteralmente nel dis-sociarsi, nel de-sistere, nel non-fare-più, nell'omettere. Già in *Tamburi nella notte* la ritirata dalla rivoluzione è l'unica realtà soggettivamente esperibile, “andarsene” è l'effettiva realtà dell'azione. Il modello strutturale della diserzione porta così quasi necessariamente a una drammaturgia del “tra”. I disertori si ritrovano tra le posizioni, in una terra di nessuno, una “terra di Keuner” (ted. *Keiner* = nessuno, ndt). Essendo questi i presupposti, ne consegue che l'azione principale e il gesto fondamentale di *Fatzer* divenga *l'attesa*. I disertori attendono la rivoluzione, la fine della guerra, che abbia per loro senso salvifico. *Fatzer* attende il sostegno di altri soldati. Gli altri attendono *Fatzer*, ed è questa la loro azione principale. Il politico sembra afferrabile soltanto come uno smettere, un cessare e come un'interruzione (si pensi alla descrizione di Benjamin dello sciopero generale dove l'omissione dell'azione è l'unica azione puramente rivoluzionaria).

Pare evidente che, a fronte di problemi di rappresentazione tanto acuti e volutamente inaspriti, sono in gioco le domande fondamentali del teatro. In particolare un tale modello mette in seria discussione il modello della “collisione drammatica” (il termine hegeliano per la struttura fondamentale del dramma, che si forma dalla dialettica tra conflitto e soluzione).

Terzo problema: il conflitto

All'inizio vi è ancora un contrasto drammatico tra il razionale Koch, proteso verso la comunità e l'anarchico egoista *Fatzer*, ma alla fine questo confronto si perde, così come, progressivamente, e più in generale, si perde il dialogo. Quando Koch, nel procedere del lavoro, si profila sempre più come figura del funzionario, e riceve il nome di Keuner, Brecht non scrive più confronti dialogici, ma presenta soltanto degli schizzi. La collisione drammatica si scompone in cori, voci singole, monologhi. Vengono articolate posizioni radicalmente opposte che però, è questo il punto nodale, anche nella stessa percezione di Brecht si somigliano in

modo inquietante. Il nichilismo è l'ombra minacciosa di ogni scrittura non-tetica, e traspare in Koch come in Fatzer. Desiderio radicale di ordine, del giusto e pratica razionale da un lato, ed egoismo radicale dall'altro, che s'incontrano nel nulla.

Brecht ha riconosciuto che determinati pericoli o resistenze che minacciano il suo traguardo politico (la costruzione di un collettivo sociale), nascono dal desiderio, dalla rivalità sessuale. Nei soggetti c'è qualcosa che non soggiace al collettivo, che costantemente minaccia di danneggiarlo. E per questo Brecht, nel suo lavoro su *Fatzer*, si è ritrovato al nocciolo e addirittura al limite estremo della sua problematica comunista come artista. Perché pone la domanda: cosa impedisce il collettivo? Cosa rende, ogni volta, impossibile formare un collettivo? Da un lato Fatzer viene definito come il più ingegnoso e dall'altra come il più irresponsabile, l'egoista; non è un caso, ma è esattamente ciò che affascinava Brecht: che il collettivo ha bisogno proprio dell'egoista e che allo stesso tempo lo deve escludere, addirittura annichilire. Ciò è addirittura tragico. Si potrebbe mettere in relazione con l'affermazione di Müller: l'energia rimane energia soltanto se resta cieca.

Tutte le sue figure, come Galilei, Fatzer eccetera, rappresentano in un certo senso la problematica brechtiana della creatività. Non c'è nessuno che, come Brecht, abbia pensato in maniera tanto coraggiosa "contro" la creatività come marchio di fabbrica dell'individuo egoista e che allo stesso tempo l'abbia fatta risaltare ogni volta e inesorabilmente come necessaria.

Ciò che affascina del *Fatzer*, è che Brecht, in quanto pensatore politico, volesse il collettivo per rendere possibile un società diversa, ma che all'interno del suo teatro tematizzi esattamente quelle forze che sembrano smentire aspramente proprio il suo ideale.

Ha inventato il personaggio Fatzer per porre la domanda: che cosa fa fallire il collettivo?

Esso fallisce, tra l'altro, a causa della sessualità, più in generale per la questione dei generi, e fallisce per il duplice carattere dell'energia collettiva che, nella misura in cui è necessaria al collettivo, è egoistica e si rivolge contro il collettivo stesso. Questo è stato il tema ricorrente di Brecht. La mia teoria, secondo la quale *Fatzer* dovette fallire come progetto di una *pièce*, è che Brecht abbia osato addentrarsi un passo di troppo all'interno della problematizzazione dei propri desideri e concetti – e con troppo non intendo che avrebbe dovuto lasciar perdere, ma dico che era "troppo" per poter trovare una forma finita che vi potesse corrispondere. Per questo *Fatzer* è proprio il luogo in cui Brecht si è confrontato con la tragedia. Egli era, in un certo senso, oltre se stesso. Il concetto di collettivo che aveva a disposizione lo conduce al limite di ciò che può essere politicamente articolato. Forse soltanto oggi si possono

pensare nuove forme che si collocano tra il collettivo e la comunità, come la cooperazione, il concorso, la messa in rete, forme che non concepiscono il collettivo a partire dall'idea di una classe disciplinata, come accadeva, in fondo, ancora ai tempi di Brecht. Forse si potrebbe pensare a qualcosa di più simile a un "rizoma", a nuovi modi di mettere in rete, ancora da inventare, al termine di "moltitudine", a un'altra forma di comunità (Nancy).

Con *Fatzer*, Brecht arrivò a un punto in cui fu obbligato a pensare: bene, allora il collettivo non va. E questo non voleva pensarlo. Il fallimento mostra il coraggio di Brecht nel mettere in gioco in maniera tanto radicale la sua posizione, nel pensiero e nella scrittura.

Fatzer rimase dunque un frammento, perché Brecht, nella sua scrittura sperimentale, si dirigeva verso un "esodo", in direzione tragedia, cosa che non voleva. Ma vi era un'ulteriore difficoltà parallela. Infatti, dallo sviluppo delle scene fino all'idea dei capitoli s'intravede, nelle annotazioni a *Fatzer*, che Brecht aveva intenzione di associare la teoria al teatro, andando oltre persino ai drammi didattici. Certo *Fatzer* ha ancora una *fabula*, ma non è un caso che questa sia giunta soltanto in maniera frammentaria, e che egli non ne abbia deciso in modo definitivo lo svolgimento. Già nell'impianto dell'opera Brecht aveva inserito un detonante drammaturgico. Non vi è infatti alcuna istanza che possa raccontare la storia. Come dovrebbe funzionare la *pièce*, in quanto *pièce*, nella sua forma tradizionale, ma addirittura, come dovrebbe poterlo fare anche nella forma epica o didattica?

Non c'è il dramma di Fatzer. Tuttavia non si può non notare come Brecht faccia riferimento alla tragedia antica almeno tre volte all'interno del frammento. All'improvviso, un'annotazione: "La tragedia nella parte finale è dialettica". E ancora, sempre all'improvviso: "Molte le forze della vita". Si tratta, è evidente, di un rimando al famoso secondo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, conosciuto per lo più nella bella traduzione di Hölderlin (qui di G. Lombardo Radice, ndt). "Molte ha la vita forze, / tremende; eppure più dell'uomo nulla, / vedi, è tremendo".

Davvero Fatzer può essere letto come una versione moderna dell'*Antigone*. Legge e raccapriccio (ted. *Gesetz*, "legge"; *Ent-setzen*, "indignarsi", ma qui inteso anche come "porre fuori dalla legge", ndt) si fronteggiano simmetricamente. La violenza, il "tremendo" o l'inquietante dell'uomo si situa proprio nel mezzo di questo conflitto: la creatura, "ingegnosa" per eccellenza, può fallire di fronte al *nomos* autoimposto dalla *polis*.

Nel frammento *Fatzer*, *vieni* si trova scritto: "Colui che è battuto non scampa la saggezza; tieniti e affonda! Temi! Affonda! Sul fondo ti attende l'insegnamento". Ciò non è altro che una versione del *pathei mathos* (imparare dalla sofferenza) di Eschilo e l'esortazione "Temi!" cita la formula tragica "terrore e pietà" e mira, nel senso di *phobos* ed *eleos* a una

catarsi. L'antico "rituale della pulizia", come scriveva volentieri Brecht, comporta però un effetto particolarmente politico. Il testo prosegue: "Troppo interrogato / Diventa parte dell'incalcolabile / Insegnamento della massa. / Occupa la nuova postazione". La nuova catarsi significa che colui che è stato troppo interrogato non deve più dare risposte. Piuttosto riceve, egli stesso, l'insegnamento in quanto uomo-massa.

A un primo sguardo in *Fatzer*, come anche nella *Linea di condotta*, l'accaduto viene narrato per farne scaturire una decisione e un giudizio. Ma ci sono differenze fondamentali, che vengono alla luce nel testo seguente:

DUE CORI:

Ma una volta che tutto era accaduto, regnava
Il disordine. Una stanza
completamente distrutta e dentro
Quattro morti e
Un nome! E una porta, su cui stava scritto qualcosa
D'incomprensibile.
Ma voi adesso vedete
Ogni cosa. Quel che è accaduto prima
L'abbiamo esposto
Secondo il tempo, secondo l'esatta
Successione dei fatti, negli stessi posti e
Con le stesse parole che
Sono state dette. Qualsiasi cosa vediate
Alla fine, vedrete ciò che noi vedemmo:
Disordine. E una stanza
Completamente distrutta, e dentro
Quattro morti e
Un nome. E noi l'abbiamo esposta
perché voi dovete decidere
Dicendo e
Ascoltando i cori
Cosa è successo davvero,
perché noi non eravamo tutti
della stessa idea.

Lo trovo davvero notevole. Non è soltanto una *nuance* sorprendente, quella che differenzia il modello della "esposizione al fine di un giudizio" nel *Fatzer* dalla *Linea di condotta*: "e qualsiasi cosa vediate, alla fine, vedrete quello che noi vedemmo". Al posto di una spiegazione drammatica non vi è qui un'epicizzazione, ma il rituale della ripetizione. Non spiega, ma tutto invece confluisce in un *tableau* in cui è iscritta testualmente ed esplicitamente l'incomprensibilità – come un *nome*, che resta ominoso ed enigmatico. In nome di quale Dio, di quale istanza di controllo, di quale protagonista o di quale autore può esistere una tale scena della confusione?

Il contenuto del *Fatzer* ha portato Brecht al limite, dove l'estetico non soltanto si differenzia dalla teoria, ma anche dal rito. Il coro rimanda al modello della tragedia antica proprio in virtù della sua caratteristica drammaturgica di cerimonia e rito. I cori sono indizio di una modalità di rappresentazione, in cui l'accaduto non viene *rappresentato* e letto come un *singolo accadimento*, concluso e proteso alla logica della fine del racconto, ma invece come *atto* della ripetizione, *mostrato* e recitato davanti e insieme a una comunità. Una nota di Brecht dice che gli attori, *seri* come acrobati, possono recitare con *tute da lavoro bianche*: "allora gli accadimenti possono essere assolti semplicemente come delle cerimonie. Rabbia o rimorso come una destrezza. Il terribile non deve essere un personaggio, ma io o qualcun altro. Così come potrebbe chiunque...". Gli attori sono paragonati a una squadra di calcio, in cui ognuno ha un centro al di fuori di sé – perché tutti pensano soltanto all' "insieme" – o meglio: sembra che pensino ad altro, cioè all'insieme.

In realtà in questo teatro, al limite del dramma didattico, non si fa più chiaramente richiesta di una possibile decisione, nel senso di una valutazione dell'accaduto. Piuttosto, come si legge, tutto è esposto, "perché voi dovete decidere / Dicendo e / Ascoltando i cori / *Cosa è successo davvero*, / perché noi non eravamo tutti / della stessa idea".

Soltanto nelle parole ripetute – ma anche dette, in un certo senso, solo ora (in teatro), per la prima volta – nella recitazione e nell'ascolto dei cori si può comprendere il senso e addirittura il contenuto dell'accaduto, "*Cosa è successo davvero*", quello che è successo e quello che è stato visto, ma anche quello che era slegato, spezzato, non più in relazione. Di tutto ciò si deve decidere *ora*, poiché non si sa, visto che i coinvolti non erano "della stessa idea", erano dis-uniti – nella doppia accezione di essere in disaccordo sull'accaduto (l'azione del *Fatzer* è la storia del conflitto nel collettivo), e sull'interpretazione dell'accaduto. L'opera allora si compie letteralmente soltanto nel momento del suo raddoppiamento e nella ricezione, come si è obbligati ad ammettere di fronte alla molteplicità e ricchezza ermeneutica del materiale linguistico e gestuale. Avviene soltanto nell'evento della cerimonia di rappresentazione, che si realizza insieme al pubblico. Si apre così lo spazio di un teatro al di là (del primato) della rappresentanza. Il teatro si dà come rito e accadimento, e archivia la sua condizione di separatezza da sapere, dibattito, festa, scuola, eccetera, come semplice finzione estetica. Rappresenta invece la trasposizione ogni volta unica di un modello, per un momento irripetibile, e realizza così l'inscindibilità di ripetizione e unicità. Allo stesso tempo il testo è derubato della possibilità di una lettura "a commento", piuttosto viene (anche in quanto documento) creato soltanto nel momento del commento e attraverso di esso. La formulazione di Benjamin, secondo cui la verità non è svelamento che distrugge il segreto, ma rivelazione che rende giustizia (al segreto), potrebbe essere il filo conduttore di una

pratica teatrale del gestuale che Brecht ha presagito nel *Fatzer*, ma che, a causa di comprensibili valutazioni politiche e per ragioni di ordine pratico, non potè che restare un tentativo, un frammento radicale, che è (ancora) da pensare.

■ BRECHT, *FATZER* E LA “GRANDE PEDAGOGIA”

Luigi FORTE

■ Oggi che non solo in Italia l'evento teatrale si discosta dalle idee più radicali della drammaturgia brechtiana è forse il caso di riflettere sul frammento del *Fatzer*, che non riuscì mai a consolidarsi in un testo definitivo lasciandosi dietro circa 500 pagine fra parti concluse, osservazioni, appunti e annotazioni di vario genere. La gestazione fu lunga, fra l'agosto del 1926 e il febbraio del 1930. Anni importanti e decisivi per il giovane Brecht che lancia il teatro epico, si afferma sulle scene tedesche con *L'opera da tre soldi*, collabora con Erwin Piscator all'interno di un collettivo del “Theater am Nollendorfsplatz” e mette in cantiere drammi didattici come *La linea di condotta*, *L'eccezione e la regola*, *Il consenziente e il dissenziente*. Il provinciale bavarese ha ormai conquistato i palcoscenici di Monaco e fatto la sua entrée a Berlino, dove si trasferisce nell'autunno del 1924, giusto in tempo per assistere alla messinscena della sua pièce *Nella giungla delle città* con la regia di Erich Engel.

Se dobbiamo credergli, la sua fu una parabola a dir poco prevedibile: “Nella città d'asfalto sono di casa” aveva scritto nella poesia *Del povero B. B.*, un testo del 1922 diventato il ludico Vangelo della modernità di cui il poeta immagina il tracollo con il sigaro in bocca acceso fino alla fine dei tempi. Quel soggetto, cinico e tracotante, lanciava la sfida a un mondo che lo attraeva per la precarietà e, simile a *Fatzer*, sembrava acquistare forza nella disperazione. Non si sottrasse al fascino ambiguo della metropoli, ma lo assorbì con ironia e distacco, e con un mimetismo che inaugura una galleria di ritratti e travestimenti in omaggio al proprio io. Tuttavia, come suggerì H. Müller, Brecht “è sempre anche un ruolo – dunque anche

* L'intervento, ripubblicato in questa sede per completezza e per gentile concessione dell'autore, è apparso anche in *Cultura Tedesca*, 42/43, gen-dic 2012, pp. 181-92.

sempre il personaggio". Con gli anni le maschere cambiano, alterate dai terremoti storici che accompagnarono la sua esistenza, raffigurando il gaudente, il saggio, il maestro, l'esiliato, il politico. Dietro tali icone resta saldo e costante tuttavia il bisogno di confrontarsi con la realtà, di incidere su di essa e trasformarla, con un'utopia ben radicata nel terreno sociale.

Il pathos metropolitano rientrava in tale programma. Nel 1926 lo scrittore progettò alcuni drammi, tra cui lo stesso *Fatzer*, che dovevano rappresentare "l'afflusso delle moltitudini umane nelle grandi città". Intorno a quel tema egli costruì un vero e proprio mito che definì il suo "paesaggio eroico": la città come giungla, con un lessico preso a prestito da Kipling, e la città assassina che fagocita l'uomo sull'esempio dei romanzi di Upton Sinclair. L'idealizzazione dei dorati anni Venti che aveva trasformato la capitale tedesca in un simbolo di terrestre vitalismo e nel paradiso del piacere, si andava affievolendo verso un atteggiamento di totale disincanto. Proprio nel 1926 Brecht progettò una rivista con Max Reinhardt, di cui era stato per un anno *Dramaturg*, che doveva parodiare l'americanizzazione della vita berlinese e presentare la metropoli come un manicomio civilizzato. Un'immagine destinata ancora a deteriorarsi nell'apocalisse dell'opera *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, nata con le musiche di Kurt Weill intorno al 1928-29, e a mostrare risvolti inquietanti nel *Libro di lettura per gli abitanti delle città* uscito presso l'editore Kiepenheuer nel 1930, un vero e proprio abbecedario per il comportamento del soggetto minacciato nella caotica realtà urbana. Il commento che in quegli anni ne scrisse l'amico Walter Benjamin sembra preannunciare la sostanza profonda dello stesso *Fatzer*. La città, a suo parere, era vista "come la sperimenta l'emigrante in un paese straniero". Tale era negli ultimi anni della Repubblica di Weimar anche chi si schierava dalla parte degli sfruttati, condannato spesso a una sorta di cripto-emigrazione, se non all'illegalità. "La città appare in questo libro di lettura - prosegue Benjamin - come teatro della lotta per l'esistenza e della lotta di classe". Anonimato, luoghi e spazi senza diritti e garanzie, rimozione della personalità individuale, scissione del legame con il proprio passato, precarietà assoluta, disgregazione di rapporti parentali e di ogni forma di solidarietà: ecco alcuni dei nodi problematici di un'epoca nella quale sono di casa anche *Fatzer* e i suoi tre compagni, cronologicamente sbalzati però verso la fine della prima guerra mondiale. Del resto anche nell'ultima scena di *Mahagonny* si ricorda che confusione, carestia, ostilità di tutti contro tutti non fanno che aumentare. Sono gli anni del grande Caos, dell'inarrestabile fine della democrazia weimariana e della lotta fratricida fra i partiti e le minoranze antifasciste. Brecht cerca appigli, punti di riferimento: guarda a sinistra come a una prospettiva indispensabile per contrastare l'avanzata della destra reazionaria e

immaginare una società libera e democratica. Non a caso il suo teatro cambia pelle e natura ed esprime una nuova prospettiva drammaturgica.

Dopo la prima a Darmstadt nel settembre del 1926 della commedia *Un uomo è un uomo* lo scrittore si avvicinò all'opera di Marx. "Sono sprofondata otto piedi nel *Capitale*", scrisse all' indispensabile amica e collaboratrice Elisabeth Hauptmann, e più tardi annotò: "...quel Marx mi apparve l'unico spettatore adatto ai miei lavori che avessi mai incontrato". Gli era ormai chiaro che la trasformazione del teatro era legata a un profondo rinnovamento della società. L'amicizia con il sociologo Fritz Sternberg all'inizio del 1927 stimolò non solo gli studi marxiani ma anche la riflessione sul declino del dramma borghese e la necessità di creare il grande teatro epico e documentario. Occorreva guadagnare l'attenzione di un nuovo pubblico in un momento in cui, come sostenne Sternberg in un discussione a Radio Colonia con Brecht e il critico Herbert Jhering, l'individuo andava sempre più impallidendo, "perché col declino dell'era capitalistica ritornerà a essere determinante il fenomeno collettivo". Un tema che, non a caso, emerge con forza nella dura lotta tra Fatzer e i compagni disertori. In effetti Brecht aveva anticipato già nel suo primo dramma *Baal*, con slancio affatto vitalistico, il declino della soggettività.

Sternberg sosteneva, e non a torto, che il rifiuto brechtiano della suggestione a teatro in nome della *ratio* mirava a detronizzare l'individuo. Si faceva strada il dramma epico puro con i suoi contenuti collettivistici e con un pubblico nuovo, indagatore e interessato, il pubblico dell'era scientifica. Il regista Piscator, a sua volta, gli offriva sul piano tecnico, nuove idee per "affrancare il teatro - come egli annotò - dalle peggiori arretratezze": l'uso, ad esempio delle proiezioni (presenti, tra l'altro, anche nella stesura del *Fatzer* proposta da Heiner Müller), o la maggiore trasformabilità della scena grazie a procedimenti meccanici. Anche se proprio in un frammento del 1928 sulla nuova drammaturgia, Brecht ammette che quei mezzi o effetti scenici creano solo un'atmosfera, ma non possono trasformare il teatro. A tal fine occorre "attendere la rivoluzione politica". Ecco lo sfondo su cui si proietta non solo l'elaborazione del teatro epico, ma il nuovo genere di spettacolo didattico, il *Lehrstück*, e, come vedremo, l'aporia e l'insolubile dialettica del *Fatzer* stesso.

Alla base c'è l'intuizione che la vecchia forma drammatica non consente di rappresentare la realtà com'è; occorre che il teatro e l'arte in genere offrano un'immagine del mondo finalmente praticabile, ossia suscettibile di mutamenti e trasformazioni. Viene così a cadere uno dei fondamenti del teatro tradizionale, l'immedesimazione, e di conseguenza il ruolo passivo di chi siede in platea. Brecht lo sottolinea nelle note all'opera *Mahagonny*, dove contrappone forma drammatica e forma epica del teatro: "Bisogna rinunciare - egli afferma - a tutto ciò che rappresenta

un tentativo di ipnosi, a tutto ciò che è atto a produrre indegne ubriacature e nebulosità”. Un concetto che non si stancò mai di ribadire. In un saggio del 1939 su *Il teatro sperimentale* riaffermerà infatti che “se si concepisce l’umanità, nell’insieme dei suoi rapporti, processi, comportamenti e istituzioni, come qualcosa di non immobile, di non immutabile, e di fronte a essa si assume (...) un atteggiamento critico, mirante ai cambiamenti, tendente al dominio della natura stessa – allora non si può più far ricorso all’immedesimazione”. La nuova estetica teatrale fa tabula rasa della “catarsi” aristotelica e del dramma borghese: sostituisce le suggestioni con gli argomenti, lo spettatore che partecipa, coinvolto emotivamente negli eventi, con quello che studia e acquista consapevolezza e distanza, esaltando l’idea dell’uomo inteso come processo e realtà in divenire anziché istanza fissa e costante.

Dialettica e sensibilità politica unite a seri intenti didattici fanno il loro ingresso sulla scena mutandone radicalmente l’aspetto. È il momento dei *Lehrstücke* scritti tra il 1929 e il 1931. Per Reiner Steinweg, che ne fece oggetto di una stimolante ricerca, essi non rappresentano una fase di transizione dovuta a una sorta di ubriacatura ideologica, ma la proposta più rigorosa e avanzata a cui Brecht non rinunciò mai del tutto, ma che col tempo si rivelò sempre meno praticabile, specie nella sua seconda patria, la Rdt, lo stato socialista dogmatico e poco propenso all’autocritica. In sintonia con i suoi presupposti teorici, Brecht aspirava in quegli anni a una forma di teatro che eliminasse la separazione fra attori e spettatori uniti dall’esigenza di individuare e oggettivare i problemi dell’intera comunità per cercarne le soluzioni. Di conseguenza il testo acquistava un carattere provvisorio, poteva subire profondi mutamenti nella valutazione che i vari soggetti coinvolti nell’evento teatrale davano delle situazioni esposte, come dimostra l’esperienza del *Consenziente* e *Dissenziente*. Nel primo dramma, il ragazzo che decide di unirsi al maestro per andare a cercare al di là dei monti una medicina per la madre gravemente ammalata, e a sua volta si ammala durante il viaggio, viene soppresso per non mettere a rischio la spedizione. Nel secondo, nato sulla base dei verbali di discussione di insegnanti e allievi della Karl-Marx-Schule di Neukölln, egli viene invece riportato indietro creando così un precedente nuovo, una nuova legge fondata su imprevedibili esigenze della realtà.

Sullo sfondo si contrapponevano realismo e dogmatismo, esperienza e ideologia. Si mimavano, per così dire, determinati comportamenti per verificarne l’efficacia in una data situazione; in caso negativo essi venivano modificati insieme al testo. Nella sua forma estrema si trattava di affrancare il discorso del teatro da ogni dottrina: fosse pure quella dei classici del marxismo, di cui Brecht si stava ampiamente nutrendo, o quella di un Partito con le sue rigide prescrizioni e regole, come ancora è dato vedere nel dramma didattico *La linea di condotta*, in cui il giovane

compagno accetta di morire per mano dei compagni agitatori a causa dei suoi errori nella lotta rivoluzionaria. Come il coro di controllo alla fine ricorda, la loro azione ha diffuso l'abbicci del comunismo e messo in marcia la rivoluzione, ma soprattutto ha valutato con "meditato consiglio" le condizioni esistenti: "...solo ammaestrati dalla realtà – dice in chiusura il coro – potremo/cambiare la realtà". Brecht postulava una soluzione aperta che doveva realizzarsi nel contesto di un'utopia democratica in cui – come ricordò a suo tempo Cesare Cases – "*lehren e lernen* (cioè insegnare e imparare) si confondono *realmente* e non per errore". Che tale utopia non fosse realizzabile *hic et nunc* lo dimostrano nel tempo i suoi stessi testi. Scrivendo il *Galileo*, alla fine degli anni Trenta, egli annota che la *pièce* rappresenta un grave regresso dal punto di vista tecnico, dove invece frammenti come il *Fatzer* e *La bottega del pane* avevano raggiunto lo standard più alto.

Certo i *Lehrstücke* esprimono un radicale ribaltamento del modo di concepire l'evento teatrale, secondo i presupposti di quella *Grande Pedagogia* contrapposta alla *piccola*, quella che "nella fase di transizione – a detta di Brecht – opera solo una democratizzazione del teatro". In un programmatico appunto del 1930 egli afferma che la *Grande Pedagogia* trasforma completamente il ruolo della recitazione, abolisce il sistema attori e spettatori, non conosce più altro che attori che sono al contempo discenti (*Studierende*). Le conseguenze non sono da poco: gli attori devono essere il più possibile dilettanti, con ruoli adeguati a tale standard, mentre gli attori professionali "devono essere impiegati insieme all'apparato teatrale esistente – sono le sue parole – allo scopo di indebolire le posizioni ideologiche borghesi (...) e il pubblico deve essere attivizzato". Ancora una volta l'appello è alla ragione: "...gli attori devono straniare allo spettatore figure e processi in modo che lo colpiscano", sottolinea il testo.

Per il drammaturgo la *Grande Pedagogia* rientrava in una realtà futura riservata a un ideale stato socialista, con l'abbattimento della contrapposizione fra attori e fruitori, dove inoltre l'interesse del singolo è l'interesse dello stato. Alla fine, come dissero Brecht e Eisler suscitando grande scandalo, nemmeno più di spettatori c'era bisogno, perché i *Lehrstücke* sono istruttivi solo per gli esecutori stessi, che mimano un determinato comportamento per apprenderlo, non accettarlo necessariamente in modo supino. Ma l'esortazione del coro di controllo nella *Linea di condotta*: "...trasforma il mondo: ne ha bisogno!" rimase tale, perché l'utopia brechtiana fu travolta dal nazismo, e più tardi, in terra socialista, dopo il problematico intermezzo americano, imbalsamata nel pantheon della classicità e resa così inefficace, come disse Max Frisch. Il più significativo poeta tedesco contemporaneo, Durs Grünbein, in un breve saggio di qualche anno fa dal titolo molto eloquente, *L'individualista come collettivo*, si spinse ben oltre, affermando che il sano

vitalismo brechtiano si era perso “a favore di una pedagogia, la cui principale grandezza forse era il suo metodico fallimento. Dal provocatore (...) era nato il maestro secondo il modello confuciano...”.

Eppure i drammi didattici rispecchiavano non solo una crisi del teatro nel suo rapporto con la realtà sociale, ma la crisi di un'intera società, in cui andava maturando, sui campi di battaglia come nelle adunate di massa, la fine dell'individuo, che attraversa l'opera di Brecht come un filo rosso. Infatti nelle soluzioni “aperte” dei *Lehrstücke* la vita del singolo sta spesso sotto il segno della morte, sacrificata alla collettività o, nel caso migliore, alla necessità storica di una sua passiva integrazione. È anche il destino del personaggio Fatzer che con altri tre compagni diserta il campo di battaglia, abbandona la follia della prima guerra mondiale per trovarsi catapultato fra insolubili interrogativi: come conciliare cioè radicalismo e anarchia con il progetto di una nuova, più umana società sensibile alle differenze e tensioni di classe, all'ingiustizia e alla repressione.

Brecht capì fin dall'inizio che il progetto non aveva dietro di sé, in concreto, una base reale su cui poggiare. Andava ben oltre la lezione della realtà per configurare un mondo possibile ma dai tratti fortemente utopistici. Egli stesso definì il testo “irrapresentabile” ma non smise di lavorarci. Anzi, la sua concezione si arricchì col tempo di episodi influenzati spesso dall'iniziazione al marxismo. Nacquero una serie di documenti recitati dal coro, e si aggiunse una cornice drammaturgica, il cosiddetto *Kommentar*, che riflette l'azione e mette a fuoco – come in altri lavori didattici – la possibile utilizzazione individuale e sociale di ciò che si rappresenta. L'azione diventa paradigmatica e sviluppa prospettive pedagogiche. Mutano nelle varie versioni anche i nomi dei personaggi e il loro ruolo: come nel caso di Koch che da ultimo diventa Keuner, non tanto il “pensatore” delle mirabili storie brechtiane, ma piuttosto il tipo pragmatico, il leninista.

Dalle cinque stesure del testo brechtiano e dagli innumerevoli materiali Heiner Müller ha tratto una sua versione che trasforma il *Fatzer* in un modello teatrale, politico e gnoseologico. Non è solo il testo del secolo per qualità e densità linguistiche, ma anche un grandioso abbozzo in cui, secondo Müller, Brecht, come Goethe con il materiale del *Faust*, si prese la libertà dell'esperienza, sottraendosi al dovere della completezza per i posteri, all'imballaggio di un prodotto da fornire al pubblico e quindi al mercato. L'impressione è che Müller proietti spesso nel torso brechtiano i suoi fantasmi e le sue ambizioni drammaturgiche. Brecht gli offre un ottimo trampolino di lancio per una poetica che esalta la messinscena dell'inconciliabile, l'impossibilità di realizzare una sintesi dialettica come superamento dei conflitti, il gusto per le contraddizioni come elemento vitale. Ma è anche il pensiero più radicale di Brecht che continua ad affascinarlo: quel teatro rivoluzionario che ha abolito la

divisione dei ruoli, in cui, come si diceva, attore e spettatore coincidono in funzione di una collettività, platea e palcoscenico confluiscono in un evento che "presenta storie diverse che si intersecano e sovrappongono".

Il fatto è che proprio per il suo carattere frammentario il testo di Brecht diventa la metafora di un teatro aperto, nel tempo e nello spazio, a ogni possibile fruizione. Fin dall'inizio fu chiaro che lo stesso autore non era insensibile al soggetto che cerca di affermare senza compromessi la propria vita e, al tempo stesso, al combattente che nasconde il proprio volto, in sintonia con l'esortazione del *Libro di lettura per gli abitanti delle città* ("Non mostrare, oh non mostrare la faccia / ma / cancella le tracce!") e si riduce a piccolo ingranaggio del meccanismo sociale. In sostanza il tentativo di conciliare il trasgressivo Baal con il compagno della *Linea di condotta*.

Fatzer nasce da quel vecchio nucleo tematico che esprime l'insofferenza verso una società che soffoca il dissenso e produce violenza. È un Baal che ha sperimentato in prima persona la follia dei tempi e ora guarda il mondo con gli occhi di Marx, cogliendo le contraddizioni nel rapporto fra individuo e comunità al di là del conciliante spirito borghese. Fatzer è la problematica variazione di una precisa tipologia brechtiana che accorpa figure di dissenzienti e innovatori, insofferenti a ogni regola. Il suo mondo si riempie di outsider che coltivano non solo l'utopia della felicità (non di rado sulla scena tedesca, come ci ricordano i *Masnadieri*, il *Faust* o la *Morte di Danton*), ma anche il progetto di una radicale trasformazione. In una conferenza radiofonica del 1930 su *Bert Brecht* W. Benjamin mise a fuoco il nucleo segreto di tali personaggi: "Il reale interesse di Brecht a Baal e a Fatzer è più profondo – egli sostenne –. Rappresentano per lui certamente l'egoismo e l'asocialità, ma è anche vero che uno degli sforzi costanti di Brecht è proprio quello di dipingere la figura dell'asociale, del teppista, come figura di rivoluzionario virtuale". Dunque proprio quel Fatzer che si lascia alle spalle la guerra e urla "...merda / Sull'ordine del mondo", il personaggio che esorta i compagni a stare uniti ma in realtà segue le proprie pulsioni e trascura di procurare loro il cibo, che va a letto con la moglie del compagno Kaumann e non accetta di integrarsi nel gruppo, diventa un possibile modello pedagogico. Egli esorta i compagni alla sragionevolezza come antidoto a ogni ragione strumentale. Persino l'egoismo può diventare uno strumento per sottrarsi al delirio degli eventi e riconquistare una propria dimensione esistenziale. Lo stesso Koch, il cui anelito alla giustizia degenera in terrorismo e follia omicida, riconosce le potenzialità dell'individualismo di Fatzer: "Che sia egoista è / Una fortuna! – grida ai compagni nella scena *Invasione 2* – Vuol dire che ha un io grande abbastanza / Per noi quattro assieme, è per noi quattro che / Lui è egoista! Lui / Ci può aiutare!". Speranza presto delusa perché l'edonismo autodistruttivo di Fatzer legato a pulsioni che esigono un

soddisfacimento incessante, appare inconciliabile con qualsiasi progetto collettivo e rivoluzionario. Ed è scarsamente declinabile, anche nel dopoguerra, con i *diktat* di un socialismo dogmatico. Tanto che nella prima assoluta alla Schaubühne am Halleschen Ufer nel marzo del 1976, il regista Frank-Patrick Steckel fu attratto piuttosto da taluni plausibili aspetti “esistenzialistici”, come il tema dell’angustia e chiusura spaziale – sia nel *Panzer* come simbolo del grembo materno, che nell’alloggio di Kaumann – o quello dell’azione bloccata e come irrigidita in vani conati. Più che l’utopia di un nuovo teatro o di una possibile futura società lo spettacolo richiama un’atmosfera da “finale di partita”, nel perimetro di un gioco sperimentale.

Altra cosa fu la messinscena di Manfred Werkwerth e Joachim Tenschert nel 1987 al *Berliner Ensemble*. I due registi riflettevano su aspetti essenziali come la dialettica fra impulsi individuali e disciplina del collettivo aggiornandoli al socialismo reale per il quale prefiguravano nuove risposte. Veniva ribaltato il giudizio sullo spirito anarcoide di Fatzer che azzerava rituali e stereotipi mentali, iniettando linfa fresca nel corpo senile del teatro e sottraendosi alla melodia uniforme del collettivo, il quale, nell’affidarsi all’ambigua intraprendenza del protagonista (si veda, da ultimo, la consegna del denaro e dei passaporti) lo trasforma nel cialtronesco responsabile del destino comune. Una lezione che a Berlino est, più che mai negli anni Ottanta, lasciava trapelare dubbi e perplessità sullo stato di salute del socialismo.

Il protagonista del frammento, non addomesticato da alcuna teoria estetica o teatrale, è il prodotto di un complesso mosaico culturale, racchiuso nella classica dizione brechtiana fra cadenze gnomiche e accenti biblici, istanze didattiche e fantasie mitologiche (Fatzer, ad esempio, come Prometeo incatenato), richiami nietzscheani al tema della “rovina” e dell’ “uomo nuovo”, molto in voga ai tempi dell’espressionismo. Dietro tali echi emerge però con forza l’interrogativo di fondo: come mutare il mondo e dove trovare la forza per realizzare tale mutamento. È spesso il coro, così come lo ha proposto Müller, a porre il problema all’interno di un processo ideologico-politico che non conosce risposte. “Portate acqua nei deserti – suggerisce il *Documento-Fatzer 6* – resta / Pur sempre sabbia. Non abbiate paura: / La fine non è raggiungibile”. Anzi: la speranza è molto lontana, se si osserva il paesaggio umano e sociale del *Fatzer*, che nella sua eterogenea frammentarietà sembra un’antologia di fotogrammi d’epoca: morte, miseria e precarietà dominano la scena, fame e lotta per la vita trasformano il protagonista in uno spietato aggressore pronto a uccidere per un pezzo di carne. E sullo sfondo si possono immaginare i grandi mutamenti storici: la guerra mondiale, la Rivoluzione d’Ottobre, la breve e dolorosa esperienza bavarese, la fine della via tedesca al comunismo con l’uccisione di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. Le parole pronunciate da Fatzer poco

prima di essere eliminato dai compagni suonano come commento a un'epoca politicamente instabile che stava per chiudersi in modo tragico: "Non so chi vincerà / In questa lotta / Ma chiunque vinca – Fatzer è / Perduto. / E da ora in poi e per lungo tempo / Non ci sarà più alcun vincitore / Nel vostro mondo ma soltanto / Vinti". Brecht evidentemente, al contrario di molti altri intellettuali, non si faceva illusioni sulla durata del nazismo e forse nemmeno sulla felice e produttiva integrazione del singolo nella rigida struttura partitica.

Del resto la presenza del personaggio Koch/Keuner richiama già le degenerazioni del comunismo, il dogmatismo del collettivo, la sostituzione del proletariato con il paternalismo. Dall'anarchia di Fatzer si passa alla rigida etica del gruppo, nel quale sempre di più il personaggio di Keuner risponde all'identikit del funzionario di partito, al burocrate uscito dall'alambicco del socialismo, non estraneo, nell'astuta versione di H. Müller, alla situazione della Rdt. Solo da ultimo egli appare come il pragmatico che cerca di realizzare tutto il possibile, distanziandosi da Koch ormai risucchiato dal terrorismo, che, nel bel mezzo dell'anarchia, dell'imbarbarimento e della paura corale decide di passare all'attacco creando "una specie di soviet". E il coro ricorda di fronte a un Fatzer ormai inutile a sé e agli altri: "La disunità porta al sistema della maggioranza dei voti. Decisione contro il diritto di proprietà, per la libertà della donna. Per il terrore".

Le contraddizioni sociali alimentano lo spirito rivoluzionario e le esperienze, a questo punto, si sovrappongono. Heiner Müller nel raccogliere i suoi materiali fa un balzo in avanti e utilizza Brecht per una riflessione sulla RAF e il terrorismo tedesco degli anni Settanta. Un'operazione tutt'altro che azzardata: il *Fatzer* infatti diventa l'occasione per riflettere su un'aporia che investe ogni movimento rivoluzionario o sedicente tale, che già Ernst Toller aveva riassunto, dopo il fallimento dell'esperienza bavarese, nel suo dramma *Uomo massa*. E cioè il rapporto fra il principio etico della non violenza e l'uso della medesima nella lotta, il conflitto fra libertà e necessità. Toller condivideva la posizione dell'anarchico Gustav Landauer che, in polemica con l'idea comunista che il fine giustifica i mezzi, salvaguardava l'intangibilità dell'uomo. Persino Gyorgy Lukács nel saggio *Il bolscevismo come problema morale* del lontano dicembre 1918, si schierava su questo fronte chiedendosi fra l'altro: "È giusto cercare di raggiungere il bene con i mezzi sbagliati, la libertà con l'oppressione?".

Nel frammento brechtiano Koch si colloca sul versante opposto. Di fronte al fallimento delle speranze rivoluzionarie, egli non ha un attimo di esitazione e sostiene l'imperativo della violenza: "Lasciate stare la superbia, fratelli / – predica nel *Capitolo della morte 2* – Siate umili e colpite a morte / Non superbi, bensì: disumani! / Non fate due cose, ma solo / Una. Non vivere e uccidere, bensì / Solo uccidere". Un'esortazione

spaventosa con problematiche variazioni negli stessi drammi didattici. Parole terribili che hanno trovato nel passato prossimo della comune realtà europea un ricco terreno di coltura. Ma il punto è un altro: Koch esprime nel suo furore distruttivo la degenerazione di un'idea di emancipazione. Brecht riflette, in modo radicale e in un tragico momento storico, sulle contraddizioni che nascono da una lotta che rispetti i valori intangibili dell'uomo ma sia però in grado di eliminare la sopraffazione e la violenza di classe. Questo è il nodo difficile da sciogliere che Heiner Müller decide anzi di ingarbugliare riciclando Brecht in versione più attuale. Il gruppo dei disertori si comporta come i membri della RAF, il collettivo rivoluzionario dalla rigida disciplina che, nell'ottica di Müller, trasferiva la violenza legalizzata e i conflitti planetari (allora era il tempo del Vietnam) nel microcosmo urbano. Proprio quello in cui alligna la paura, tema centrale del *Fatzer*, che annuncia, secondo il coro del *Documento 8* - "l'avventura di grandi cambiamenti nello spirito dell'umanità".

Il problema del terrorismo è stato anche la chiave di lettura che Heiner Müller ha proposto nella sua messinscena del frammento ad Amburgo nel 1978 in appendice al *Principe di Homburg* di Kleist: il problematico rapporto fra singolo e collettivo fino alle aberrazioni della RAF, alla violenza praticata in modo diretto la dove, nella società, è solo larvata e spesso mimetizzata. Non come un fatto trionfalistico, ma con umiltà, come dice Koch. Come un dovere, un perverso finalismo: l'essere che scivola nel nulla, l'apocalisse per un mondo migliore. Sottratte al presente, le parole di Koch riecheggiano in realtà un'epoca di conflitti radicali, di disumane contrapposizioni. *Fatzer* riflette l'impasse politica della Repubblica di Weimar, lacerata da forti contrasti anche all'interno della sinistra, ma soprattutto il difficile compito di offrire una risposta adeguata alle provocazioni della violenza in sintonia con l'intangibilità dell'uomo.

Oggi più che mai la sua frammentarietà rispecchia il nostro stesso presente, le contraddizioni sociali di cui è zeppo il mondo, che risuonano attraverso la voce dei tanti *indignados* pronti a riempire le piazze d'Europa e d'America, dei milioni di disoccupati e di giovani senza speranza, degli sfruttati da un capitalismo che ha spostato le sue strutture in paesi emergenti e scoperto nuove frontiere per i propri profitti.

Fatzer non è il Vangelo della liberazione, ma il documento di una tensione che oggi si fa vibrante e propulsiva proprio nei vecchi centri del benessere, dell'abbondanza, dove ormai le generazioni dei figli sono state derubate anche dei loro sogni. E quella tensione esige nuova e diversa partecipazione, forme di democrazia che vedono il collettivo non come il carcere dell'individuo, ma come l'insieme solidale che nell'affrontare e risolvere il problema del singolo alimenta il benessere della comunità. Può sembrare utopico, ma è la migliore risposta alla storia

dell'oppressione sempre in attesa dietro l'angolo, con ogni forma di violenza e ricatto. Il testo di Brecht sta a testimoniare la provocazione dell'arte che sogna l'impossibile, come diceva Christa Wolf. La voce finale del coro nel *Fatzer* recupera il gusto brechtiano della contraddizione e della dialettica per affermare ciò che oggi, più che mai, grandi masse a tutti i livelli richiedono a gran voce: e cioè che ogni posizione di potere deve potersi tradurre nel suo contrario, mettersi in discussione, rinunciare ai propri privilegi. "Abbandona la tua posizione. / Le vittorie sono state ottenute. Le sconfitte sono / Ottenute: / Ora abbandona la tua posizione", afferma il testo conclusivo dal titolo programmatico "Vieni, Fatzer". Anche dalla sconfitta c'è da imparare: "Affonda pure! / - si legge - Sul fondo / Ti attende l'insegnamento". Non è un invito all'autodistruzione, ma la lezione di una libertà che sa incessantemente reinventarsi nel confronto con la realtà. Anche qui si cela il messaggio della *Grande Pedagogia*, su una scena "fatta a pezzi", come diceva Müller pensando con passione al *Fatzer*, che saluta l'esperimento come prassi del teatro e regola di vita. Ciò che si rappresenta è il mondo nella sua mutabilità, in cui nessuno e tutti sono attori, pronti a rivestire un ruolo e ad abbandonarlo, se necessario, nel costante confronto democratico. Un'utopia che le parole finali di Brecht hanno lanciato ai posteri da una Germania buia e senza speranze e che oggi non sono pochi, in giro per il mondo, a poter e voler condividere: "Tu hai finito, uomo di stato / Lo Stato non è pronto. / Permetti che lo cambiamo / Secondo le necessità della nostra vita. / Permettici di essere statisti, statista. / Sotto alle tue leggi c'è il tuo nome. / Dimentica il nome. / Osserva le tue leggi, legislatore. / Rispetta l'ordine, tutore. / Lo Stato non ha più bisogno di te / Consegnalo".

■ HEINER MÜLLER *FATZER* BERTOLT BRECHT

Manuela POGGI

■ In una poesia scritta nel 1956, in occasione della morte di Bertolt Brecht, Heiner Müller ricorda il grande drammaturgo e, in pochissimi versi che citano la celebre poesia *An die Nachgeborenen* del 1939, osserva il mutare dei tempi e, con esso, dei suoi osservatori:

BRECHT

Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten.
Die Zeiten sind heller geworden.
Die Zeiten sind finstrer geworden.
Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis
Hat sie die Wahrheit gesagt.
Wenn die Finsternis sagt, ich bin
Die Helle, lügt sie nicht (Müller 1998: 37).

Con la morte di Brecht si chiude un'epoca storica e se ne apre una verso la quale il drammaturgo di Augusta ebbe appena il tempo di rivolgere lo sguardo, quella della divisione della Germania in due stati, della Guerra fredda e delle contestazioni interne alla Rdt che caratterizzarono la vita culturale del paese. Heiner Müller sarà protagonista per anni di una certa dissidenza interna ambigualmente tollerata dagli apparati burocratico-culturali della Rdt, in un periodo storico affatto incoraggiante, che già a partire dagli anni Cinquanta, gli anni che questa poesia emblematicamente racconta come più sereni eppur più cupi, evidenzia le gravi incongruenze del sistema politico filosovietico. Müller racconterà nella sua autobiografia *Krieg ohne Schlacht* (Müller 1992) della fascinazione per Brecht durante i primi anni berlinesi, in cui pure tentò, senza successo, di lavorare con il maestro al Berliner Ensemble. I tentativi, dirà poi "grazie a Dio", fallirono.

Oggi Müller viene generalmente considerato dalla critica letteraria internazionale – e in alcune ambivalenti affermazioni Müller stesso si definisce tale – come il naturale successore di Bertolt Brecht, già a partire,

ma in toni ancora quasi cospirativi, da *Lohndrucker* (1956). Accanto a Brecht i nomi di molti altri autori figurano tra le ombre illustri costantemente presenti nei testi mülleriani: Shakespeare, Sofocle, Kleist, Majakowski, Artaud, Genet, Wagner, Beckett, Kafka, Lessing, Seghers, Jünger, Benn, Eliot, Dostojewski, Nietzsche. Rispetto a questi, i principali interlocutori di quel perenne “dialogo con i morti” che sta alla base della sua concezione poetica, Müller ha con Brecht certamente il rapporto più profondo, probabilmente il più assoluto, forse il più ossessivo, che a volte arriva anche a un’emulazione esteriore non priva di autocompiacimento nelle celeberrime pose con sigaro e giacca in pelle. Alla domanda (Müller 1983: 27) se si ritenesse un allievo di Brecht, Müller dovette constatare, usando una metafora più che mai piena di significato, che per lui Brecht era stato, sostanzialmente, una specie di “impianto di depurazione” (“*eine Kläranlage*”, Müller 2008: 281). In sostanza, un filtro attraverso cui leggere quel tratto di storia cui Brecht, morto nel 1956, non aveva più potuto prendere parte, orientandosi però verso un medesimo scopo: mostrare la possibilità del mondo di cambiare attraverso una nuova, consapevole drammaturgia tesa a penetrare la realtà. Il primissimo incontro con il grande drammaturgo risale al dopoguerra, quando nel 1948, non ancora ventenne, Müller ascolta un programma radiofonico dedicato a Brecht e a T. S. Eliot. Una risposta data da Brecht, intervistato, rimane particolarmente impressa nella memoria del giovane Müller: “Il perpetrare provoca la distruzione, la continuità provoca la distruzione. Le cantine non sono ancora state svuotate e già vi si costruiscono case sopra. Non ci si è mai presi del tempo per svuotare le cantine perché ci sono sempre nuove case sopra le stesse cantine” (Müller 2008: 288). Il rapporto tra il vecchio e il nuovo e tra impulsi costruttivi e decostruttivi diventerà un topos centrale del teatro di Müller, teorizzato dall’autore in quell’estetica che egli stesso definirà del “disfattismo costruttivo” (Müller 2005: 187) e che individua nella crisi e nello shock, in quel momento così ben reso dalla parola tedesca (*Zer-*)*Störung*, distruzione e disturbo, un fondamentale elemento della sua poetica.

Nel primo confronto significativo con Brecht, dopo il progetto non portato a termine di un libretto per Paul Dessau ispirato all’opera brechtiana rimasta incompiuta *Die Reise des Glückgotts* (1941), Müller elabora, tra il 1956 e il 1961, *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, testo definito dalle autorità della Repubblica Democratica Tedesca “controrivoluzionario, anticomunista, antiumanistico” e che valse all’autore l’espulsione dall’Associazione degli scrittori e, di fatto, il bando dai teatri della Germania tedesco-orientale per oltre un decennio. Müller riprende da Brecht il tema della riforma agraria e scrive un dramma sulla collettivizzazione delle terre nei primi anni della costruzione della RDT. Qui, nonostante un’iniziale aderenza all’estetica drammaturgica delineata dal maestro nel trattato *Kleines Organon für das Theater*, il distacco da

Brecht si attua per progressivi “tradimenti” sul piano formale: la sequenza delle scene, l’invenzione di una lingua che non per la sua laconicità ma attraverso la discrepanza tra metro e ritmo rende l’autenticità del mondo contadino, e pure un contrasto portato all’estremo tra azione e dialoghi, che consente la costruzione di un modello di dramma aperto al di là dei canoni del teatro dialettico. Una nota di Müller al testo *Mauser*, del 1970, che pure si rifà esplicitamente anche al modello del *Lehrstück* brechtiano e in particolare a *Die Maßnahme* (1930), e che costituisce, dopo *Philoktet* e *Der Horatier*, l’ultimo di una serie di drammi sperimentali, esplicita radicalmente l’ambivalenza del rapporto con Brecht dichiarando come *Mauser* programmaticamente presupponga e critichi la teoria e la prassi del dramma didattico di Brecht. Oltre alla ridefinizione del rapporto tra attori e pubblico, a Müller interessa prevalentemente l’aspetto tematico su cui argomenta Brecht: la violenza e la necessità di uccidere in una situazione senza via d’uscita. Del giudizio etico invece, costretto dentro la parabola brechtiana, definita da Müller “un mezzo di coagulazione contro il flusso delle cose” (Müller 1986: 66), l’autore si libera quasi del tutto a partire proprio da *Mauser*, in cui ricorre ossessivamente la domanda sulle convenienze dell’uccidere all’interno di una rivoluzione, che quasi istiga lo spettatore al dubbio.

“Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”

Qualche anno più tardi, dopo aver riconosciuto la centralità del ruolo di Brecht, dei *Lehrstücke* più che dei *Parabelstücke*, dei testi frammentari più che di quelli completi, Heiner Müller comincia, sul piano della riflessione estetica, a prendere le distanze da Brecht. Ciò avviene attraverso una serie di documenti individuabili a partire dal 1975 (cfr. Raddatz 2010: 8ss). Nel testo *Ein Brief* (1975), lettera in cui il drammaturgo, prendendo spunto da una critica al suo *Schlacht/Traktor*, ridefinisce il significato del fare teatro attraverso una formula spesso usata e ripresa da Wolfgang Heise, il teatro viene definito come “laboratorio della fantasia” i cui testi debbono essere il risultato di un attrito, una collisione sostanziale tra “intenzione e materiale, tra autore e realtà” (Müller 2005: 186). Una chiara emancipazione dalla funzione didattica e “illuminante” del teatro didattico brechtiano, ancora immerso in un’“utopia comunista” estranea alla realtà della Rdt (Müller 2008: 103). Più tardi, nel 1977, in *Verabschiedung des Lehrstücks* (Müller 2005: 180) Müller non riesce più ad individuare il senso del *Lehrstück*, del dramma didattico, perché il pubblico è venuto a mancare e così la possibilità di un cambiamento della società: “penso” – scrive l’autore – “che possiamo congedarci dal dramma didattico fino al prossimo terremoto”. Un radicale congedo, per la verità ritrattato un decennio più

tardi, sulla scorta di una rinnovata esigenza di imparare in condizioni storiche nuovamente mature per il cambiamento (Müller 2008: 464). Gli altri due scritti dell'allontanamento consapevole da Brecht sono *Notate zu Fatzer* (1978) e *Fatzer +/- Keuner* (1979), che testimoniano invece come questo reiterato tentativo di congedo sia destinato a fallire, come la chiusa di *Fatzer +/- Keuner* testimonia: “usare Brecht senza criticarlo è un tradimento” (Müller 2005: 231). Quello che appare interessante è che, nel corso del tempo, Müller usa Brecht e argomenta per progressive sottrazioni di definizioni per arrivare a una valutazione del proprio lavoro e a una definizione della propria estetica. Il processo di allontanamento ed emancipazione da Brecht avviene in Müller come in una sorta di trasposizione per calco epigrafico in cui il risultato del procedimento, la riproduzione tridimensionale di un'iscrizione, va letta al contrario. Degli scritti in cui Müller si distanzia da Brecht, *Fatzer +/- Keuner* è, come è stato detto (Mahlke 1999: 46), il *locus classicus*. Qui, l'autore dichiara la sua predilizione per il Brecht dei *Versuche 1-8*, ritenendo le opere composte tra il 1928 e il 1932 come il “cuore teologico” dell'intera opera del grande drammaturgo. Rispetto alle opere dell'esilio, quelle che nella periodizzazione classica di Schumacher corrispondono ai grandi drammi di matrice dialettico-materialistica composti a partire dal '33, Müller si chiede invece se non sia la parabola di Kafka a significare molto più di quella di Brecht. E questo non “sebbene, ma perché essa descrive/rappresenta gesti senza sistema di riferimento, non orientata a un movimento (pratica), non riducibile a un significato, estranea piuttosto che straniante, senza morale (...) La cecità dell'esperienza di Kafka è il documento della sua autenticità” (Müller 2005: 224). È la rinuncia, irrevocabile, alla parabola.

Fatzer

Tante sono le ragioni che stanno alla base dell'interesse di Müller, a partire dagli anni Cinquanta, per l'opera incompiuta *Fatzer* di Brecht. Anzitutto il carattere frammentario del testo, che Müller riconosce come tipico della storia tedesca e della storia del teatro tedesco – quella relazione costantemente interrotta tra letteratura, teatro e pubblico (ovvero società): “La frammentazione di un procedimento in atto sottolinea il carattere *in progress* dell'azione, fa in modo che la produzione non si dissolva nel prodotto, impedisce la vendibilità, fa della rappresentazione un campo di sperimentazione, nel quale il pubblico è chiamato a co-produrre” (Müller 2005: 175). Ciò che Müller intravede nel *Fatzer* non è tanto l'aspetto incompiuto dell'opera letteraria, quanto il suo valore di incompiutezza politica e storica. Nei *Notate zu Fatzer* Müller riconosce al frammento la sua unicità, all'interno dell'intera opera di Brecht, nel rappresentare una situazione storica-tipo e la sua ripetibilità a

partire da una *Fabel* semplicissima: “quattro persone disertano durante la prima guerra mondiale perché credono che la rivoluzione stia per arrivare, si nascondono a casa di uno, aspettano la rivoluzione e questa non arriva”. Ma poiché essi ormai sono “usciti dalla società” e non ci sono possibilità per le loro “necessità rivoluzionarie, si radicalizzano l’uno contro l’altro e si negano vicendevolmente”. Nella rappresentazione e formulazione di questa situazione Müller riconosce un *topos* della storia tedesca, ovvero l’isolamento della sinistra a partire dalle guerre dei contadini. Un tema tedesco, dirà, che come il modello dei *Nibelungen*, del *Faust* o dei *Räuber*, garantisce con la sua funzione l’efficacia dei testi drammaturgici (Müller 2005: 201). Aggiungendo poi, a proposito dell’isolamento della sinistra: “Poiché in Germania attualmente c’è solo teatro borghese, la forma teatrale svela il dramma e il dramma svela la forma teatrale. Questa è la ragione per cui mi sono comunque occupato della messa in scena del testo, per rendere ciò evidente” (Müller 2005: 201).

Un motivo centrale nella riflessione sul *Fatzer*, di cui Heiner Müller realizzò una prima riduzione teatrale nel 1978, in occasione della rappresentazione svoltasi ad Amburgo nello stesso anno, è il ruolo storico e politico del movimento terrorista della RAF. A interessare l’autore non sono soltanto le dinamiche tra individuo e collettivo, disciplina e anarchia, ma soprattutto, come già in *Mauser* e prima ancora in *Maßnahme*, il tema della violenza e della necessità di perpetrarla in una situazione-limite tra persone che siano costrette a uccidere. Si tratta, evidentemente, del tentativo al di là di ogni “irrilevante ipocrisia e indignazione morale” – così Müller – di superare il tabù del pensare l’uccisione: “se la si ritiene necessaria, non si ha il diritto di non attuarla in prima persona: semplicemente delegarla sarebbe immorale” (Müller 1992: 313). È la condanna, *in toto*, della civiltà cristiana intesa come civiltà che delega e demanda (uno viene crocifisso per tutti), e insieme la testimonianza, nonostante le apparenti aporie, di un senso etico estremo, che solo in questa sua radicalità può spiegare l’appello all’umiltà di Koch nel suo discorso finale: “non siate superbi, fratelli / ma umili e uccidete / non superbi ma: disumani!” Non stupisce che il *Fatzer-Fragment* sia stato considerato da Heiner Müller il dramma del secolo proprio per questa sua radicalità, che però solo poteva nascere e in un certo senso morire prima del 1933.

La funzione di Brecht quale “impianto di depurazione” è evidente forse anche in questo, nell’aver fatto emergere in Müller solo l’aspetto estremo di quell’esperienza tutta kafkiana che tralascia il gesto morale. Resta la matrice marxista, mai apertamente dichiarata da Müller, la visione nichilista quale premessa di un’estetica della decostruzione, e quindi ancora quel brechtiano “costruire sulle cantine mai svuotate”, restano la necessità di un teatro politico e di un pubblico consapevole.

Resta una letteratura che “prende parte alla storia in quanto prende parte al movimento della lingua”, una letteratura per cui “lavorare alla sparizione dell’autore significa fare resistenza contro la sparizione dell’uomo”. Un gesto radicale: “Il movimento della lingua è alternativo: il silenzio dell’entropia oppure il discorso universale, che non tralascia nulla e non esclude nessuno” (*Mauser/Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen*, 1979). La dispersione dell’identità soggettiva – un’illusione tutta occidentale – avviene in Müller per fasi progressive che partono dallo smembramento del soggetto e della conseguente messa in discussione della figura dell’intellettuale in *Hamletmaschine* e approdano a un testo che diremmo plastico, di ambigua catalogazione per genere, *Bildbeschreibung* (Müller 1999), in cui non ci sono più dialoghi né suddivisione di scene, ma solo un’azione in cui i soggetti presenti e agenti si fondono con il paesaggio naturale in cui sono inseriti.

Scrivendo all’amico scenografo Erich Wonder, Heiner Müller delineava nel 1986 il suo progetto per un teatro futuro. Un teatro indicibile e solo figurabile perché riferito a quella dimensione al di là della morte che ci è preclusa fintanto che disponiamo dei mezzi per raccontarla. La raffigurazione di un teatro possibile al di là della contingenza dell’esistenza, e nell’ambito di una concezione del teatro quale momento di “dialogo con i morti” è comprensibile solo se si riconosce al teatro di Heiner Müller il fondamentale ruolo interlocutorio della Storia, sul cui confronto si basa, da Büchner a Brecht, il grande teatro politico e rivoluzionario tedesco: “Se avremo un teatro, sarà un teatro della resurrezione (la quale presuppone la morte quotidiana), il nostro lavoro sarà l’evocazione dei morti, i componenti della compagnia saranno reclutati tra gli spettri, che dopo la rappresentazione dovranno tornare nelle loro tombe, fino all’ultima rappresentazione, una première del terzo tipo, la scenografia sarà una guida turistica attraverso i paesaggi al di là della morte, dove le causalità sono congelate dal cancro della resurrezione” (Müller 2005: 286).

■ BIBLIOGRAFIA

- Brecht B. (2004), *Der Untergang der Egoisten Fatzer*, in Müller 2004: 55-141.
 --- (2007), tr. it. *La rovina dell’egoista Johann Fatzer*, versione drammaturgica di H. Müller, introduzione di L. Forte, traduzione di M. Massalongo, Einaudi, Torino.
 Müller H. (1986), *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
 --- (1992), *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Kiepenhauer & Witsch, Köln.
 --- (1998), *Werke 1 Die Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
 --- (1999), *Werke 2 Die Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
 --- (2004), *Werke 6 Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

--- (2005), *Werke 8 Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

--- (2008), *Werke 10 Gespräche 1 1965-1987*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Mahlke S. (1999), "Brecht ± Müller. German-German Brecht Images before and after 1989", in *TDR: The Drama Review*, Volume 43, Number 4 (T 164), Winter, pp. 40-49.

Raddatz F. (2010), *Der Demetriusplan oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich*, Theater der Zeit, Berlin.

■ BRECHT, O IL PIACERE DI RISCHIARE SUL PIACERE

Note in margine al *Fatzer-Fragment*

Milena MASSALONGO

Walter Busch in memoriam

■ Una delle osservazioni più frequenti che mi è stata fatta da quando ho tradotto questo frammento di Brecht (nella versione drammaturgica che ne fece Heiner Müller nel 1978¹) riguarda il fatto che il *Fatzer* italiano non ha venduto granché, non è stato un successo editoriale. Nella maggior parte dei casi osservazioni simili non sono più delle semplici constatazioni ma già delle obiezioni. Quello che davvero dicono è: “A chi può interessare oggi? Non poteva che essere un fallimento annunciato, un appuntamento con l’insuccesso”. Obiezioni implicite di questo tipo sono spesso molto interessanti. Se non riescono a dire nulla su ciò contro cui obiettano, dicono invece molto sulle categorie di pensiero e i criteri di orientamento di chi obietta. Che si leggano o meno i testi di Brecht, in genere basta il suo nome a far schierare e dichiarare le idee in ballo, in particolare davanti alla serie di qualifiche che la sua scrittura, il suo teatro, portano con sé: “politico”, “comunista” e, per completare il crescendo di anacronismi, “didattico”. Tutta una piccola folla di spettri, insomma, sufficienti a suscitare in noi disincantati postmoderni, sedicenti post-ideologici, postcomunisti, post-drammatici, post-istorici e in fondo anche post-teatrali, un sorrisino realistico.

Temo che questa sufficienza davanti a Brecht e alla sua coda di attributi sia comunque preferibile all’entusiasmo di seconda mano di chi si schiera troppo presto contro il tempo che viviamo. Chi nel passato non

¹ V. Brecht (2007); per un’edizione che comprende anche frammenti non utilizzati da H. Müller nella sua versione, v. Brecht (1997).

cerca strumenti e prospettive che ora mancano e la cui mancanza potrebbe divenire sospetta, ricava solo slogan e ingiunzioni moralistiche per le sue scenate (e messe in scena) contro uno stato di cose che queste scenate (di nuovo, e messe in scena) fanno soltanto più statico. Niente di più lontano dal modo di pensare e di lavorare di Brecht.

Per questo alle obiezioni contro Brecht ho risposto in genere, a mia volta, con un sorriso realistico, anche se per via di un altro senso di realtà. Qualche volta ho tentato una replica che però, non richiesta, è caduta nel vuoto. Qui, dato che ne ho lo spazio, vorrei provare finalmente a rispondere a delle domande mancate.

Perché pubblicare in questi anni in italiano un testo teatrale, per giunta frammentario per quanto leggibilissimo, dove quattro uomini disertano una produzione industriale di massacro come quella della prima guerra mondiale, si nascondono in casa di uno di essi, attendono nel doppio senso che aspettano e insieme preparano nei rapporti minimi del quotidiano l'avvento di una rivoluzione che non viene, fino ad annientarsi reciprocamente? L'ultima occasione per un testo del genere sembrerebbe essersi data negli anni di piombo, quando Heiner Müller per la prima volta compone il puzzle di frammenti sparsi al Brecht-Archiv. Lì la situazione, sia in Germania che in Italia, era già socialmente sbarrata, ma non pochi ne avvertivano la claustrofobia e alcuni tentavano invasioni o evasioni disperate. La "crisi" dei nostri ultimi anni e la sua rappresentazione mediatica, comprese le ondate di protesta in giro per il mondo, sembrano avere invece inaspettatamente riavvicinato il testo. In realtà, a guardare più da vicino, la nostra speranza di cambiamento continua ad avere poco a che fare con la necessità o la volontà lucida di trasformare radicalmente i rapporti tra le cose e le persone che spinge avanti il testo e lo fa implodere in se stesso. La prospettiva che di frammento in frammento questo testo scava e presidia si situa ben al di là di una logica "razionale" di speranza e disperazione, di successo o di fallimento. Questo è proprio il punto dove il Fatzler nasce in realtà già distante anche dal suo tempo.

Alla fine degli anni venti Brecht scrive in un appunto "Fatzler unaufführbar", ("Fatzler irrepresentabile"). Come intendere questa specie di sentenza? Brecht non era tipo da mettere un recinto intorno all'impossibile (all'indicibile, all'irrepresentabile) e ricavarne un'estetica. Nella sua prassi di scrittura e di teatro si è sempre trattato di cercare i punti dove un testo sfida la macchina-teatro consolidata, e se questi difettano, rielaborarlo al punto da farlo entrare in frizione con l'apparato istituzionale e i suoi automatismi su che cosa sia il teatro e su come vada fatto. In ultima analisi, su che cosa sia divertente, e che cosa non lo sia. Credo non sarebbe esagerato affermare che per Brecht un testo che non avesse possibilità di diventare in questo senso "irrepresentabile" non sarebbe nemmeno da prendere in

considerazione. Sarebbe soltanto olio per tenere in vita e riprodurre l'Istituzione². Sono più propensa a credere che fissando l'irrapresentabilità del *Fatzer* Brecht pensasse non solo alla frammentarietà del testo e alla sfida che il suo "superbo livello tecnico" (Brecht 1977: 27³) avrebbe posto al teatro, ma anche agli effetti pericolosi di una probabile cattiva ricezione in quel momento storico. Negli anni a ridosso dell'elezione di Hitler, nel pieno di una rischiosa tensione sociale e politica e di frenesia di rinnovamento declinato secondo le formule di estrema destra e sinistra, la minima forza in più o in meno poteva essere decisiva e far pendere la bilancia da una parte o dall'altra. Un testo che sembra scriversi da una prospettiva in cui tutte le speranze di rinnovamento/rivoluzione appaiono obsolete sarebbe stato accolto da ogni parte come un inno al disfattismo, se non al nichilismo. Di fatto, così si è recepita la versione drammaturgica di Müller alla fine degli anni settanta, quando non è rimasta soltanto del tutto oscura. E così viene recepito oggi il testo da chi ancora "spera". Mentre chi è, per così dire, in pace con il presente vede il *Fatzer* al massimo come un atto di sano realismo del Brecht comunista che fa i conti con l'impossibilità e l'ingenuità di ogni intenzione rivoluzionaria. Insomma, come un testo che in fondo "darebbe ragione" alla piega che ha preso il novecento.

A questo punto sarebbe bello osservare che proprio questa distanza ed estraneità già rispetto al suo tempo (tempo che in realtà dura fino al nostro), rende il confronto con il testo solo più necessario, e che per questo ho deciso di tradurlo. Questa rimane probabilmente la motivazione più utile. Quella più sincera è che all'inizio ho tradotto il *Fatzer* perché qualcosa nel testo mi aveva disturbato e avevo avuto l'impressione che si trattasse di qualcosa di molto preciso, di lucidamente inteso, che metteva in questione lo stesso modo di leggerlo. In teoria sarebbe bastato studiarlo in lingua originale. In pratica la traduzione è stata una sorta di primo commento a un testo che si commenta letteralmente da sé (proliferata di commenti che sono intesi stare allo stesso livello delle scene vere e proprie), che dichiara di esigere programmaticamente ulteriori commenti da parte di chi lo usa, e sembra scritto, fin nell'unità minima del singolo verso, per essere citato.

² Si vedano, a proposito della natura fagocitante dell'Istituzione-Teatro (dove il teatro è solo esempio che può valere per qualsiasi altra Istituzione, artistica e non) le note di Brecht in margine al suo esperimento con l'opera lirica *Ascesa e rovina della città di Mahagonny* (v. Brecht 1963-1964d).

³ Le citazioni presenti in questo articolo sono nella maggior parte dei casi da me tradotte dai testi originali indicati in bibliografia. Resta inteso, quindi, che in alcuni punti differiscano dalla versione ufficiale in italiano, comunque indicata – ove possibile – nella bibliografia.

Chi ha letto Brecht insieme a Walter Benjamin⁴ sa come entrambi riconoscano il grado più radicale della scrittura nella sua citabilità: quanto più un testo, un brandello di testo, è già sganciato in se stesso dal suo contesto di origine, dal suo autore, dal resto del testo, tanto più può venire conficcato in nuovi contesti e tuttavia rimanere un corpo estraneo e straniante che non può essere assimilato all'intenzione di chi se ne serve. Una scrittura sommamente citabile in questo senso non può essere citata nel modo in cui lo si fa di solito, ossia a suffragio di tesi e propositi. Resiste a questa complicità già con il suo autore.

Nell'ottobre del 2010, in occasione del primo laboratorio teatrale con cui abbiamo inaugurato il progetto internazionale *Fatzer attraversa le Alpi*, ho riletto il *Fatzer* insieme agli attori. La sensazione comune è stata una sorta di percezione stranita dei dialoghi-non-più-dialoghi. Di fatto, assomigliano più a sequenze di più o meno brevi monologhi, intervallati da un tempo non realistico. Veniva da immaginare attori in fila sul proscenio tutti rivolti al pubblico, o facce rivolte al muro, che a turno dicono la loro parte. C'era disorientamento sul modo in cui leggere a voce alta le battute che non sembrano scritte per offrire il "la" a un'altra battuta. Di fatto, ciascuna parte da un punto, tocca da lì il suo non-plus-ultra e finisce in se stessa, come se non si trattasse per niente di parlare a qualcuno o con qualcuno, di comunicare qualcosa. Ricordo di aver suggerito agli attori: provate a immaginare che state spostando delle pedine su una scacchiera, non scambiandovi parole e pensieri. State facendo un movimento con cui delineate uno spazio e vi orientate in questo spazio. Questa sensazione mi arriva per la verità non solo dalla lingua del *Fatzer*. Il Brecht-poeta, il Brecht-pensatore e critico, il Brecht dei *Lehrstücke* (drammi didattici), scrive preoccupandosi non di esprimere o comunicare qualcosa, ma di localizzare la posizione di ciò che viene detto: il modo in cui si comporta quello che viene detto. A questo proposito c'è un termine che ricorre con una frequenza significativa in Brecht: "*Haltung*", atteggiamento.

Didattico, atteggiamento

"*Haltung*" è una parola-chiave anche nel commentario del *Fatzer*, il complesso di commenti che vengono pensati come parte costitutiva del testo. Ritorna di frequente negli scritti teorici, ma anche narrativi, dove Brecht tenta di aprire una prospettiva inedita sulle forme, non solo d'arte. In effetti non si tratta di una categoria dell'estetica tradizionale.

⁴ Della sterminata letteratura in proposito, soprattutto a livello internazionale, mi limito qui a segnalare Nägele (1991). Una pubblicazione recente in Italia è Cappelletto (2002).

L'“atteggiamento” appartiene più alla prassi della vita sociale e, al limite, del mestiere teatrale.

La prima storia del signor Keuner, pubblicata nello stesso quaderno dove compare il *Fatzer*⁵, mette a fuoco proprio questo motivo:

LA SAGGEZZA DEL SAGGIO È L'ATTEGGIAMENTO

Dal signor Keuner giunse un professore di filosofia e gli raccontò della sua saggezza. Dopo un po' il signor Keuner gli disse: “Stai seduto in modo scomodo, parli in modo scomodo, pensi in modo scomodo.” Il professore di filosofia si infuriò e disse: “Non su di me volevo sapere qualcosa ma sul contenuto di ciò che ho detto.” “Non ha nessun contenuto”, disse il signor Keuner. “Ti vedo camminare in modo goffo e non c'è un solo scopo che tu raggiunga mentre ti guardo camminare. Parli in modo oscuro, e non c'è alcuna luce che tu procuri mentre parli. Non vedo il tuo scopo, vedo il tuo atteggiamento (*Storie del Signor Keuner*; Brecht 2008: 39).

Questo piccolo apologo sembra rimettere a fuoco l'atto di comunicazione: ciò che viene davvero comunicato è ciò che arriva all'ascoltatore, non l'intenzione ma l'effetto. L'accento cade non sulla forma né sul contenuto, ma su di una loro ricezione che resta, se si vuole, ancora più in superficie della forma stessa. Keuner, il vero pensatore, percepisce solo gli atteggiamenti più esterni, quelli più visibili, sotto agli occhi di tutti: non l'inteso, non le espressioni e le parole che il filosofo usa, ma i suoi *gesti*.

Proprio il gesto, requisito naturale del medio teatrale, diventa per Brecht un concetto rivoluzionario con cui scivolare accanto alla contrapposizione estetica di forma e contenuto, lasciandola inattiva: “Un gesto può essere posto anche soltanto in parole” ([*Über den Gestus*]; Brecht 1963-1964a), dirà Brecht, e ancora, del tutto ovvio dopo quanto visto: “Una lingua è gestuale quando si basa sul gesto, mostra determinati atteggiamenti che chi parla assume davanti ad altri uomini” (*Über gestische Musik*; tr. it. *Sulla musica gestuale*, Brecht 1962: 212)⁶.

In un testo del 1939, scritto durante l'esilio, Brecht riflette sul suo uso del verso irregolare senza rima, e sullo svincolamento dalla regola metrica in generale. Anche il frammento-Fatzer è scritto in un verso libero, versi di cinque piedi dal ritmo irregolare. Potrebbe sembrare che

⁵ Mi riferisco ai *Versuche* (il termine tedesco vale “tentativi”, “esperimenti”, “saggi”), fascicoli che Brecht comincia a pubblicare nel 1930 (il primo contiene per l'appunto gli unici frammenti pubblicati da Brecht). Si tratta di miscellanee di suoi testi, teatrali, narrativi, poetici, talvolta corredati di note in forma di “istruzioni per l'uso” che prima di istruire intendono sottrarre i testi al rispetto reverenziale per l'“opera d'arte” e collocarli in una prospettiva “d'uso” e modificabilità sociale.

⁶ Cfr. sul concetto di gesto Mumford (2001) e Silberman (2006). V. anche, in particolare riguardo alla “Haltung”, Suvin (1999).

l'irregolarità comporti un allontanamento dalla "forma poetica" verso l'indistinguibilità dalla prosa, se non fosse per un certo ritmo comunque presente, "mutevole, sincopato, *gestuale*" (*Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, Brecht 1967b: 395), Brecht sceglie un esempio illuminante, un passo della Bibbia nell'efficace traduzione di Lutero:

La lingua dovrebbe seguire completamente il gesto della persona che parla. Voglio fare un esempio. La frase della Bibbia, "strappa l'occhio che ti è molesto", contiene al suo fondo un gesto, quello del comando, ma non è formulata in modo puramente gestuale, dato che "che ti è molesto" contiene anche un altro gesto che non viene all'espressione, ossia quello di una motivazione. Espressa in modo puramente gestuale la frase suona (e anche Lutero, che "guardava in bocca al popolo"), la formula così: "Se il tuo occhio ti è molesto, strappalo!" Si vede bene al primo sguardo che questa formulazione dal punto di vista gestuale è più ricca e più pura. La prima frase contiene una supposizione e la sua specificità può ben essere espressa nell'intonazione. Segue una piccola pausa di sconcerto e solo dopo il consiglio spiazzante. (Brecht 1967b: 395).

Nel tono, nella capacità di intonare la lingua, Brecht concentra il valore poetico. Per farlo non è indispensabile il metro, anzi, questo può persino risultare insufficiente. Di contro, quando scrive questo saggio, "versi irregolari senza formulazione gestuale non [gli] sembrano possibili" (Brecht 1967b: 398).

Esplicitare il gesto in questo senso, e non esprimere un contenuto o esprimere in sé, è il compito della forma. Ossia, delineare l'atteggiamento con precisione tanto da essere in grado di riprodurlo e di verificarlo al cospetto di situazioni diverse da quelle in cui si è formato. Questo comporta che non siamo ancora sul piano dell'interpretazione, della comprensione del *significato*. È piuttosto proprio l'atto, il modo di comprendere, il senso comune di capire a essere messo in questione. In ciò consiste l'effetto pedagogico in Brecht: non nell'impartire contenuti, il senso povero in cui è già sempre caduta in disgrazia la pedagogia, ma nell'esercitare la perspicacia per la "*Haltung*".

Nell'apparato di commentari del *Fatzer* questo viene dichiarato esplicitamente. La "*Lehre*", la dottrina/teoria, o l'insegnamento che vi viene impartito, non è una qualche verità astratta quanto "l'esercizio dell'atteggiamento". Si tratta di esercitarsi a riconoscere l'atteggiamento, la portata concreta dei detti e delle azioni rispetto alle situazioni concrete in cui ci si trova ad agire.

⁷ Uno dei meriti di Jameson (2008) sta proprio nel non mancare quest'aspetto.

Il gesto di Brecht sposta quindi il centro di gravità della produzione artistica. Il momento cruciale consiste ora non nell'invenzione formale, ma nell'evidenziare il gesto nel senso sopra visto.

Una delle qualità più caratteristiche della poesia di Brecht, non meno della sua scrittura teatrale, è questa capacità di *gestire* i toni, di evidenziarli e coordinarli in una sorta di altrettanto evidente "regia della ricezione". Se la raccolta *Hauspostille (Libro di devozioni domestiche)* è preceduta da una vera e propria forma di "didascalia registica", in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner (Dal libro per abitanti di città)*, a cui Brecht lavora in contemporanea al *Fatzer*, le indicazioni di tono sono precipitate del tutto nei versi. Al punto che lì è ogni componimento a costruire una precisa "*Haltung*".

Oggi capita spesso di sentire "salvare" per i nostri tempi il Brecht poeta, e congedare invece il Brecht autore di teatro. È divertente che questa sia esattamente la stessa critica che gli viene mossa già nella seconda metà degli anni venti, ossia nel periodo del successo a Berlino, quando Brecht ha già scritto le raccolte poetiche sopra menzionate e collabora col regista Erwin Piscator. Nell'ottobre del 1928 Alfred Döblin lo invita a leggere sue poesie in un'occasione pubblica e Brecht risponde di avere "pesanti resistenze" in proposito, proprio per il consenso che la sua poesia riscuote presso la critica. Questo perché l'altro lato di tanta lode è sempre il rimprovero puntuale di sprecare il suo talento lirico nel teatro, un genere su cui si ostina, ma che in fondo non gli apparterebbe. Ciò che scrive nella lettera con cui risponde a Döblin contro i salvatori/detrattori di allora continua a rispondere anche ai salvatori/detrattori di oggi:

Questo significa che la mia lirica è l'argomento decisivo contro i miei drammi! Tutti dicono, tirando subito un sospiro di sollievo, che mio padre avrebbe dovuto farmi diventare un poeta lirico e non drammatico! Come se la mia avversione senza pari nei confronti del "drammatico" esistente non parlasse già per me! ([*Über Literaturkritik. Brief an Alfred Döblin*], Brecht 1967a: 64)

Quando si contrappone il Brecht lirico a quello drammatico si boicotta, oggi come allora, quella specifica qualità della sua scrittura, l'intensa gestualizzazione che ritira il centro di gravità dall'azione in scena e dall'espressione in poesia, per collocarlo nel comportamento dei corpi e dei linguaggi. Così che, alla fine, è la distinguibilità stessa di lirica e dramma a saltare.

Epico

Negli appunti del diario di lavoro Brecht torna spesso a quella definizione di "epico" con cui pensa, come è noto, a un teatro non fondato sull'immedesimazione e sul consumo di emozioni quale è diventato

progressivamente il teatro moderno, che ha finito così per preparare il terreno alle prestazioni e alla fruizione di massa di cinema e televisione. Come spesso accade anche nelle sue riflessioni e nei suoi scritti teorici in merito, Brecht tende spesso a sgonfiare tutta questa sensazione un po' mistificante che si è creata e ancora tende a crearsi intorno al termine "epico". L'attore che recita in modo epico non farebbe altro che mostrare la sua posizione rispetto a ciò che deve dire: il suo atteggiamento appunto, il modo in cui capisce ciò che va a dire. In fondo è quello che si è sempre fatto, e che si continua a fare, perché in fondo non si può fare altro: per cui alla fine, per esempio, non è che ci si immedesima in Amleto; in realtà si assimila Amleto a noi. Solo che normalmente questo avviene senza rendersene conto, di più: *senza farne uso*, lasciandolo passare impercettibile. Recitare in modo epico significa mostrare quello che si dice e, accanto a esso, quello che si pensa di ciò che viene detto. L'attore Charles Laughton che recita nella parte di Galileo sta sul palco come se stesso, e mostra che cosa ne pensa di Galileo (*Kleines Organon für das Theater*, Brecht 1963-1964c: 683-684). Rende cioè percepibile a chi ascolta lo scarto tra ciò che dice e come si colloca rispetto a esso. Si tratta di *citare*, appunto, come notava Benjamin (1991), più che *recitare*, ossia di fare proprio quanto vi è di più sovrapponibile all'atteggiamento di chi cita un passo e lo commenti in margine: in tutto e per tutto il rapporto che il testo-Fatzer mette in atto con il suo "*Kommentar*".

L'atto del mostrare deve, insomma, essere duplice: si espone qualcosa, e insieme la nostra posizione rispetto a esso. Fondamentale nel teatro epico è che questi due aspetti devono stare sullo stesso piano. La nostra posizione non deve avere più valore di quello che citiamo (in questo sembrerebbe invece consistere l'interpretazione: far passare soltanto la nostra posizione, il nostro giudizio). Tuttavia, si dirà, conoscere la propria posizione non è per niente facile, spesso sembra difficile anche solo averne una. Ci sono testi che spiazzano, passi davanti ai quali non si sa cosa pensare. Il *Fatzer* è certamente uno di questi testi. Davanti alla scena del sesso, davanti alla scena dell'esecuzione, o "Capitolo della morte", la reazione più resistente può essere quella di un grande disorientamento. Eppure, a voler prendere sul serio i commenti al testo che si offrono come istruzioni per l'uso, anche questa reazione può essere citata *accanto*. Anche la perplessità può e deve diventare una posizione *citabile*. Esattamente come l'eventuale scetticismo, l'eventuale senso di superiorità o di distanza ideologica che possiamo avvertire verso il testo. Da questa esposizione senza sconti nasce una tensione produttiva, una forza critica che non è di tipo intellettuale. Si tratta di una tensione concreta tra comportamenti, non di una battaglia discorsiva tra opinioni.

Politico, ideologico

Alla luce di queste riflessioni che ci permette Brecht, potremmo forse ridefinire la dimensione politica come *la sfera dei comportamenti*, considerati nel punto in cui si ripercuotono sui comportamenti altrui. Se questa è la dimensione politica, non esiste niente che non sia politico. Non esiste opera che non lo sia, malgrado se stessa. Non esiste opera che non sottenda delle idee, modi di comportarsi verso qualcosa, in qualche modo una forma di “dottrina” silenziosa. La differenza allora non si può davvero porre tra opere, testi, letteratura o teatro politico, e una letteratura o un teatro che non lo sono. Piuttosto tra una letteratura che è cosciente della propria politicità, e la porta in superficie, la fa venire alla parola, la misura, la testa, ci si confronta; e una letteratura, un’arte, che subiscono la propria politicità intrinseca, certe idee radicate nei corpi, nelle vite di ogni giorno, e finiscono per rappresentarle e così avvalorarle più o meno intenzionalmente. Il politico, la sfera politica, non è “la politica”. Non è un tema, o un modo di trattare un tema. Così come l’ideologia non deve per forza essere un messaggio esplicito, una propaganda con megafono, per essere ideologica. Ci sono idee sotterranee, più vaghe che precise, che però nutrono e sostengono il modo in cui ci comportiamo verso cose, persone, pensieri. Non sono semplicemente opinioni su cui possiamo essere intervistati: non sono tanto quello che pensiamo, piuttosto ciò che struttura il comportamento del nostro pensiero. Forse potremmo seguire una proposta che una volta fa Furio Jesi riferendosi a un fenomeno che qualifica la cultura di destra, ma che di certo non rimane senza rappresentanza a sinistra, e che è altrettanto presente in ciò che non vuole essere né di destra né di sinistra: potremmo chiamare questi comportamenti “ideologia senza parola” (Jesi 2011: 25).

Non è abbastanza dichiararsi antiideologici per esserlo, non basta rigettare ogni ideologia storico-politica riconoscibile come tale. Occorre riuscire a riconoscere e a mettere in questione l’ideologia senza parole che è incistata nei nostri gesti e atteggiamenti quotidiani, siano essi di parola o di azione.

Per Brecht non si è mai trattato davvero di credere che l’arte o il pensiero, in sostanza che la critica al mondo potesse cambiare *direttamente* il mondo. Aveva letto Marx troppo bene per essere così ingenuo da non accorgersi che le istituzioni, l’istituto, rendono possibili alcuni comportamenti e difficili – se non impossibili – altri (un esempio estendibile ad altri piani: come il teatro come istituzione renda persino impensabile un teatro che non alimenti in qualche modo l’istituzione). E non era così umanista e in fondo così “razzista” da credere che l’uomo potesse diventare migliore di quello che è (il tallone d’Achille di ogni speranza di rinnovamento che punti sul ricambio umano e sulla purificazione morale). Era invece abbastanza pratico da pensare che

proprio le *cose*, i mezzi, gli strumenti, le istituzioni, le opere, potessero essere migliorati in ogni caso, e con ciò condizionare il comportamento degli uomini. “Tutto può migliorare”, diceva il signor Keuner, “salvo l'uomo” (*Storie del signor Keuner*, Brecht 2008: 21).

L'unico modo per l'arte di penetrare nel presente, di incidere nel tempo in cui la si recepisce, è mostrare dove e fino a che punto il tempo sia sempre già penetrato in essa. Facendo cioè venire alla parola l'ideologia senza parole che parla tramite noi. Credo che la radicalità tecnica, formale e linguistica del frammento-Fatzer consista precisamente in questo. Essa coincide immediatamente con la sua radicalità politica. Il testo non mette in scena immagini di un futuro che viene o di un ideale da realizzare. Non rappresenta idee o visioni del mondo. Traccia piuttosto spazi, situazioni che riescono a catturare e mettere alla prova idee-senza-parola che arrivano fino al nostro tempo. Che in un certo senso ai tempi di Brecht è già cominciato da un po', perché la situazione con cui Brecht si confronta, è già la nostra situazione: in cui è oltremodo difficile orientarsi, sapere dove ci si trova con precisione in un senso non banalmente geografico, dove occorrono arti e saperi per così dire occulti per riuscire a leggere la connessione che c'è e non si vede tra, poniamo, i tabelloni della borsa e le esistenze degli uomini; dove la complicazione tecnica dell'accadere a ogni livello ha reso la portata reale dei fenomeni sociali difficilmente comprensibile e difficilmente resistibile. In un certo senso la prima guerra mondiale ha rivelato come un sintomo fragoroso, direttamente sulla pelle degli uomini, una situazione che è tuttora la nostra. Vorrei tentare in quel che segue di mettere a fuoco alcune delle possibili “idee-senza-parola” che innervano il nostro tempo e che il *Fatzer* mi sembra già mettere alla prova.

Fare insieme / fare gruppo

Da un certo punto di vista il *Fatzer* non è nemmeno davvero un testo sulla rivoluzione. Non c'è modo di relegarlo negli archivi dei testi storici su un passato comunista, oggi più passato di qualsiasi passato (e magari sarebbe il caso di chiedersene le ragioni), perché la dinamica che vi viene esplorata non è semplicemente quella di un fare rivoluzionario inteso in senso stretto come “fare la rivoluzione”. Piuttosto quella di un fare radicale, un fare “sul serio” che può proporsi in qualsiasi ambito. Ovunque diverse persone collaborino a un progetto, o più in generale, tentino di fare qualcosa insieme, lì c'è una potenziale situazione-Fatzer. In questo senso il testo si presta a essere uno straordinario strumento di sperimentazione sociologica del “fare” e del “fare insieme”, in quanto fa scattare tutte le trappole e le aporie della prassi e della socialità. Ad esempio il fatto che ciascuno apporti il proprio contributo a un progetto comune secondo le proprie inclinazioni e capacità, ma che qualche

contributo possa diventare pericoloso per lo scopo comune. Anche nel senso che ne alza il tiro, ne testa i limiti, col rischio di annientarlo del tutto, sicché a un certo punto l'alternativa che sembra porsi è: o tentare il tutto per tutto rischiando di non fare in definitiva niente, ossia che alla fine ciascuno torni a casa propria a mettere la propria individualità davanti alla televisione (naturalmente nei contesti storici in cui questa illusione è possibile); oppure rassegnarsi a fare qualcosa di più modesto che però già compromette il senso radicale del progetto. Forse sarebbe meglio dire che gli taglia la testa, decapita il motivo stesso per cui valeva la pena stare insieme, fare insieme, con tutte le difficoltà che questo comporta. Alla fine si rischia di fare soltanto "gruppo". Alla fine l'unico senso che il fare assieme sembra avere è di mantenere in vita il collettivo, che si tratti di collettivo comunista, di partito, famiglia, impresa, compagnia di amici o di attori, istituzione. Questo "ensemble" vive allora solo per riprodurre se stesso. Né più né meno però di quell'individuo che esce dal gruppo e sceglie di fare, come Fatzer nel testo, quel che gli va, quando gli va. In entrambi i casi la mediocrità è l'altra faccia della radicalità. Chi vuole tutto, ottiene niente, o meglio, resta con quello che c'era. D'altra parte, chi vuole soltanto *fino a un certo punto*, produce il suo stesso deterrente: un'"istituzione" che ha bisogno di essere alimentata con il nostro affaccendarci quotidiano, e finisce per impedire quel fare radicale che magari era stato l'intenzione originaria.

In-Dividuale / singolare

Sulla fiducia che pubblico e privato si escludano a vicenda si basa l'idea comune di politica secondo l'evidenza: "quello che riguarda me, non riguarda gli altri. E viceversa". Il *Fatzer* tasta la tenuta di questa fiducia, o superstizione. Verifica quanto sia davvero possibile sciogliersi da una dimensione comune, andare ciascuno a casa propria e vivere la propria vita. Quanto "privati" possiamo davvero essere, quanto "egoisti", "individuali". Quanto anche il nostro egoismo, il nostro senso del privato e dell'individualità siano invece già socialmente determinati e partecipi a priori di un piano comune, di un'opera collettiva. Un coro del *Fatzer* dice: "Alzati, Keuner, e vai / Per la città e / Verifica se / Non ci sia qualcosa di meglio che / La vostra causa, che il *Fatzer*". E altrove: "Perché / *Fatzer* non è solo, bensì / Uno di tanti. Che Obbediscono" (*Brecht* 2007: 65 e 29). Più volte osserva Brecht che non si dovrebbe più parlare di individui intendendo, secondo l'etimologia, unità irriducibili, non ulteriormente divisibili. Dovremmo parlare piuttosto di *dividui*, somme di funzioni divisibili, spartite tra le esigenze del lavoro, dello Stato, della famiglia, del tempo libero, della "causa" del momento, e così via. Non c'è individualità che non sia in questo senso socialmente con-divisa, impossibile da privatizzare, di cui è problematico rivendicare l'esclusiva. Significa che

non c'è niente che non sia socialmente predeterminato? Significa che non è l'originalità a rendere l'individuo irriducibile alla massa e alla società.

C'è in quasi tutti i *Lehrstücke* di Brecht, primo fra tutti proprio nel materiale-*Fatzer*, che delle opere didattiche costituisce una sorta di bacino di sperimentazione, un momento vertiginoso: quello in cui il gruppo chiede al singolo, che fino a quel momento ha fatto parte del gruppo e che, a detta degli altri membri, avrebbe commesso un errore, non di rimediare o di andarsene, ma di accettare addirittura la propria eliminazione *fisica*. È il caso ipotetico che si propone immaginando che cosa succederebbe una volta che tutti gli altri tentativi siano falliti. Che cosa resterebbe da fare una volta resisi conto che le alternative proposte dal singolo non hanno portato a nulla di meglio, non solo, ma che anche tutti i suoi sforzi di conformarsi sono falliti (la situazione del *Fatzer*, e di tante esperienze esistenziali e storiche)? Dobbiamo immaginare questa scena non come la scena realistica che non è, piuttosto come "l'ultima prova", l'ultimo "*Versuch*" ["tentativo", ma anche "esperimento"], quello che si può fare, appunto, solo in situazioni di teatro o parateatro, in prova, per prova, come esercitazione, nel tentativo di ricavare almeno in questo spazio sperimentale quello che non si è ricavato né si potrebbe ricavare in tante eliminazioni storiche. Di fatto, questo è il momento più sperimentale in assoluto, il più artistico nel senso di più artificiale e più artefatto, forse dell'intera letteratura moderna occidentale. Non c'è niente di naturalistico, né di rappresentativo in questa situazione. Vale a dire che non è possibile leggerlo come un monito contro certe derive né come un consiglio sul da farsi, proprio in ragione del suo statuto di "esercizio". Qualsiasi tentativo di ricondurlo a scene storiche di nostra conoscenza fallisce. Sarebbe inutile, ad esempio, ridurlo una volta di più alla semplice rappresentazione del sacrificio della vita in nome dell'idea. Così fece il Comitato per le attività antiamericane alla fine della seconda guerra mondiale, quando interrogò Brecht e un altro manipolo di autori sulle loro attività 'comuniste', poco prima che Brecht ripartisse definitivamente per l'Europa. Se si leggono i protocolli di questo interrogatorio si nota subito come le domande vertano praticamente solo su *Die Massnahme (La Linea di condotta)*, che viene letta come un caso di giustificazione dell'omicidio in nome dell'idea. Brecht scrive in un appunto di aver risposto, in fondo una volta per tutte: "respingo l'interpretazione secondo cui si tratterebbe di un assassinio di carattere disciplinare, spiegando che si tratta invece di autoannientamento" (Brecht 1977: 430). Si tratta cioè della decisione presa liberamente da un individuo di togliersi di torno appena riconosce di non essere "migliorabile", di non poter diventare altro da quello che è. Questo momento della decisione è cruciale in quasi tutti i drammi didattici. È fondamentale prenderlo sul serio e non c'è ragione di non farlo, ricordando per esempio i processi staliniani in cui gli imputati venivano

indotti con la tortura o la speranza di salvezza a riconoscere il proprio errore e a invocare la propria punizione. Con questo si ottiene soltanto di fare dei drammi didattici una prefigurazione *ante litteram* di certi estremismi storici. Si abbassa cioè il tiro, la portata vertiginosa di questi esperimenti.

Essenziale è invece prendere il momento della decisione sul serio. Perché Brecht introduce questo elemento? Non mi pare ora interessante da dove lo prenda, se da un modello della letteratura giapponese, come è risaputo, o magari anche da una suggestione proveniente dal romanzo *Il processo* di Kafka, come a me sembra altrettanto probabile⁸. Ma perché sente l'esigenza di introdurlo? Che cosa permette di percepire e di esercitare? Nei drammi didattici c'è sempre una pausa conficcata tra la domanda "sei d'accordo con la tua morte?" e la risposta. Proprio perché la decisione viene presa sul serio, è ammissibile che uno risponda "no" e venga lasciato andare. Questo accade ad esempio in un altro *Lehrstück*, *Der Ja-Sager und der Nein-Sager (Il Consenziente e il Dissenziente)*. La stessa situazione viene presentata due volte, in un caso l'interrogato risponde sì, e viene eliminato, nell'altro risponde no, e viene lasciato andare. Proprio questa avvertenza, questo scoglio della decisione, impedisce che la questione si riduca a condannare la violenza dell'idea sulla vita, o al contrario, a sancire la superiorità dell'idea sulla vita. Ma allora qual è il punto?

Nel *Fatzer* si vede in maniera essenziale come i soggetti che a loro stesso dire sono più deboli, meno capaci, e che di propria iniziativa si rimettono alla capacità di iniziativa di un singolo che giudicano superiore, non riescano mai a sentirsi rappresentati dalla sua volontà e dalla sua iniziativa. Fino al punto di prendere provvedimenti contro di lui. Il punto sembra essere questo: che quella tra singolo e gruppo non può mai essere una relazione di rappresentanza. Il singolo non può in alcun modo rappresentare un gruppo. Nemmeno il soggetto più pavido e incapace riesce mai ad alienare la propria responsabilità integralmente a un altro individuo, per quanto volenteroso di farlo. Viceversa: nessun gruppo può mai rappresentare il singolo. Nessun gruppo, nessun collettivo o istituzione, può mai fare le veci del singolo. Non è che non dovrebbe, non si tratta di un monito morale. Non è proprio possibile. Una decisione non può essere presa al posto di un altro. Si può decidere *di* lui, della sua vita e della morte, non *per* lui, non al suo posto. Qui sta probabilmente il nodo tra l'origine e allo stesso tempo la difficoltà di ogni politica, di ogni fare-insieme. Politico sembra essere questo momento doppio ma non contraddittorio per cui non c'è individualità che non sia al tempo stesso già sempre penetrata in maniera determinante dalla vita sociale. E non c'è

⁸ A questo proposito mi permetto di rimandare a Massalongo (2008).

collettivo senza questo momento di irriducibile singolarità della decisione, che lo mette ogni volta in questione.

Disertare / cominciare

Disertare sembra essere l'idea portante del *Fatzer*, più in generale l'idea di fuga, di sospensione. L'idea che sia possibile sottrarsi a una situazione, tirarsi in disparte e non collaborare più, trovare un luogo o un modo per non avere più niente a che fare con ciò che si è fatto e si è contribuito a fare finora. Anche questa idea viene messa alla prova: smettere di fare qualcosa nel *Fatzer* non appare essere così semplice. Non basta smettere di fare la guerra per smettere la guerra, qualsiasi cosa essa sia nei vari contesti storici, in qualsiasi forma venga alimentata. Proprio l'idea di un fare radicalmente nuovo che di colpo, come d'incanto, non ha più niente di vecchio sostiene l'immaginario della rivolta e della rivoluzione che ha tenuto e tiene in scacco l'idea di cambiamento nel Ventesimo secolo, esponendola a delusioni precoci. Diverse situazioni di questo testo si lascerebbero montare a lato di scene contemporanee come didascalie che le mettono in questione: dov'è che la protesta non è soltanto un segno sul muro, una scritta su un carro armato, un simbolo che basta a se stesso? Dov'è che non si riduce a una sorta di happening, una passeggiata come quella che Fatzer osa a un certo punto, che forse blocca il traffico per un po', occupa un luogo pubblico più o meno a lungo, e ben presto è di nuovo indistinguibile dall'andare ordinario?

C'è qualcosa che questo testo riesumato dagli fine degli anni Venti del Novecento, fa apparire già tremendamente obsoleto, come se fosse stato scritto in una brusca accelerazione temporale: è l'idea che rivoluzione significhi ancora manifestazioni di piazza e presa di potere, assalti ai Palazzi d'Inverno e alle Bastiglie del mondo, professioni di cesura drastica con il passato; e non implichi invece anche e soprattutto un lavoro *sotterraneo, capillare e prolungato, duro e instancabile, clandestino e incurante del risultato*, un lavoro di riconoscimento e revisione di quel "passato" che innerva i nostri comportamenti quotidiani, fino a quelli che consideriamo schiettamente fisiologici, "naturali", non-culturali, impolitici.

Bisogno / innaturale

Prendiamo, ad esempio, il bisogno elementare, la fame. In un frammento del *Fatzer*, dopo che i quattro hanno disertato la guerra, compare un'affermazione semplice e decisiva che non si può non sottoscrivere: "Sta per cominciare un tempo nuovo / [...] perché l'uomo arriverà / A capire / Che prima di tutto viene il mangiare" (Brecht 2007: 36-37). Solo dopo che la fame è stata soddisfatta possono venire morale,

legge, ideali, ecc. Tutto il resto è secondario e su tutto il resto si può discutere, ma questa è l'urgenza che mette tutti d'accordo, che sembra in grado di rendere tutto così semplice, di conciliare le posizioni più diverse. È chiaramente la necessità su cui non si può discutere, la necessità per eccellenza in grado di determinare il nostro comportamento. Ma il testo la interroga lo stesso, e differenzia dove pare non sia più possibile differenziare, dove differenziare sembrerebbe essere quasi criminale. C'è fame e fame: c'è la fame di uno come il soldato disertore Kaumann, che un frammento definisce "mangione e pessimista", che pensa solo a mangiare, il cui gusto di vivere passa e si soddisfa attraverso lo stomaco ("Uno così è presto soddisfatto, quando ha qualcosa tra i denti, non ha bisogno di nient'altro"). Il che significa subito che sarà sempre insoddisfatto anche del paradiso in terra se lì non ha abbastanza da mangiare secondo i suoi criteri di "abbastanza". E poi c'è la fame di uno come Fatzer, che sa sopportare la fame più a lungo di tutti, perché non riesce a non pensare che: "mangiare è cosa buona - / Ma bisogna anche chiedersi: chi è / Che mangia?" (Brecht 2007: 44). Che cosa sia naturale e necessario, e pertanto anche urgente e giusto, o almeno più urgente e giusto di qualcos'altro, non si lascia determinare in maniera così pacifica. L'esperimento-Fatzer sembra indagare questo punto dove, anche nella necessità primaria, anche nell'urgenza naturale che preme in maniera così oggettiva, appare letteralmente incarnata un'idea, un momento culturale-soggettivo che determina il nostro modo di comportarci rispetto al bisogno. Anche lo stomaco, come il sesso, altro grande capitolo d'indagine del testo, è attraversato e *gestito* da idee, da abitudini: anche la fame, per certi versi, non è naturale.

Non si tratta di dire contro Marx, e magari con Hegel, che è l'idea a determinare la materia. Semplicemente, anche il nostro rapporto con le forze della materia è regolato da idee, dal modo in cui ci rappresentiamo queste forze. Da atteggiamenti, appunto.

Non è un caso che per Marx una critica dei bisogni fosse altrettanto urgente che la soddisfazione dei bisogni. Solo così un cambiamento potrebbe avere la chance di divenire radicale e non restare quella che nel Fatzer è definita "variazione letteraria". Se non che la critica dei bisogni, guarda caso, è quanto di più alieno si possa pensare al nostro sistema di vita, al nostro ordine globale.

Successo / efficace

Heiner Müller commenta una volta un'osservazione di Brecht a proposito della differenza tra successo (*Erfolg*) ed effetto/efficacia (*Wirkung*). In questione è il successo a teatro, ma indirettamente anche nell'arte in genere. Questa differenza sarebbe in realtà, già secondo Brecht, una reciproca esclusione: dove c'è successo non può esserci

efficacia, e viceversa, perché ciò che ha effetto “divide il pubblico, ossia lo restituisce alla sua situazione reale” (Müller 1982: 139), alla situazione che permane sotto l’astrazione di fondersi in un “pubblico”, questa fantasmagoria materialissima che si libra al di sopra delle singole teste e accorpa neutralizzando ogni differenza. Un testo, un’opera, sono efficaci quando restituiscono gli spettatori alla loro realtà concreta di singoli ammassati nello stesso luogo in un certo tempo, che non sanno se hanno davvero qualcosa in comune e in che cosa questo “comune” potrebbe consistere. Questo significa che l’efficacia non può mettere d’accordo, anzi, fa proprio il contrario: dove si dà effetto “non si dà consenso, quindi non si dà successo. Successo è quando tutto è in visibilio, vale a dire quando più niente viene detto” (Müller 1982: 139). Finché qualcosa ha effetto, non può avere successo, e quando finalmente ha successo allora il suo effetto è finito. L’efficacia, non certo il successo, scioglie l’illusione compattante di essere tutti dalla stessa parte, di avere gli stessi bisogni, gli stessi interessi. Al meglio arriva a sciogliere l’illusione di ciascuno, o almeno di qualcuno, di essere d’accordo con i propri stessi bisogni e interessi. Immette il dubbio se, ciò per cui ci interessiamo, non stia in conflitto con ciò di cui abbiamo bisogno.

Di fatto, il “pubblico” contemporaneo sembra patire senza dolore questa dissociazione all’ordine del giorno: ciò di cui abbiamo bisogno non è oggetto del nostro interesse. Questo significa almeno due cose. Da una parte, che non siamo interessati a capire i nostri bisogni, ciò di cui pensiamo di aver bisogno, e a metterli in questione. Al massimo ci interessa che vengano soddisfatti. Dall’altra, che i nostri interessi più o meno culturali ci distraggono proprio da ciò con cui sarebbe invece più importante confrontarsi.

Di nuovo, anche questo non riguarda, ovvio, soltanto il teatro.

Rischiare sul piacere!

Il termine “rivoluzione” ricorre sì e no un paio di volte nei circa cinquecento fogli presenti al Brecht-Archiv che formano il complesso del frammento-Fatzer. Credo invece che la parola in assoluto più frequente del testo sia “Lust”, il cui campo semantico va dalla “voglia” (soprattutto) al “piacere”, fino, più sullo sfondo, alla “lussuria”. Il ruolo della “voglia” e della sua mancanza, la svogliatezza, il peso che questa variabile capricciosa finisce per avere nella storia, è l’accidente a cui il frammento-Fatzer è costretto a ritornare di continuo come all’essenziale:

Aver voglia di fare qualcosa
È buona cosa, permette
Di costruire case dal niente, solide come montagne di ferro
E di costruire in un giorno canali
Che si farebbero altrimenti in trent’anni di lavoro e

Che sono destinati a cinque generazioni
Ma cosa vuoi, anche là
Dove la voglia non c'è, devono pur
Esserci canali e case.
Se avevi avuto una buona giornata, avevi anche
Voglia di fare qualcosa, ma anche in un brutto giorno
Vuoi mangiare.
Quello che fai perché ne hai voglia non conta
Niente, Fatzler, per noi (Brecht 2007: 91-92).

Qui precipita tutto quel che di retorico vi è nella contrapposizione tra libertà e violenza, volontà e necessità. Un po' bisogno e un po' già desiderio, la voglia occupa quella zona indistinguibile tra "naturale" e "morale", dove non è chiaro fino a che punto sia questione di volontà più o meno debole, o invece già di maggiore o minore sensibilità verso le forze in gioco in una situazione (ossia, quanto il "non ho voglia" di Fatzler valga un "non ha senso", e viceversa). La voglia è, in fondo, l'organo di senso culturalmente sviluppato con cui distinguiamo ciò che ci dà piacere da ciò che non ce lo dà. È nota l'osservazione di Freud (1971) secondo cui una cultura, una storia, diventano possibili dove la soddisfazione *immediata* dei bisogni naturali possa venire sospesa e il piacere che se ne ricava differito. È così che diventa possibile fare qualcosa contro voglia, ma anche differenziare i piaceri. Questo differimento apre infatti uno spazio e permette non solo che l'attendere, il lavorare a, il desiderare diventino in se stessi piacevoli, ma anche che altri piaceri da quelli immediati diventino immaginabili.

Alla fine, il dubbio che i versi del *Fatzler* sembrano tastare senza vederlo è che nel conflitto e nella sopraffazione tra forme di vita diverse non sia in fondo mai questione soltanto di potere, di profitto, tanto meno di idee, di mentalità, di morale, di giustizia. Tutto questo è sempre in ballo, ma è ancora superficie, è ancora strumento. Semplicemente, i "rivoluzionari" della storia *si divertono* in modo diverso dai "controllori" e da coloro che volentieri sono "controllati". Il che significa che i loro modi di intendere il piacere e di ricavare piacere dal fatto di vivere sono irriducibili gli uni agli altri. Nietzsche, che insieme a Marx, sembra determinare la gittata e la profondità di scavo del *Fatzler*, direbbe che dietro il modo di pensare c'è sempre una certa "volontà di vita" che affonda già nella fisiologia, non solo nel senso che ne trae origine, ma che la invade anche (Nietzsche 2007: 72). Questo comporta che si possa, sì, imparare a *ragionare* secondo una logica finora inedita, ma anche che non ci siano argomenti e punti di vista che possano davvero convincerci a *sentire* in maniera diversa. Ci sono, al limite, soltanto rivoluzioni che non c'è modo di immaginarsi, come è stato detto, dotate di maniere socialmente impeccabili; e, sul lungo periodo, esperimenti pedagogici.

“Da che mondo è mondo, compito del teatro, come di tutte le arti, è di divertire la gente”. Così leggiamo in quello che possiamo considerare il testamento artistico di Brecht, il *Kleines Organon für das Theater* (*Breviario di estetica*): “Questo compito gli conferisce sempre la sua speciale dignità: non gli occorre altro attestato che il divertimento; questo però gli è indispensabile” (Brecht 1963-1964b: 663). Nel 1954, immerso nel paesaggio ideologizzato e ideologizzante della DDR, imbiancato da tutte le parti come un monumento vivente, Brecht circola invece come una mina vagante insistendo sull'estetica, intesa in senso rigoroso come studio e prassi della percezione, e sul divertimento. Ci tiene a chiarire che il divertimento di cui parla non va considerato come lo zucchero che indora la pillola dell'eventuale insegnamento da impartire. Divertire è non solo il mezzo ma anche lo scopo del teatro, dell'arte in generale. Non si nobiliterebbe il teatro

facendone, ad esempio, un mercato della morale [...]. E nemmeno si tratterebbe di imporgli l'obbligo d'insegnare o in ogni caso d'insegnare qualcosa di più utile di quanto non sia il sapere come ci si muova piacevolmente, sia con il corpo che con lo spirito. Il teatro, infatti, deve assolutamente poter restare una cosa superflua, il che significa, beninteso, che per il superfluo allora si vive. Meno di qualsiasi altra cosa il divertimento ha bisogno di giustificazioni. (*ibidem*: 663-664)

Bisogna quindi anche chiedersi: che cosa ci diverte. E questa domanda, nella società contemporanea in stile città-di-Mahagonny, dai piaceri organizzati e dal divertimento preconfezionato, non può che essere subito politica.

In una nota degli anni cinquanta Brecht scrive di aver letto un tema di una studentessa-operaia sulle sue opere e su quelle di Maxim Gorki, e commenta:

ideologia, ideologia, ideologia. Da nessuna parte un singolo concetto estetico; il tutto assomiglia alla descrizione di un piatto dove non viene detto niente sul sapore. Come prima cosa dovremmo mettere in piedi mostre e corsi per l'educazione del gusto, vale a dire per educare il piacere di vivere (*Lebensgenuss*) (Brecht 1977: 487)⁹.

A questo proposito esiste una formulazione bellissima di Luciano Fabro che credo incontrerebbe il consenso di Brecht. In una delle sue lezioni tenute negli anni ottanta all'Accademia delle Arti di Milano lo scultore sostiene che questo nostro ordine sociale ci ha fatto passare la voglia e il bisogno di “rischiare sul piacere” (Fabro 1999: 105). Abbiamo

⁹ Cfr. a questo proposito il bellissimo Werkwerth (2009), incentrato proprio sulla crucialità del fattore-piacere e divertimento nel teatro e nel pensiero di Brecht (l'autore, studioso e regista, ha fatto in tempo a collaborare con Brecht).

disimparato a innalzare la posta in gioco quando si tratta di divertirsi, di godere, accuditi come siamo dal palinsesto e dalla programmazione su ogni fronte.

Una letteratura politica attiva, che non si limiti a subire la sua ideologia-senza-parole, un teatro politico in questo senso, sono una letteratura e un teatro che mettono a rischio e rischiano sulla nostra idea di godimento. Ciò che davvero ci asserva è il nostro modo disgraziato di immaginarci il piacere: il fatto che non si riesca nemmeno a concepire che un fare e un pensare “con i riflessi pronti”, un muoversi, come dice Brecht, agevolmente sia con il corpo che con lo spirito, una scioltezza del sentire e dell’immaginare, siano il miglior divertimento a cui si può attendere, la vita più bella che si può vivere.

■ BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W. (1991), *Was ist das epische Theater?* [2], in Id., *Gesammelte Schriften*, II.2. Aufsätze, Essays, Vorträge, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhauser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 532-539.
- Brecht B. (1962), *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.
- (1963-1964a), [*Über den Gestus*], in Brecht 1967, XV. *Schriften zum Theater 1* (1963, 1964), pp. 409.
- (1963-1964b), *Über gestische Musik*, in Brecht 1967, XV. *Schriften zum Theater 1* (1963, 1964), pp. 482-485; tr. it. *Sulla musica gestuale*, in Brecht 1962, pp. 212-215.
- (1963-1964c), *Kleines Organon für das Theater*, in Brecht 1967, XVI. *Schriften zum Theater 2* (1963, 1964), pp. 659-700; tr. it. *Breviario di estetica teatrale*, in Brecht 1962, pp. 113-149.
- (1963-1964d), *Zu „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“*, in Brecht 1967, XVII. *Schriften zum Theater 3* (1963, 1964), pp. 1004-1016; tr. it. *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all’opera “Ascesa e rovina della città di Mahagonny”*, in Brecht 1962, pp. 25-36.
- (1967), *Gesammelte Werke*, I-XX, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- (1967a), [*Über Literaturkritik. Brief an Alfred Döblin*], in Brecht 1967, XVIII. *Schriften zur Literatur und Kunst 1*, pp. 63-65.
- (1967b), *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*, in Brecht 1967, XIX. *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, pp. 395-404.
- (1977), *Arbeitsjournal 1938-1955*, hrsg. von W. Hecht mit einem Nachwort von W. Mittenzwei, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar; tr. it. *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, traduzione di Bianca Zagari, I. 1938-1942, II. 1942-1955, Einaudi, Torino 1976.
- (1997), *Fatzer*, in Id., *Werke. Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von W. Hecht et al., X.1. *Stückfragmente und Stückprojecte*, bearbeitet von G. Glaeser, Aufbau-Verlag, Suhrkamp / Berlin-Weimar, Frankfurt am Main, pp. 387-529.
- (2008), *Geschichten vom Herrn Keuner*, in Brecht 1967, XII. *Prosa 2*, pp. 373-415; tr. it.: *Storie del signor Keuner*, prima edizione integrale, traduzione di C. Cases ed E. Ganni, prefazione di Moni Ovadia, Einaudi, Torino.

- (2007), *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von Heiner Müller, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1994; tr. it. *La rovina dell'Egoista Johann Fatzer*, versione drammaturgica di H. Müller, introduzione di L. Forte, traduzione di M. Massalongo, Einaudi, Torino.
- Cappelletto C. (2002), *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano.
- Fabro L. (1999), *Per la gente che rischia sul piacere*, in Id., *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Einaudi, Torino, pp. 105-119.
- Freud S. (1971), *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Boringhieri, Torino.
- Jameson F. (2008), *Brecht e il metodo*, a cura di Giuseppe Episcop, Cronopio, Napoli.
- Jesi F. (2011), *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, nottetempo, Roma.
- Koch G., R. Steinweg e F. Vaßen (1984) (Hrsg.), *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, Prometh, Köln.
- Massalongo M. (2008), *Traducendo Brecht. Note sul gesto linguistico del frammento-Fatzer*, in "Le reti di Dedalus", a cura di Marco Palladini, online all'indirizzo: www.retidedalus.it/Archivi/2008/febbraio/PRIMO_PIANO/traducendo.htm
- Müller H. (1982), *Gespräch mit Harun Farocki*, in Id., *Rotwelsch*, Merve, Berlin, pp. 132-139
- Mumford M. (2001), *Gestic masks in Brecht's theater: a testimony to the contradictions and parameters of a realist aesthetics*, in "The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch", 26: M. van Dijk (ed.), *New essays on Brecht / Neue Versuche über Brecht*, pp. 142-171.
- Nägele R. (1991), *From Aesthetics to Poetics*, in Id., *Theater, Theory, Speculation. Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, John Hopkins University Press, Baltimore, pp. 135-166.
- Nietzsche F. (2007), *Al di là del bene e del male*, nota introduttiva di G. Colli, versione di F. Masini, Adelphi, Milano.
- Silberman M. (2006), *Brechts Gestus; or, Staging contradictions*, in "The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch", 31. S. Brockmann (ed.), *Der junge Herr Brecht wird Schriftsteller / Young Mr. Brecht becomes a writer*, pp. 318-335.
- Suvin D. (1999), *Haltung (Bearing) and Emotions: Brecht's Refunctioning of Conservative Metaphors for Agency*, in T. Jung (Hrsg.), *Zweifel – Fragen – Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundersten*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 43-58.
- Werkwerth M. (2009), *Mut zum Genuss: Ein Brecht-Handbuch für Spieler, Zuschauer, Mitstreiter und Streiter*, Kai Homilius Verlag, Berlin.

■ BRECHT E LA CRISI ECONOMICA DEL '29. SUL FILM *DIE KUHLE WAMPE*

Sergio ARIOTTI

■ Il nome di Bertolt Brecht è normalmente accostato a tre film: *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*) diretto da Georg Wilhelm Pabst, del 1931, che portò a una denuncia da parte di Brecht a proposito della trasposizione cinematografica per comportamenti lesivi del diritto d'autore; *Kuhle Wampe. Oder: wem gehört die Welt?* (*Kuhle Wampe. Ovvero a chi appartiene il mondo*), regia Slatan Dudow, del 1932; *Hangmen also die* (*Anche i boia muiono*) di Fritz Lang, del 1945, egualmente contestato dallo scrittore di Augsburg, in quegli anni in esilio in America. Sui rapporti fra Brecht e in cinema vien da credere a una celebre battuta dello studioso tedesco Karsten Witte scomparso nel 1995: "Brecht era entusiasta del cinema, ma il cinema non era entusiasta di Brecht. Lui non aveva la minima nozione della realtà dell'industria cinematografica".



Solo su *Kuhle Wampe* Brecht può rivendicare un'autentica paternità intellettuale. Lo firmò come sceneggiatore, insieme a Ottwald e Dudow, ma partecipò anche alle riprese, che furono guidate dal regista bulgaro Dudow, figura di medio valore del cinema di Weimar, allievo di Eizenštejn. Fu collaboratore anche di Jessner, Piscator e Lang (in *Metropolis*). Nel dopoguerra divenne un caposcuola del nuovo cinema politico tedesco. Firmò: *Unser täglich Brot* (1949, sulla Berlino dell'anno zero), *Frauen Schicksale* (1952, sulla condizione della donna nella società), *Stärker als die Nacht* (1954, sulla lotta clandestina contro il nazismo).

La matrice formalista è ben evidente nel film, così come, forse, altrettanto evidente è la lezione di Vertov (si pensi all'incipit con la Porta

di Brandeburgo e le fabbriche); ma si avvertono anche influssi di Ruttman, maestro delle cosiddette "sinfonie delle grandi città". Straordinarie, in *Kuhle Wampe*, sono le sequenze iniziali delle biciclette, realizzate anche con camera-car. Nettamente più statiche sono invece le parti dialogate. D'altra parte, il cinema sonoro aveva pochissimi anni e scarse risorse microfoniche.

La realizzazione del film impegnò un anno intero, ed esso poté concludersi solo con l'avvento di Georg Höllering a direttore di produzione. Difficile trovare fondi per un film comunista, in un paese sempre più a destra. Terminato nella primavera del '32, il film fu subito bloccato dalla censura. Subì poi tre successivi interventi censori.

Si può dire che *Kuhle Wampe* legittimamente discenda dall'opera teatrale di Brecht, dai drammi didattici nello specifico, come *La madre*, *L'eccezione e la regola* e *Linea di condotta*. Esso corrisponde, in effetti, ai canoni estetici di Brecht: lo straniamento, la discontinuità anti-aristotelica, ovvero la scansione in episodi, l'alternanza di dialoghi, canzoni e musiche. Ma corrisponde anche ai canoni politici, alle fresche convinzioni marxiste dell'autore, alla speranza che la Germania possa emulare la Russia rivoluzionaria. Non è un caso che il film sia stato presentato a Mosca nel '32, pochi mesi prima che Brecht cominciasse a seguire le lezioni di materialismo dialettico di Karl Korsch.

Kuhle Wampe è la storia di un giovane disoccupato, di sua sorella (vera protagonista del film), del fidanzato e degli amici politicizzati di lei, della famiglia Bönike. Il giovane Bönike, che ha inutilmente cercato lavoro percorrendo con la sua bicicletta in lungo e in largo Berlino, torna a casa e poiché viene rimproverato da padre e madre d'essere sfaticato e maleducato si suicida gettandosi nel vuoto. I Bönike verranno sfrattati e andranno a vivere in una tenda del campeggio *Kuhle Wampe*, alle porte di Berlino. Le tematiche del film, almeno nella prima parte, sembrano curiosamente simili a quelle di *Ladri di biciclette*, altra storia di senza lavoro.

Che Brecht, con questo film, volesse fare i conti con la crisi economica di quegli anni, susseguente al crollo di Wall Street ma anche correlata allo stato di soggezione della Germania nei confronti delle altre potenze occidentali, è ben evidente. Come il fatto che volesse documentare lo sgretolamento della pallida repubblica di Weimar. L'inizio del film rivela questo intento: ciminiere dell'industria pesante che non fumano, disabitate e sinistre facciate di palazzi, giornali che indicano il numero crescente dei disoccupati, fino a cinque milioni, e oltre trecentomila a Berlino. La prima azione è la rissa per impossessarsi del "Berliner Lokal-Anzeiger", che pubblica offerte di lavoro chimeriche.

Le ripercussioni sulla Germania del crack borsistico americano dell'ottobre del '29 erano drammatiche: fabbriche, appunto, che chiudevano e disoccupati per le strade. La coalizione guidata dalla SPD si

spaccò proprio sull'indennità di disoccupazione, di cui tratta l'inizio del film. Il padre, Bönike, che sfoglia il giornale, dice rivolgendosi alla moglie: "Adesso il ragazzo non riceverà più alcun sostegno". Egli fa riferimento al blocco degli ammortizzatori sociali. Brecht, come nei drammi didattici, introduce subito il tema dialettico. "Di nulla sia detto: è naturale in questo tempo di anarchia e di sangue", spiega il coro ne *L'Eccezione e la regola*.

Con la diminuzione delle entrate fiscali e con il numero crescente di lavoratori che chiedevano l'indennità di disoccupazione, il governo si trovò a fronteggiare un grave deficit di bilancio. I socialdemocratici e molti cattolici volevano non far cessare le indennità. I conservatori volevano invece ridurre drasticamente l'ammontare destinato allo scopo, bloccarle. Il Feldmaresciallo Paul von Hindenburg nominò, com'è noto, un nuovo Cancelliere: Heinrich Brüning, esponente del "Zentrum", che escluse dal nuovo governo i socialdemocratici. Poi operò pesanti tagli sui bilanci pubblici (tagli di personale e servizi) e invitò il privato ad adeguarsi. Sul piano internazionale tentò di riaccreditare la Germania come potenza mondiale. Il Parlamento rimase diviso. Con atto, forse considerato, Brüning scelse, per rinforzarsi, la strada di nuove elezioni. Nelle elezioni politiche del 14 settembre 1930 il Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori cavalcò il malcontento ottenendo il 18,3 per cento di voti e 107 seggi al "Reichstag", rendendolo ingovernabile. Brüning si rifugiò nello stato di emergenza nazionale, garantito dall'articolo 48 della costituzione di Weimar. Nacque così una specie di dittatura presidenziale.

Fra il '30 e il '32 Brüning ridusse drasticamente il Welfare. Nell'estate del 1932, un terzo della forza lavoro era disoccupata; a essere state licenziate furono soprattutto le donne. Pochi ottenevano l'indennità di disoccupazione. Sempre all'inizio del 1932 veniva rieletto Hindenburg, amato per la sua prestigiosa carriera militare in epoca imperiale. Aveva però più di ottant'anni. Era riuscito a sconfiggere Hitler, candidatosi alla presidenza. Il 30 maggio 1932 Hindenburg cacciava Brüning. Faceva quindi la sua comparsa il debole Franz Von Papen. Il resto della storia è ben noto.

In *Kuhle Wampe* Brecht non considera il pericolo nazionalsocialista come imminente. Non fa riferimento alcuno a Hitler: un errore di prospettiva, una miopia evidente; oppure una cautela?

Negli inserti iniziali, una sorta di cartello brechtiano, si legge il nome del Signor Schacht, uno dei responsabili - secondo l'opinione comune - della recessione. Egli fu un importante economista, amministratore della Dresdner Bank, ministro dell'economia di Weimar, presidente dal 1924 al 1930 della Reichsbank, la banca centrale tedesca, e successivamente ministro dell'Economia nella Germania nazionalsocialista dal 1935 al 1937. Il suo principale impegno fu di ridurre l'inflazione e il debito pubblico - propositi che anche ai nostri giorni ci sono familiari - e

stabilizzare il marco tedesco. Il 7 marzo 1930, 6 mesi dall'inizio della Grande Depressione, lasciò la carica di Presidente della Reichsbank, che riassunse il 17 marzo 1933 dopo l'ascesa al potere di Hitler.

Un'altra citazione che Brecht fa è quella relativa alla pressione del piano Young, che sostituì il piano Dawes. Era un piano di natura economica sulle riparazioni di guerra da parte della Germania che fu accettato dal Parlamento il 7 giugno 1929 e che venne presentato da una commissione presieduta dallo statunitense Owen Young. Dopo che il piano Dawes divenne operativo nel 1924, fu chiaro che la Germania non avrebbe potuto onorare gli esorbitanti pagamenti annuali, specialmente per un periodo di tempo indefinito. Il piano Young variava le modalità del pagamento annuale (nell'ordine dei 473 milioni di dollari), prevedendo due scadenze: una senza condizioni, per un terzo della somma; e la restante parte, che poteva essere postposta.

Viene citato anche Julius Curtius, ministro degli esteri che tenterà di rivedere il trattato di Versailles, che era, giustamente, l'ossessione tedesca di quegli anni.

Formidabili sono le inquadrature dei disoccupati in bicicletta. E, per contrasto, le scritte ricorrenti del tipo: "Non si assumono lavoratori". Lo sconforto del giovane Bönike è ben raccontato dalla sua fatica di ciclista, dal suo prendere la bicicletta a mano avviandosi verso casa. Curiosa, forse ambigua, è la sequenza dell'ingresso del protagonista nel cortile del proprio palazzo. Ci sono due suonatori, un'orchestrina. Qualcuno ha voluto vedervi la riflessione sul fatto che, nonostante la formidabile crisi, la vita artistica di Weimar (la pittura, la musica, il Bauhaus, il cinema stesso) era particolarmente vivace. Forse, invece, si tratta di una citazione eisleriana: un argomento, questo, che andrebbe approfondito.

Il nucleo drammaturgico più importante di questo primo segmento di *Kuhle Wampe* è il dialogo nella cucina di casa Bönike. Si possono ricordare in particolare alcuni momenti: Anni ricorda ai genitori che non viene pagato l'affitto da sei mesi, poi rimprovera il padre di essere a suo volta un disoccupato, seppure con la tessera del sussidio in tasca. Il cumulo di frustrazioni farà prendere al ragazzo la fatale decisione di gettarsi dalla finestra. Merita portare l'attenzione (come fa soprattutto Brecht) su un gesto del giovane Bönike: prima di suicidarsi, egli si slaccia l'orologio. È questo un tipico *gestus* brechtiano. Il giovane non poteva fracassarlo nella caduta. Era un valore economico per la sua famiglia in crisi, spiegherà un astante. Bisognava preservarlo.

Da considerare è poi il fatto che il ragazzo non dica una parola. Due riflessioni sono possibili in proposito: così egli accentua il suo ruolo di vittima, di agnello sacrificale – non difendendosi –, ma anche: non tradisce l'impostazione iniziale di film muto. Egli appartiene al film muto: non può parlare, non può neanche pronunciare una sillaba.

L'esito nefasto di questo primo episodio del film ricorda esiti analoghi de *L'Eccezione e la regola* e di *Linea di Condotta*, che Brecht ha appena scritto. Il ragazzo viene "condannato" dalla sua famiglia e soccombe, così come il portatore onesto ucciso dal mercante non ottiene giustizia dal giudice, o il giovane comunista viene sacrificato dai quattro agitatori politici moscoviti nel viaggio in Cina.



La vera protagonista di *Kuhle Wampe* è una donna. È Anni, la sorella del suicida. Grazie al suo fidanzato Fritz, un meccanico un po' guascone e superficiale, lei salverà tutta la famiglia. Avrà a che fare con implacabile giudici: "Secondo le valutazioni di questo ufficio giudiziario i coniugi Bönike sarebbero stati in grado di pagare l'affitto previsto", e con cinici affittacamere. Abortirà, si sottrarrà al fidanzamento, farà una scelta precisa, andando a stare dall'amica Gerda, frequentando circoli operai comunisti, dimostrandosi spavalidamente rivoluzionaria, pur essendo vissuta e vivendo al campeggio *Kuhle Wampe* in

una comunità di nostalgici del vecchio regime: quelli che nel film apprezzano i temi della canzone di Casucci-Brammer *Schöner gigolò, armer gigolò*, cantata durante la sfortunata festa di fidanzamento a *Kuhle Wampe*. È una canzone che ha parole di rimpianto per l'impero e che narra la storia di un ex-ufficiale divenuto ballerino a causa della crisi economica. "Non pensare più a quei tempi quando tu, come ussaro, con la cintura dorata addirittura potevi andare a cavallo per le strade", e, più avanti: "Bel mondo, stai andando in frantumi". Si salvi chi può: sembra essere il refrain dell'agonizzante Repubblica di Weimar.

La cena di fidanzamento somiglia molto alla cena di matrimonio della farsa giovanile di Brecht *Le nozze di piccolo borghesi*. In entrambe, complice l'ebbrezza alcolica, i personaggi mostrano ipocrisie e vanità. E per poco non distruggono tutti gli arredi.

Alla crisi, Brecht e Dudow contrappongono la rivoluzione. Il terzo episodio - "A chi appartiene il mondo" - comincia con un montaggio singolare di immagini: ciminiere che fumano, impianti industriali in funzione. Un anacronismo? L'allusione, neanche troppo velata, potrebbe

essere alla presa del potere economico da parte delle masse. In sottofondo c'è *La Canzone della Solidarietà*.

È singolare che le istanze rivoluzionarie siano collocate in una festa sportiva dalle forti somiglianze con i ludi fascisti e le parate naziste; che perlomeno non si differenzia molto da esse: nuotatori, motociclisti, canottieri, belle ragazze in pantaloncini corti, bionde, razza ariana. In quel contesto compare l'Ensemble corale dell'Agitprop *Das Rote Sprachrohr (Il Megafono Rosso)* diretto da Eisler; si canta, appunto, la brechtiana *Canzone della Solidarietà*, (il *Solidaritätslied*), si legge Hegel, si distribuiscono riviste sul sindacato e sulla contracccezione. Si affacciano dunque due battaglie d'impegno civile: le garanzie del lavoro, le nascite consapevoli. Da sottolineare è anche, con sguardo contemporaneo, una certa coscienza ecologica. Largo spazio viene dato alla natura: tutta quella che Berlino può offrire, con la bellezza selvaggia dei suoi boschi (che fanno da sfondo alla musica iniziale: *La bellissima vita di un giovane*), dei suoi laghetti, delle sue periferie con molto verde. In verità la natura del film ricorda anche quella aspra del Brecht espressionista, di Baal ad esempio, della canzone *La Ragazza Annegata*: "Senza tregua crescono alberi ed erbe / in primavera. / Senza tregua germogliano / il bosco, i prati e i campi: / E partorisce la terra il nuovo. / Senza prudenza". Sono i versi della canzone che nel film canta Helene Weigel.

Ritorniamo ora al tema dell'interruzione di gravidanza. Anni, incinta di Fritz, non sa come affrontare la situazione. Dal documento ministeriale sulla censura di *Kuhle Wampe* apprendiamo che era intento di Brecht fare abortire il personaggio. "Le abbiamo prestato un po' di soldi e ora tutto è a posto", dice Gerda nella sequenza tagliata. Insomma, una bocca da sfamare in più durante quel periodo - vuole far capire Brecht - era un problema. Non dimentichiamo altresì, come scrive lo storico Eric D. Weitz, che era tempo di rivoluzione sessuale per le donne degli ambienti progressisti. E la Chiesa, sia cattolica che luterana, tuonava contro "l'abbassamento del tasso di natalità, il numero scandalosamente elevato di aborti, la rapida crescita dell'incidenza delle malattie veneree". E quali erano le cause, per le Chiese, di questa crisi morale? Il socialismo e l'individualismo radicali, naturalmente.

È evidente che, con la festa sportiva, Brecht vuole dare l'idea di una giovane collettività libera. Dopo la scena 347 ve ne era una (36 metri di pellicola) di ragazzi e ragazze nudi che si gettano in acqua. È stata tagliata, come ricorda il citato documento ministeriale della censura. Tutti i partecipanti alla festa sono atletici e belli. Particolarmente belle e poco vestite le componenti degli equipaggi delle barche. C'è persino qualche indugio malizioso della cinepresa sui fianchi delle atlete, sui loro indumenti leggeri.

La crisi economica aveva accentuato la netta contrapposizione fra giovani e vecchi: Anni, Gerda, Kurt da una parte, mamma e papà Bönike

dall'altra; il collettivo politico che prepara la festa sportiva e gli invitati più anziani alla festa di fidanzamento. Piccoli borghesi, come abbiamo detto, che bevono una birra dopo l'altra, come il signor Otto che non si regge in piedi. Tagliante il giudizio di Fritz su uno di loro: "Non hanno da mangiare, ma devono avere gli stivali di lacca". Icona di questa borghesia nostalgica è Mata Hari, cui il film dedica una lunga citazione. È il vecchio Bönike che la evoca, leggendo da un giornale: "Si dice che tra i suoi favoriti ci fossero anche l'ex-presidente della polizia di Berlino, Jagow, e il Duca di Braunschweig". Mata Hari rappresenta lo spirito di rivincita contro i francesi e gli inglesi. Doppiogiochista e donna bellissima essa fu fucilata, com'è noto, al castello di Vincennes, dopo essere stata condannata alla pena capitale proprio per la sua attività di spionaggio durante la Prima guerra mondiale. Si può ricordare, tra l'altro, che il film *Mata Hari* diretto da George Fitzmaurice, con Greta Garbo nel ruolo della celebre spia-danzatrice, era appena uscito.

Un difetto del film, secondo alcuni critici (ad esempio Klaus Volker), era proprio questa rigida contrapposizione "tra operai anziani" (come il padre Bönike) "incalliti in forme di vita piccolo borghese e di giovani proletari entusiasti dello sport. Questa contrapposizione era politicamente sbagliata". Lo stesso Kracauer biasimò Brecht: "L'errore più grossolano di *Kuhle Wampe* è il volgare attacco contro la mentalità piccolo borghese degli operai anziani, attacco che aveva l'evidente scopo di condannare il comportamento socialdemocratico. In un'epoca in cui il pericolo della sopraffazione nazista esisteva su tutta la Germania, sarebbe stata miglior strategia esaltare la solidarietà della classe lavoratrice, anziché criticarne una larga parte". *Kuhle Wampe* irride anche il comportamento a tavola degli anziani, che si sbrodolano, mentre i giovani, liberati dal peso delle convenzioni, si baciano.

Kracauer è caustico anche sul fatto che i giovani comunisti finiscano con l'esaurire la loro spinta politica nelle gare atletiche. Pura retorica il loro *Avanti, senza posa!* I comportamenti dei ribelli di sinistra assomigliano, conclude lo studioso di cinema tedesco, a quelli dei ribelli di parte avversa. "Alla fine del periodo pre-hitleriano", egli scrive "molti giovani disoccupati in difficoltà erano disorientati al punto che una sera si lasciavano influenzare da un attivista comunista e la sera dopo cedevano all'oratoria di un agitatore nazista". E, in effetti, uno sgradevole senso di autoritarismo politico ispiratore promana, come in un film della Riefenstahl, da alcuni momenti delle gare sportive di *Kuhle Wampe*.

Decisamente di stampo didattico si direbbe l'ultimo dialogo del film nel vagone ferroviario. Il tema in discussione, diremmo oggi, è il mercato globale, precisamente il prezzo del caffè aumentato a viva forza, bruciando in Brasile tonnellate di prodotto. "Pazzia dell'economia mondiale", dice un viaggiatore a questo riguardo. E un altro: "Tutto ciò che è economia mondiale è una vergogna". Emblematico appare il

commento di un vecchio conservatore, di un nostalgico della monarchia, di una persona che non ha mai digerito la sconfitta bellica: “Se avessimo una flotta, avremmo delle colonie. Se avessimo delle colonie, avremmo anche il caffè”. “Scenderebbero i prezzi?”, gli domanda un giovane. E l’altro risponde: “Per niente. Ma gli affari in tal caso li faremmo noi”. Un altro conservatore arriva al paradosso protezionistico: “Dovremmo coltivare il caffè qui da noi in Germania. In Renania producono tanto vino, mentre dovremmo coltivare caffè. Il vino potremmo comprarlo in Francia, così ci sarebbe pace in Europa...”. Intanto il dibattito aveva chiamato in causa anche il grano e il cotone.

Decisiva si svela l’ultima parte del dialogo nel vagone ferroviario, in cui sono coinvolti il solito conservatore, che si è qualificato come ex-soldato, e Gerda, ragazza di sinistra. Si scambiano una battuta: “Chi cambierà il mondo?”, chiede lui; e lei risponde: “Quelli a cui il mondo così com’è non piace”. Una morale, questa, consegnata al giudizio degli spettatori come sponso nei drammi didattici.

A proposito della scena sul vagone è da sottolineare, dal punto di vista cinematografico, la qualità dei primi piani che ricorda fortemente lo stile di Ejzenštejn: i celebri tipaz.

A meno di un anno dalla scrittura di questi dialoghi, che sembrano alludere a qualche rivoluzione possibile, il golpe di Hitler cancella ogni speranza democratica. Utopistica è l’ultima inquadratura: il corteo che canta *La Canzone della Solidarietà* sembra prossimo a uscire in superficie da un lungo tunnel. Ci piace pensare (ma chissà se è vero) che Brecht e Dudow abbiano volutamente fatto transitare il corteo in un sottopasso buio. Chissà quando la rivoluzione vedrà la luce?

Ma Brecht sapeva come sarebbe andata a finire? Alcuni studiosi della sua biografia dicono di sì. Dicono che avesse imballato i libri per farli partire, che avesse ritirato i soldi dalla banca, ma forse questo non è poi così interessante.

Per concludere, si può ricordare che tra gli interpreti del film sono: la deliziosa Herta Thiele (di Dresda, protagonista del coevo *Mädchen in Uniform*, considerato il primo film sull’omosessualità femminile), il monumento della canzone proletaria e del teatro tedesco Ernst Busch (lo si ricorda come Galileo nell’allestimento brechtiano del “Berliner Ensemble”), poi Martha Wolter, Adolf Fischer, Lilli Schönborn. Un paio di canzoni sono cantate dalla moglie di Brecht Helene Weigel, altre dallo stesso Busch.

Herta Thiele, Ernst Busch, Adolf Fischer naturalmente fuggiranno dalla Germania hitleriana. La Thiele riprenderà la sua carriera solo negli anni sessanta.

Il film dura 78 minuti ed è stato montato da Peter Meyrowitz, professionista di buon livello. Le musiche sono, come detto, di Hanns Eisler, allievo di Schönberg (straordinari i primi otto minuti di film

ritmati sulla partitura di Eisler) che ha da poco iniziato la sua quasi trentennale collaborazione con Brecht, dopo aver preso il via con gli spettacoli *Die Massnahme* e *Die Mutter* (basata su una novella di Gorki). In *Kuhle Wampe* troviamo il suo famoso *Solidaritätslied*, *Canzone della solidarietà*, che diverrà un vero e proprio inno della classe lavoratrice in rivolta. Merito del film è anche l'aver documentato l'attività dell'Ensemble Agitprop *Das Rote Sprachrohr* (*Il Megafono rosso*).

PERCORSI ■

■ MUSICAL ONTOLOGY: A VIEW THROUGH IMPROVISATION*

Alessandro BERTINETTO

1. Introduction

■ The contemporary debate in philosophy of music about the ontological status of musical works seems sometimes to have little to do with actual musical practices and experiences. As Lydia Goehr observed (1992) the danger is here very high that the competing theories remain unrelated to the actual practices they should explain. It is difficult to understand why elaborating complex conceptual systems for answering the ontological question “What is a musical work?” is worthwhile, if, aside from discrepancies between scores, which may be often rectified through philological examination, the identification of a certain performance as performance of a certain work is normally not problematic in the central case. Better and more interesting is to search for aesthetic reasons that can explain why, to which degree, regarding which aspects (and so on), a certain performance is good, bad, exciting, innovative, moving, insipid and so on, and to be preferred to other performances of the same work.

* This paper was possible thanks to the Spanish Ministry of Science and Innovation (research project FFI2011-23362), the Italian Ministry for Instruction, University, and Research (research project prot. 2009HHW7A4_003), and to the generous financial support of the Alexander von Humboldt Foundation. Previous versions of this paper were presented at the *Séminaire transdisciplinaire: L'esthétique musicale entre philosophie et musicologie* (Université de Paris IV, May 6th, 2011) and at the Inaugural Conference of the Royal Musical Association of Music and Philosophy (London, King's College, July 1-2, 2011). For helpful discussion and comments I thank all the participants and especially Julian Dodd, David Hebert, Justin Horn, Julien Labia, Charlotte Lorient, Francesco Peri, Anthony Pryer, Rémy Stricker, James Young. I am especially grateful to Jerrold Levinson, Davide Sparti, Andrew Huddleston and to an anonymous referee, who read the paper and made useful criticisms and suggestions on style and content. All errors contained herein are mine and mine alone.

Some ontologists insist that this is not the point at issue. Musical ontology, they argue, is not in the service of artistic criticism or of aesthetic practices. It is a philosophical matter that is to be pursued *per se*. I do not deny that this can be done. Moreover one could think that evaluative questions could be satisfactorily answered only with the support of a convincing ontology. Still, it remains unclear how a convincing ontological back-drop can perspicuously explain evaluative questions, when ontology is not linked to the concrete historical musical practices in which its concepts (work, song, track, performance, etc.) really arise and work (cf. Ridley 2003: 210).

Considerations of this kind induced scholars to reflect on the methodology of musical ontology (cf. Kania 2008a and Stecker 2009) as well as to examine the relation i) between musical ontology and musical practices, sometimes grounding the first on the second (Davies 2009), ii) between fundamental musical ontology and more specific musical ontologies such as rock- or jazz ontologies, maybe doubting about the usefulness of both (Brown 2011), and iii) between ontology and aesthetics of music, sometimes treating the first as an “idle distraction” from the second (Ridley 2003: 220) or even as a “pseudo-problem” (Young 2011).

I do not consider musical ontology as a pseudo-problem *per se*. Still, I favour the view that, in order not to become entirely divorced from the reality it should explain, thus reducing itself to an “idle distraction”, it should be tied to *real* aesthetic and artistic practices. Yet, this seems to beg the question, because in an ontological inquiry one of the points at issue is precisely which are the *real* aesthetic and artistic practices. Anyway, I think that as a starting point, it is not problematic to accept the view that in order to be tied to *real* aesthetic and artistic practices a musical ontology should be acceptable from the perspective of those who make and listen to music and not reduce itself to hair-splitting analysis of mere conceptual philosophical artefacts.

The main reason for my suspicions regarding a large part of contemporary musical ontology is precisely that it regards music in terms which are at odds with musical aesthetic and artistic practices and with the basic ordinary intuition that music is a performance art with takes different shapes and uses different techniques and materials, but it is mainly an activity of producing sounds to be heard. A large part of the ontology of music is formalistic and objectivistic: it regards musical works (MWs) as kinds of objects, whether abstract or concrete, which are to be understood as formal structures. The problem with this view is that this is not enough to explain our musical experience: music is not only heard and understood in terms of objects, facts or structures, but also in terms of events, activities or processes, that take place or occur here and now.

In this paper I will offer a programmatic hint of how musical ontology can accommodate this ordinary intuition. In order to do that, I will take into consideration the practice of musical improvisation. The focus on improvisation, instead of on works, is useful to reshape the discourse of musical ontology in non-formalistic and non-objectivist terms. Since music entered the realm of the fine arts, around the end of 18th-century, improvisation was thrown out of music, as something that, due to the absence of planning and discipline, could not be reconciled with the discipline of art (Nettl 1998: 7). For this reason improvisation has been neglected in musicology as well as in philosophy of music. Although, to tell the truth, in the last years improvisation is regaining attention in philosophy of music and in musicology, the models that contemporary musical ontology builds to explain what a musical work (MW) is make understanding the significance of improvisation for music very difficult: improvisation does not fit well for the construction of an ontology of MWs as structural objects.

Yet, those models, whether or not metaphysically mistaken, are highly counterintuitive and do not capture the musical experience of the common listener. Hence I suggest that we regard the link between musical ontology and improvisation the other way round. Instead of understanding musical improvisation on the basis of the contemporary debate on the MWs' ontology, the strategy I will suggest here is to reshape musical ontology in light of a philosophical exploration of improvisation. Still, a preliminary caveat must be given to avoid unnecessary misunderstandings. I am not committed to identifying music with improvisation: I will rather argue that improvisation exemplifies important facets of music that musical ontology should not disregard.

I will proceed as follows. In section 2. I present a simplified account of the main theories of musical ontology on the market and of some objections commonly raised against them. In section 3. I criticise the way formalistic ontology explains improvisation. In the sections 4. and 5. the main argument for considering musical improvisation as central for music ontology is prepared and outlined in a programmatic way.

2. Musical Ontology. A Sketch of the Theories

Three main views in contemporary musical ontology are the following ones:

- a) The 'Platonist' or 'Structuralist' concept of MWs as types.
- b) The 'Nominalist' view of MWs as classes of performances that are compliant with a score.
- c) The 'Continuist' theory of MSs as objects with different temporal parts.

a) According to the Platonist view, MWs must be distinguished from their performances, because we can assign a set of properties to the work and a different set of properties to the performance of the work. MWs are ideal types and do not exist in our spatiotemporal world like their tokens, that is, performances, do. Hence MWs, as types, are discovered, not created, by composers (cf. Wolterstorff 1975, Kivy 2002 and 2004, Dodd 2007).

b) According to Nominalism, all that exists are particulars. In music only the concrete performances exist. Hence, as famously argued by Nelson Goodman (1976), music must be conceived in terms of compliance between a certain performance and the characters in a notational system, the score. MW is the class of the performances that comply with the score. So scores are the central elements of this theory.

c) According to Continuism, MWs are concrete temporal objects (cf. Rohrbaugh 2003). Continuists argue that if MWs were abstract types they could not enter into causal relations; hence we could not even refer to them. Nonetheless MWs are not compliance classes between performances and scores, because we want to refer to works without referring to their performances. MWs are rather historical temporally and modally flexible objects that come to be, can change and can disappear. They have temporal parts—their performances—which are their occurrences and which can be correct or incorrect. Hence, the criteria of identity of MWs are normative and depend on the practice in which each work takes its place. The reason why we are used to thinking about MWs as more or less unchangeable entities is that in our cultural practice MWs are often scored and the score ‘freezes’, as it were, possible temporal transformations.¹

Each of these theories has been criticised for different reasons.

a) I will mention three objections against Platonism.

x) Platonism goes against our intuition that MWs are created, not discovered by the composer. It hardly explains how we can consider a MW – say Mahler’s *Tenth Symphony* – as unfinished. It does not account for modal flexibility, that is, for the common view that MWs could have been somewhat different from how they actually are (see Rohrbaugh 2003 and Benson 2003: 60).

y) Platonism generally considers structures as the essential elements of MWs, because only structures can be discovered. This is true for certain musical parameters, but is certainly not *generally* true. Non-structural features (duration, phrasing, rhythm, timbre, instrumentation, dynamics etc.), are the most important elements in certain musical

¹ ‘Perdurantism’, a theory similar to ‘Continuism’, cannot be considered here, due to space reasons. Cf. Caplan and Matheson 2006.

practices (cf. Trivedi 2002: 78). For example, you could not ever think about jazz in purely structural terms, i.e. abstracting its structures from the particular tone colours of the instruments played by each singular musician, the dynamics, the *swing*, etc. Moreover, different kinds of music differ from each other also as to which kinds of structures are the most aesthetically and artistically relevant in every case. In a symphony the appreciation of the work requires understanding the ‘big’ structures of its movements as well as its global harmonic development. In a jazz standard the structure of the harmonic chord progression can be very simple and banal, yet this does not imply that the piece is simple and banal: in this case the melodic and rhythmic structures of the solos can be the relevant thing.

z) According to Platonism, if two different persons compose the same tonal structure, they compose the same MW (Davies 2009: 160). Yet:

z.1) There can be MWs that share the same sound sequences, but are nonetheless different MWs for the different properties are to be considered for their appreciation.²

z.2) The idea that the historical context of the musical practice in which the work is composed and performed as well the instruments that should be played for producing the sounds of a certain MW are not relevant to determine the musical object seems at odds with our ordinary understanding of music. As argued by Stefano Predelli, “even for a particular work, the decision about what kind of properties are demanded from its correct performances may depend not only on the sort of object the work is, but also ‘on the context’” (Predelli 2011: 281). In other words, “it would be a mistake to suppose that constraints [for performance-correctness] are embedded within the work’s very nature” (Predelli 2006: 160), because standards of correctness shift accordingly to aesthetic, cultural, and technical changes in musical practices (Predelli 1995: 346-7).³

² I thank Jerrold Levinson for helpful comments on this point.

³ If I accept this point of Predelli’s criticism against musical Platonism, I think, against his position, that this move does not imply a strong separation between ontology and aesthetics; quite on the contrary, it shows that a better assessment of the link between aesthetics and ontology is required. I will briefly discuss this point in the last part of this paper. Cf. also Predelli 2001. Levinson (1990) proposed a correction of the Platonist view, in order to solve these problems. On the basis of the implicit view that the demands of art “trump the demands of metaphysics” (Kania 2008b: 429), he argued that MWs are initiated-types that are not there before the composer invents them. Moreover he argued that works are not only sound-structures, but indicated-sound-structures, that specify the instruments to be played. Dodd (2000) criticized this view, on the ground that types are eternal, and so indicated-types, if they are types, cannot be atemporal. Levinson (2012) now claims that, if Dodd is right, then one could think that initiated-types are not strictly types at all, but simply ‘generic entities’

b) The main objection raised against Goodman's theory is quite famous. Goodman argued that "since complete compliance with the score is the only requirement for a genuine instance of a work, the most miserable performance without actual mistakes does count as such an instance, while the most brilliant performance with a single wrong note does not." (Goodman 1976: 186).

This is at odds with the intuition that the identification of a work by its performances requires us to take into considerations elements like speed, dynamics, tempo, etc. and that there are plenty of bad performances of works in which every right note and no wrong notes are played, as well as good or even excellent performances in which some notes in the score are not played, and still we have no doubt in identifying the performance as a performance of the work it is a performance of. Goodman explains that his aim is to codify a coherent ontology, not to adapt the ontology to our practice. Anyway, *this* is precisely the point at issue: we want a theory that explains our practice, not one that is so blatantly at odds with it.⁴ Moreover, Goodman's reference to *classes* is at odds with his official nominalism.⁵

c) Regarding Continuism, I think that it accounts better than Nominalism and Platonism for the performative character of music and its notion of MW is better tied to musical practice. Still, aside from technical aspects like the ones criticised by hard-Platonists (see Dodd 2004), it conceives music in terms of objects, whereby, as I will argue later, music should be better primarily explained in terms of activities and processes.

I will argue in favour of this claim by discussing the link between music ontology and improvisation.

3. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology⁶

A simple definition of musical improvisation is this: an improvisation is a process, in which creative and performing musical activities not only

(as R. Wollheim called them). Following Kania's terminology (2008b), I prefer to consider them as 'fictions'.

⁴ Descriptive, not revisionistic, metaphysics is needed (I take this terminology from Kania 2008b). Further objections against Goodman's theory are raised by Wolterstorff (1975) and Kivy (2002). An interesting emendation of Goodman's theory, which preserves Nominalism, but mitigates its paradoxical character, is given by Stefano Predelli (1999a and 1999b), by arguing that in order to play a MW it suffices that you have a serious *intention* to play MW, even if you make some mistake in realizing this intention.

⁵ I thank Lee B. Brown for this precious suggestion.

⁶ For a detailed account of the conceptual relationship between musical improvisation and the type/token ontological duality see Bertinetto 2012 (forthcoming).

occur at the same time, but are the one and same generative occurrence. Hence *an improvisation is a process that unfolds while being invented*: it is an ephemeral, temporally irreversible, and unrepeatable event. In musical improvisation the creativity is performative, and *vice versa*, the performance is creative (cf. Bertinetto 2011: 94-96). Improvisation is “une action spontanée où l’on agit de manière imprévue, en ne se bornant pas à une décision d’agir prise à l’avance” (Levinson 2010: 213).

Therefore formalist musical ontologies such as Nominalism and Platonism are unsuitable for explaining improvisation. Goodman’s Nominalism is unsuitable for improvisation for the simple reason that improvised music cannot be conceived in terms of performances that are compliant with a score. For improvisations are, by definition, “making music without writing music” (Austin 1983: 33).⁷ Platonism also hardly explains improvisation, for the ontology of improvised music cannot be worked out in terms of the application of the type/token duality. This ontological alternative may explain the relation between a MW and its performances, but in an improvisation the distinction between MW and performance collapses. An improvisation is neither a performed MW nor a performance of a MW, although it can be a performance *on* or *inspired by* a MW (or a performance thereof) and even if MWs can be *invented* (or discovered) by means of improvising.

The type/token duality does not apply for improvisation, because, if we claim that a musical improvisation is a type, we should admit the possibility of multiple occurrences of the type; but this conflicts with the singularity of improvisation that, as created by being performed, is an unrepeatable process and its spatiotemporal conditions are part of its identity. Analogously, if we consider the problem the other way round, and conceive a bit of improvised music as a token, it is not clear what type improvised music should be the token of. In other words, one could consider a certain musical improvisational event, that took place at the A-Trane in Berlin on January, the 4th 2012 between 22:00 and 22:15 pm as a token of the type “musical improvisational event at A-Trane in Berlin”, or of the type “improvisational event occurred on January, the 4th 2012”, or of the type “musical improvisational event occurred on January, the 4th 2012 at A-Trane in Berlin”, or of the type “music improvised by Peter Liedermacher, Georg Schlager und Hans Sax”, or “music improvised by Peter Liedermacher, Georg Schlager und Hans Sax in Berlin”, or

⁷ Obviously, I am not saying that making music without written music is always improvisation. Brown (1996) argues that Goodman’s distinction between allographic and autographic art does not accommodate improvisation. Whether an emendation such as Predelli’s could make Goodman’s philosophy of art suitable for improvisation is a question I will not pursue here for space reasons.

“improvisational event” or...?? In other words, it is impossible to single out the relevant type concerning the ontology of improvisation, although we can choose different possible semantic descriptions of the single event occurred.

Yet Platonists are tough: therefore we have to discuss their views at some length. One might be tempted to explain the type/token nature of improvisation by considering that in musical improvisation, for example in jazz, musicians do not usually create *ex nihilo*: they use pre-composed and prepared elements (materials, formulas, riffs and so on). An improvisation *v*, one might argue, is the combination of those elements. Hence, a) *v* is the combination of patterns that are types, and as such, *v* is a type too; or b) *v* is the occurrence of a combination of those types, i.e. a token thereof. Unfortunately, for the Platonist, even if we grant, for the sake of the argument, that *v* is only the combination of prepared materials and formulas, this answer still does not work. In fact the manner, the order, and the time in which the prepared elements are selected and played is decided on the spot.⁸ Moreover the changing musical and performing context contributes to reshaping the ‘same old’ riff into something new. In this respect the processual character of *v* has to be considered as crucial: *v* must be primarily regarded not as *result* of a performing activity, but as performance *in actu*. Hence one should not abstract from *v*’s spatiotemporal conditions in order to explain its ontology, for those conditions are part of its ontological *identity* (an identity that, as activity *in actu*, is an on-going transformation).

This argument also does not work with transcriptions of *v*.⁹ If you transcribe *v*, or extract a structural (melodic, rhythmic, harmonic) pattern from *v*, you change ontologically *v* into something else, exactly because, in so doing, you are abstracting from the dynamic character of *v* as activity-in-action. Those operations are often important to make *v* accessible and an object of experience aside from its situational frame, to document *v*, to make *v* analysable. They are very important for various reasons – didactic, aesthetic, artistic, commercial, etc. Still they do not serve the cause of Platonist ontology. Platonist ontology based on the type/token dichotomy as well as the Nominalist ontology based on the idea of compliance class are not valid for the ontology of improvisation *stricto sensu*.

However, in the philosophical literature, the ontology of improvisation is subordinated to formalistic ontologies of MWs. Here I will discuss two of those theories. The first one was suggested by Philip

⁸ Not to mention that often *v* is an interactive interplay and process between several musicians.

⁹ I put off the implications of sound recording for another paper.

Alperson. In order to accommodate the singularity of improvisation with the type/token ontology, Alperson claims that an improvisation can be conceived as the *unique* token of a type, i.e. as a type having a single token (what scholars now call a 'singleton'). In this sense, he writes: "(...) musical improvisation seems ontologically closer to the creation of a wood sculpture – the unique token instance of the type – rather than to a conventional musical performance" (Alperson 1984: 26), which must be conceived, by contrast, as one of the multiple tokens of a unique type.

Yet, this move conflicts with the most widespread ontological theory about types and, in order to adjust to the singularity of improvisations, achieves an unwanted result for formalistic and objectivist ontologies. If we argue that improvisations are singular tokens of singular types, aside from the fact that this is at odds with general metaphysics, in this way we are forced to accept that every musical performance – not only improvised performances, but even performances of musical compositions – is a token with its own type 'attached', as it were, to it: the type "Musical Work performed at time t in space s with players *pp...* etc." (MWTS), an only-once-tokened-type (a singleton) that is 'discovered' or 'created' (to decide this is not crucial here), while the music is being performed. This would change musical Platonism into a strange kind of "nominalistic Platonism" or "platonistic Nominalism". The Platonist part of the theory is that the type "composed musical work" MWT is instantiated in the tokens that are its performances (MWts). The Nominalist part results from the idea of improvisation as a single token of an only-once-tokened-type: if we grant this view, I do not see any reason to reject the implication that each singular MWt would actually be the occurrence of *its* singular type (a singleton: MWTS) and MWT would be better understood as the class of all the MWTSs.

This is rather at odds with our ordinary intuitions about works and performances and it conflicts resoundingly with Occam's Razor ("no entity without necessity"). On my view, if only for the sake of elegance, it would be better to avoid an ontology that includes entities like MWTSs. Yet Alperson's ontological view of improvisation obtains only iff such an ontology holds true. Because this is not the case, then Alperson's ontology of improvisation, in this specific regard, fails.¹⁰

The second formalistic explanation of musical improvisation I take into consideration was given 1983 by Peter Kivy (2004: 99-101). If right, this theory could avoid the problems of understanding improvisation as a

¹⁰ It would be unfair, however, unfair not to mention that Alperson's 1984 seminal paper gave a big impulse to philosophical investigations on improvisation and that Alperson's research on the topic has since then provided an important benchmark for the topic.

token of a single type. However, Kivy's account of improvisation is wrong. Unlike Wolterstorff (1975) Kivy thinks that the improvisational action is, as such, a kind of composition. It is not necessary that a musical work is scored in order to be composed. The improvised performance is the act that discovers the MW: it is the first token of the type the MW consists in. According to Kivy's Platonism, the composition is an act of discovery, rather than of creation. Hence, improvisation is composition because it discovers a MW, while tokening its structure for the first time. Therefore, improvisation accomplishes two things at once, according to Kivy. The improviser not only composes, but also interprets, the MW. In an improvisation such accomplishments – composition and interpretation – occur at the same time. Yet they still are different accomplishments. While improvising, the musician may, for example, add a bit of *rubato*, that, according to his musical tradition is usually heard as part not of the composed work, but of the performance. Hence, in writing a score that matches the work composed by improvisation, the transcriber *can* skip the indication of *rubato*, because this is not part of the conditions for a right performance of the work. Yet, is it a correct way, and the only possible way, to understand the connection of improvisation and MW? I do not think so, and I will now explain why.

Kivy's understanding of improvisation as composition and as performance of the composition seems to be an effort to solve the problem resulting from the odd consequences of the application of the type/token distinction, drawn from the ontology of music in general, to the ontology of musical improvisation in particular: the transformation of Platonism in a kind of 'nominalistic Platonism' or 'platonistic Nominalism'. The only way to avoid the awkward multiplication of entities generated by conceiving the spatiotemporally individuated singular performance *p* of MW as the token of a MWTS could be reached by distinguishing an essential and an accidental part in what is accomplished while improvising and by improvising. Essential and eternal is the work discovered by the improvisational action. Ephemeral and accidental is the interpretational contribution of the improvisational action. Unfortunately, this misconceives completely the ontology of improvisation, by making it a kind of tool for getting through to the MW, a tool that can be, as it were, thrown away after being used.

According to Kivy, MWs are eternal and unchangeable. Composition is a discovery and improvisation is a kind of composition. In this sense MWs can be the outcomes of improvisations and under this aspect improvisations are valuable undertakings. Improvisers reveal MWs, while adding to them elements that are expression of a certain style, a certain historical and cultural context, a certain mood, and so on. These elements are non-structural and from a 'purist', formalist and Platonist perspective, *incidental*, features of music: duration, phrasing, rhythm,

instrumentation, dynamics, expression, articulation, and timbre. Yet, through these incidents we can get to the MW. Hence, the Platonist can tolerate them as kinds of necessarily evils.

Unfortunately, this view depends entirely on Kivy's Platonist musical ontology, which does not overcome the objections stated above in §2.1. The way the Platonist explains improvisation, by distinguishing in it an essential and a contingent part –the part through which we can get to the eternal MW, and the ephemeral part that depends on the performance conditions and means– reveals a preference for the result of the improvisational process: for the product. Yet, even if we grant that the act of composition is valuable only in virtue of the composed MW, this is not true of improvisation, because in improvisation we have not first the process and then the product, but the process *is* the product. They simply cannot be distinguished.

This has negative consequences on Platonism as a general ontology of music.

As we saw in §2.1.c, Platonism does not account for the fact that the criteria of correctness for performances are not part of the nature of MWs, but shift according to musical practices. Following this line of thoughts, one may argue that the criteria for distinguishing an essential and an ephemeral part of improvisation are not embedded in the work's identity that an improvisation, according to Kivy, discovers. Hence, it is not clear how to pick out the elements that belong to the MW from the elements that belong to interpretations or renditions of the MW. Surprisingly this is precisely what even Kivy thinks. For he thinks that, whether the *rubato* played during an improvisation is or not an essential part of the work discovered while improvising depends upon musical conventions. Hence, he should consequently say, the identity of a MW is not of an atemporal metaphysical order. It is a cultural, historical identity, with changes through time. Not only that. The very idea that one can distinguish between an essential and an ephemeral part of improvisation as well as between a MW and its interpretations and renditions is due to a particular cultural and historical notion of MW. This notion of MW arises within historical musical practices along with conventions about performances. Those notions, practices and conventions are hardly unchangeable. Yet, if the identity of MW is subject to transformations, because musical conventions as well the very notion of MW change, then Platonism, which defends that MW are eternal unchangeable type, is wrong.

Musical Platonism does not accommodate the ontology of musical improvisation as a real, irreversible, and singular process. Moreover, the failure to explain improvisation according to the Platonist type/token duality, by saying that improvisations have essential as well as ephemeral

parts, show that a general failure of Platonism is to ignore the cultural and historical character of MWs.

4. *Werktreue*, Fictionalism and Real Music

The general flaw of formalist ontology, both of the Platonist and Nominalist sort, derives from the unwarranted assumption that it is metaphysically obvious what it means for the relation between a MW and its performances to be explained as a matching between performances and MW.¹¹ What is claimed is that the performance must be *faithful* to the MW: it must match it, in order to be performance of MW. According to Platonists, this is so because MW is a type: its identity is essential and unchangeably transmitted through its occurrences. According to Goodman's Nominalism work identity is preserved by rigidly tying the legitimacy of a given performance of MW to the notational elements of some score (and, as we saw, this entails odd consequences). Anyway, the standards of performance-correctedness are not exclusively established by the MW as type (Platonism) or by the score (Nominalism). Goehr (1992: 99) wrote in this regard that "most if not all identity conditions for works and performances are (...) mis-translations of ideals that exist within classical music practice." In other words, the allegedly unchangeable identity of MWs depends on the practices in which the notion of MW has been developed. We are able to refer to MWs as entities that are instantiable in their tokens without loss of identity or as compliance classes of equal performances only in virtue of the cultural *fictional* discourse arising out of the aesthetic practices established in the context of Western classical music.

I term this position *Fictionalism*, but contrary to Kania (2008a), who introduced this terminology in the ontological debate on music, I do not think that it is a *metaphysical* stance. Rather it is a kind of *deconstruction* of the metaphysical demands on music (it could be called also *(De)constructivism*). Accordingly, it would see as ideological dogma the idea that MWs are metaphysical entities with unchangeable identities or classes of equal performances. The perfect matching between performance and MW is not a normative criterion for preserving the identity of MWs (as types or classes) through correct performances. It is rather an aesthetic and evaluative ideal in the frame of Western classical music and its aesthetic theory: the *Werktreue* ideal. The (conscious or unconscious) acceptance of this ideal underlies the belief that MWs have an ontological identity, which is separated from their instantiations in

¹¹ See Ridley's criticism toward Davies' account of the relation between work and performance (Ridley 2003: 210-11; Davies 2001: 5).

performances that should faithfully manifest the intrinsically unchangeable MW.

Ridley (2003) elaborates on this point. According to him, the ideal of matching is at most a cultural prescription, which is valid only in certain musical practices and should not be universalized. Moreover, *Werktreue* cannot be the criterion for evaluating performances, because, in order to do this, we need to determine the identity of MWs independently from their performances. Yet this is impossible. The attempt to determine the ontological identity conditions for MWs makes necessary the distinction between a good and a legitimate performance. This distinction is made possible thanks to the already considered distinction between essential and accidental elements of MWs. Unfortunately, the distinction between essential and accidental elements of MWs depends on evaluations, that are made and are understandable only in certain musical practices, not in others (cf. Cadenbach 1978: 86). The alleged identity conditions of MWs cannot even determine which performances are legitimate, for the MW's properties are specified only by the performances and the ways they are evaluated in a musical practice. In this sense musical ontology depends on musical and aesthetic practices. But how can one justify the claim that ontology depends upon those practices? Here I can only sketch a strategy of answer, before returning to improvisation.

The issue is to explain how ontological intuitions about MWs, their identity and their connection with performances depend upon the musical practices they are rooted in – that is, according to my *Fictionalist* stance, how they are constructed in and through those practices. A partial answer may be provided by considering scores. Writing scores is a technical practice that is not merely a way to get access to a pre-existent work and a condition for its diffusion. It is also part, in certain historical situations, of the production process of the MW, because it “enables a work to have a kind of autonomous existence (...)” (Benson 2003: 80). To put it in a simply way: the practice of writing music in scores makes possible the representation of an unchangeable MW existing independently from its performances. We represent MWs as individuated unchangeable entities because the scores, in which they are “embedded”, are – despite the fact that they can also be modified – “solid” objects that can be easily re-identified.

Some scores specify in a highly detailed way the pitches that must be played, the way they should sound and the instruments that must be used: the works they notate are, according to Davies (2001), “thicker” than other works, which, in comparison, are “thinner”, because they are not specified in a detailed way by the instructions embedded in scores. In this case the notation is generic or even absent. However, the point is that even in case of MWs specified in a highly detailed way by scores, it is wrong to say that performances of the MW are, generally speaking, but

mere instantiations of *w* mirrored in a score, that thus do not affect *w*'s identity. It is wrong to infer *w*'s ontological consistency and identity as well as its independence of any cultural construction from the possibility, given by scores, of associating a single MW with several performances (cf. Cometti 2008: 174).

The identity of MWs is not metaphysical: it is the product of the cultural discourse of the *Werktreue* ideal. Yet, even in the practices regulated by this discourse the autonomous existence of MWs is only a manner of speaking, a *fiction*, because, even in the case of “thick” MWs – say a Brahms’ symphony – “what we hear in performance is always *much more* than can be indicated in the score” (Benson 2003: 80) and this “much more” is not the same “much more” in every performance of the MW. As Davies (2003: 56) acknowledges, the score of a work undermines the sound of its performances, i.e. it does not rigidly determine how it must be translated, as it were, in sounds. The score does not explain exactly how performers can even recognize – and distinguish between – *determinative* and *recommendatory* intentions as to how the work should be *faithfully* performed. The correctness criteria for performances are not rigidly established by scores and vary due to the musical practice one is considering. Also the allowed variation level of those criteria depends on the practice. Hence, standards of evaluation for performances change as the practice changes as well as if one considers a practices, like jazz, rock or pop for instance, that are not based on the *Werktreue* ideal. This means that scores, that shape the representation of the identity of MWs, cannot guarantee that this identity is respected in the practice.

Moreover, to be faithful to the work is hardly intrinsically good and valuable. Even if we grant that all author’s intentions can be recognized in the score, it does not follow from this that performers *must* obey to them. If they think that it is better to play differently or even different material, they can *change* (what they think it is) the MW. The reason of this could be their desire to delight the listeners. This desire can supersede the *Werktreue* ideal, and become another ideal that shapes a different musical practice.

Analogously, only in the *Werktreue* regime transcriptions of MWs must be faithful to the author. The problem is, however, that it is not clear what this amounts to. Even in this regime the content of the MW (whatever could this mean) is not closed in the score or in a type or in a compliance class, waiting to be recognized, performed and transcribed. If musical transcriptions are comments on something else they refer to as the original by the very fact of presenting themselves as transcriptions of it, than transcriptions add new content to a MW and, in so doing, they change the MW to different degrees. In this sense every transcription is, to different degree, creative. Whether the result of the elaboration on a

score is a transcription, an arrangement or a new MW is a matter of stipulation, of cultural convention, of aesthetic ideals.¹²

Obviously, one could attack this way of reasoning, by saying that, if something can change, than this something is an entity that can be identified and, if it can be identified in different situations, it is the same thing through its modifications. Unfortunately, this view rests – at least in this case – on a mistake. The possibility to identify a MW through a cultural discourse, by appealing to scores, authorial intentions, cultural ideals, perceptual similarities, and, ultimately, ways of speaking, does not grant that, aside from scores, performances and recordings, there really is something like an unchangeable MW (cf. Young 2011).

MWs are ontologically *flexible*, because they are shaped and continuously re-shaped in changing cultural practices. Since the cultural practices are continuously changing, the cultural products are changing too. What is ontologically an arrangement of the Aria n. 14 from the Queen of the Night (“Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen”) from Mozart’s *Die Zauberflöte* performed by a brass section of the *Berliner Philharmoniker*?¹³ Is this performance a performance of (a part of) the MW? Is it a right token of the right type? Is it a member of the right class? Is it a forgery? An imitation? A parody? A faithful transcription? A creative transcription? Both a faithful and a creative transcription? And how faithful and/or creative is the transcription? Or...? The answer to this question depends on aesthetic ideals and tastes, rather than on metaphysical truths. Personally, I think that it is a transcription that offer an interpretation, and in this particular case a successful one, of a well known MW, performed by the champions of Western classical music, that change the *fiction* (and, to some degree change the practice of classical music as well), while inventing new possibilities to deal with it. In other words it is a part of the *fiction’s life*. Its *raison d’être* is aesthetic or artistic, not metaphysical.¹⁴

Hence, should one, as argued by Cometti (2008: 174), “(...) give up (...) the ontology of the object that govern our analyses and valuations”? Do we need to get over “the image of object [that] springs from our grammar and it is in tune with our familiar tendency to reify”? (Cometti 2008: 174). Yes and no. No, if speaking about musical objects or works (and pieces, tunes and the like) is recognized as a fictionalist discourse,

¹² A very different view of this matter is offered in Davies (2003): 47-59.

¹³ I listened to this performance in Berlin on Monday October 31st, 2011. It was exhilarating.

¹⁴ The same can be said regarding the pop version sung by Michelle Veenemans (URL: <http://www.youtube.com/watch?v=PcYKHmsuSoc>). The very different reported listeners’ comments offer aesthetic judgments, not ontological considerations, about the piece.

which is moderately acceptable and useful in some practices. Yes, if one claims that MWs, as metaphysical entities, are real, actual and unchangeable objects. Therefore I do not think that “we need an aesthetics without ontology”, as argued by Ridley and Cometti (see Cometti 2008, p 174).¹⁵ Although I agree with their criticism against formalistic and objectivistic musical ontologies, I draw a different conclusion. We should avoid throwing out the baby with the bath water. We need not reject ontology in order to save the aesthetics. We need rather to work out an ontology that fits better to explain the aesthetics of music, especially where improvisation is involved.

Looking at improvisation, from an anti-formalist perspective, assists us in this task, because it lets us focus on the constitutive feature of music: music is real only as activity and, whatever the way it is performed, it exists only when it is performed *here and now*.

5. Here and Now. Music as Improvisation

We can hardly play or listen to types or compliance classes. Music is something to be played and heard, it is real only in actual performances. For this reason, I suggest that we re-orient musical ontology by looking at the practice of improvisation. This strategy is not new. It is a strategy nowadays performed by philosophers as well by musicologists, arguing that “the binary schema of ‘composing’ and ‘performing’ (...) does not describe very well what musicians actually do” (Benson 2003: x) and what people actually experience. Composition and performance overlap in significant ways.

Benson (2003) thinks that the hegemony of the ideology of Western classical music has shaped the philosophy of music until now, leading it to reify the practical separation between composition and performance, by which one element (composition) is privileged over the other (performance) which is considered as “primarily reproductive and only secondarily creative” (Benson 2003: 10). Yet, Benson goes on arguing, this is reflective only of the way in which a limited part of musical activities were organized during a short historical period. Actually most performers and composers are in a constant dialogue, to the extent that performers contribute to the continuous transformation of musical works and pieces.

Here improvisation comes into play. Improvisation, is, generally speaking, music created while being performed. The product the listeners hear *is* the process: music created as it is being performed. Now, composing and performing as well as other activities involved in music

¹⁵ For a criticism against Ridley's position see Kania 2008a.

making –arranging, transcribing, interpreting, re-mixing etc.– are processes as well, but they are different kinds of processes. In these cases the product is (and is perceived as) different from the process. Nonetheless, although in them there is no real time coincidence between process and product, and despite their difference from *improvisation*, there is a sense in which they are *improvisational*: in these activities decisions are made about the process as the process is going on.

Consider composition. It can be conceived as the (provisionally) frozen outcome of improvisational processes and their emendations. In this sense, the process of creation of music is a kind of performance, even if there is no audience and even if the music does not actually sound and it is only imagined as sounding: the composer is the listener of the (real or imagined) music. Hence, if composing is a process of creating music by performing, composition can be conceived as improvisational, in this limited, yet important sense.

And now consider performance. In *every* musical practice, not only do performers have more or less free *room* for improvisation, but this is required of them (Benson 2003: 82). It is required that performers, before and while performing, make decisions as to what (for example, which notes) and how (slowly? And how slowly? Or impetuously? But how impetuously?) to play and choose what and how to play. The scope of those choices as well as the degree of their freedom and intentionality depend for sure on the performers' individual style, the musical genre, and the performance conventions, all of which are not unchangeable fixed parameters, but change through the activities that realize them in each performing situation.

Surely, music is not *per se* improvisation. A lot of musical practices do not make use of improvisation as creation of new musical material during the performance and do not consider improvisation a fundamental musical resource. Nonetheless, in this sense just explained, as Bruno Nettl argued (1998: 5), “improvisation is central to music as a whole”, to the extent that “the understanding of music at large hinges on understanding something of improvisation”. Without denying the differences between composing, performing, transcribing etc., and improvisation *strictu sensu*, it seems useful to adopt the concept of improvisation in order to grasp the processual character of different kinds of musical operations.

Improvisation can be considered as a key activity of music, due to its “mediation” between composition and performance: like composition it is a kind of “putting together” (Benson 2003: 136 and 143; cf. Gould and Keaton 2000); like performance it has interpretative character. Conversely, performances can be conceived as “improvisations on compositions” and compositions not only can be the result of a more or less improvisational activity: they also change through the performances (and the transcriptions) that enacted them, in ways that they cannot

completely determine and that cannot be rigidly planned. A kind of (true or presumed) spontaneity seems to be involved in all kind of music as activity – that is, as Small (1998) calls it, as *musicking*. Hence, although Benson’s claim that “music making is *fundamentally* improvisational” (Benson 2003: xii) is highly overstated,¹⁶ it makes sense to say that improvisation is a genuine musical activity that manifests a truth about music as such.¹⁷

This truth is that music is sound art that is real only when performed and heard *in the moment*. Musical ontology based on the concept of work, as type, compliance class, or concrete objects with different temporal parts, seems to underestimate this point.

Obviously, we can reasonably speak about different kinds of musical objects, which have different meanings and values in different contexts: harmonic intervals, rhythmical figure, melodic phrases; distorted chords played by the guitar, a “*do di petto*”, a *glissando*, a *riff*, a *loop*, a *blue note*; sonatas, symphonies, stanzas, chorus, songs, tunes, MWs, etc. However, these objects, that are constituted, individuated and recognized by our cognition as targets of our intention and attention, are real elements of music only in the actual process of the performance. They have a social and historical, not a metaphysical, dimension. Objects of this kind are not at all incompatible with the practice of improvisation and with the notion of music as “*musicking*”. As Arbo (2010: 245) writes:

[...] tout objet musical – du plus générique (comme un motif, une harmonie ou une séquence d’accords, etc.) au plus éphémère (la performance d’une jam session), au plus spécialisé ou canonisé (les œuvres reconnues en relation avec un répertoire, un genre ou un style) – peut être expliqué avec pertinence (...) sous la forme (...) d’un acte qui s’accompagne de quelque forme de fixation (graphique, notationnelle, mais aussi gestuelle ou simplement mnémonique) qui en assure l’identité et la reprise dans un contexte donné. Ce principe s’applique à une grande variété de réalités musicales : même des improvisations ‘libres’ (comme celles du guitariste Derek Bailey ou, dans un autre style, du oudiste Anouar Brahem), dans la mesure où elles souhaitent conserver l’esprit de créations instantanées, se réfèrent à l’inscription de gestes instrumentaux dans un répertoire de possibilités – des séquences, des modules harmoniques, des gammes, des rythmes, des sonorités, etc. – susceptibles d’être reconnues par un auditeur plus ou moins avisé, et qui peuvent faire en ce sens l’objet d’une analyse spécifique.

¹⁶ See also Benson’s entry “Phenomenology of music” in Gracyk & Kania (2011): 589-590.

¹⁷ To speak of improvisation, without qualifications, is inaccurate. There are different kinds of improvisation: strict intentional or unavoidable improvisation, improvisation as performance, improvisation as practice, the improvisational character of creative processes, etc. However, the differences between them are not of primary importance here.

However, we must not confound the notion of musical object with the notion of MW, which is only a kind of musical object in certain musical practices and not a metaphysical entity. Indeed, the notion of musical object is fully consistent with the idea that what primarily counts for the musical experience is not – at least, not always, and not usually – the (more or less abstract and unchangeable) MW, but the “material, present event” (Abbate 2004: 506), because, I quote Vladimir Jankélévitch (2003: 70), “a musical work does not exist in itself except in the time of its playing (...)”.

Although music does not reduce itself to improvisation – otherwise the concept itself of improvisation would be dilated too much and deprived of any specific content –, we hear music here and now, composers listen or imagine to listen to the music they are composing as they compose, performers must decide on the spot how and what to play. Every musical performance, while using and manifesting different kinds of musical objects, is an event that is tied to the moment of its occurring.¹⁸ In this sense, while music can be fixed in memories, recordings and scores, it is not as fixed, that it moves. It can move, only if actualized; and it is actualized only if played. Looking at improvisation can remind us of this fact as Platonist and formalist ontologies of music cannot do. Hence, improvisation is here taken as a key category for music ontology, because exemplifying the processual character of music, as performing activity as well as an on-going dialogue between composition and performance, in which different musical objects become actually real and actually recognizable and valuable as elements of the musical experience in the context of different cultural practices.

¹⁸ I agree with Dieter A. Nanz (2011: 23), improvisation makes us aware of the performative character of all kind of music: “Zwischen der Anstrengung der Vorbereitung, der technischen und hermeneutischen Aneignung des Werks, und der Bühne, zwischen Partitur und Klang, findet jedesmal ein Sprung statt. Was die Musik sein wird lässt sich nicht vollständig vorausbestimmen. Immer bleibt ein Teil von ihr der Ausführung vorbehalten, wird das Werk eigentlich erst auf der Bühne erfunden, nicht immer ist das Resultat mit dem Plan deckungsgleich. Der Interpret nimmt das ganze Risiko; wenn er danach strebte, bei jeder Aufführung dasselbe zu realisieren, würde er es aussperren und gleichzeitig potenzieren. Was gespielt wird, sei es eine Improvisation oder eine Komposition, wurde noch nie gespielt. Es ist ‚Performance‘”.

■ WORKS CITED

- Abbate, C. (2004). "Music: Drastic or Gnostic?." *Critical Inquiry* 30, 505-36.
- Alperton, P. (1984). "On Musical Improvisation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, 17-29.
- Arbo, A. (2010). "Qu'est-ce qu'un objet musical." *Cahiers philosophiques de Strasbourg* 28, 225-247.
- Austin, L.(1983). Interview in "Forum: Improvisation". *Perspectives of New Music* 21, 27-33.
- Benson E.B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bertinetto, A. (2011). "Improvisation and Artistic Creativity." In: F. Dorsch, J. Stejskal, J. Zeimbekis (eds.). *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 3, 81-103. <http://proceedings.eurosa.org/3/bertinetto.pdf>
- (2012). "Paganini Does not Repeat. Musical Improvisation and the Type/Token Ontology." *Teorema* 31 (3), 105-126.
- Brown, L.B. (1996). "Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, 353-369.
- (2011). "Do High-Order Music Ontologies Rest on a Mistake?." *The British Journal of Aesthetics* 51, 169-184.
- Cadenbach, R. (1978). *Das musikalische Kunstwerk*. Regensburg: Bosse.
- Caplan, B., Matheson, C. (2001). "Can a Musical Work be Created?." *The British Journal of Aesthetics* 44, 113-34.
- (2006) "Defending Musical Perdurantism." *The British Journal of Aesthetics* 46, 59-69.
- Cometti, J.P. (2008). "Between being and doing: aesthetics at the crossroads". In: R. Shusterman, A. Tolmin (eds.). *Aesthetic Experience*. New York and London: Routledge, 166-77.
- Davies, D. (2009). "The Primacy of Practice in the Ontology of Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67, 159-71.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances*. Oxford: Clarendon Press.
- (2003). *Themes in Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Dodd, J. (2000). "Musical Works as Eternal Types." *The British Journal of Aesthetics* 40, 424-40.
- (2004). "Types, Continuants and the Ontology of Music." *The British Journal of Aesthetics* 44, 342-60.
- Dodd, J. (2007). *Works of Music. An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*, 2nd ed. Indianapolis: Hackett.
- Gould, C.S., Keaton, K. (2000). "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58, 143-48.
- Gracyk, T., Kania, A. (2011). *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. New York: Routledge.
- Jankélévitch, V. (2003). *Music and the Ineffable*. Princeton: Princeton University Press.
- Kania, A. (2008a). "Piece For The End of Time: In Defence of Musical Ontology." *The British Journal of Aesthetics* 48, 65-79.
- (2008b). "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications." *The British Journal of Aesthetics* 48, 426-44.
- Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford-N.Y.: Oxford University Press.

- (2004). "Platonism in Music: A Kind of Defense." *Grazer Philosophische Studien*, vol. XIX, 109-29, 1983; reprinted in: P. Lamarque, S.H. Olson. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 92-102.
- Levinson, J. (1990). *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- (2010). "De la philosophie de l'action à l'écoute musicale. Entretien avec Jerrold Levinson." *Tracés* 18, 211-221.
- (2012). "Indication, Abstraction, and Individuation." *Trópos* 2, A. Bertinetto, A. Martinengo (eds.). *Rethinking Creativity: Between Art and Philosophy*, 121-131.
- Nanz, D.A. (Ed.) (2011). *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim Wolbe.
- Nettl, B. (1998). "Introduction. An Art Neglected in Scholarship." In: B. Nettl, M. Russell. *In the Course of Performance*. Ed. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nussbaum, C.O. (2007) *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pouivet, R. (2010). *Philosophie du rock*. Paris: PUF.
- Predelli, S. (1995). "Against Musical Platonism." *The British Journal of Aesthetics* 35, 338-50.
- (1999a). "Goodman and the score." *The British Journal of Aesthetics* 39, 138-47.
- (1999b). "Goodman and the Wrong Note Paradox." *The British Journal of Aesthetics* 39, 364-75.
- (2001). "Musical Ontology and the Argument from Creation." *The British Journal of Aesthetics* 41, 279-92.
- (2006). "The Sound of the Concerto. Against the Invariantist Approach To Musical Ontology." *The British Journal of Aesthetics* 46, 144-62.
- (2011). "Talk about Music: From Wolterstorffian Ambiguity to Generics." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69, 273-83.
- Ridley, A. (2003). "Against Musical Ontology." *Journal of Philosophy* 100, 203-20.
- Rohrbaugh, G. (2003). "Artworks as Historical Individuals." *European Journal of Philosophy* 11, 177-205.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Hanover NH: Wesleyan University Press.
- Stecker, R. (2009). "Methodological Questions about the Ontology of Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, 375-86.
- Trivedi, S. (2002). "Against Musical Works as Eternal Types." *The British Journal of Aesthetics* 42, 73-82.
- Wolterstorff, N. (1975). "Toward an Ontology of Art Works." *Nous* 9, 115-42.
- Young, J. (2011). "The Ontology of Musical Works: A Philosophical Pseudo-Problem." *Frontiers of Philosophy in China* 6, 284-97.

■ LES ASPECTS DE LA PROPHÉTIE DANS L'ŒUVRE DE MIHAI EMINESCU

Eleonora HOTINEANU

■ Mihai Eminescu fait incontestablement partie de cette cohorte de poètes orphiques comme, par exemple, Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Valéry..., pour qui la poésie représente le réel absolu, la vérité, une poésie transcendante, dont [...] le sens poétique a des rapports étroits avec le sens prophétique [...] (Cattai 1965: 6).

Le plus grand poète national roumain est surtout connu comme auteur de son célèbre poème philosophique *Luceafărul* (en traduction – *Hyperion*), le sommet de son art romantique et la quintessence de son œuvre poétique, dotée, sans aucun doute, d'une vision prophétique. Presque tout le parcours poétique de l'auteur romantique est un long cheminement vers son *Luceafărul*, parsemé de plusieurs tendances prophétiques. L'œuvre centrale est aussi le couronnement d'une écriture abondante, de caractère romantique, composée de plusieurs textes en vers et en prose. Doté d'un esprit encyclopédique, ayant suivi des cours de philosophie, économie politique, sciences exactes à Vienne et Berlin, Eminescu conçoit une œuvre littéraire, imprégnée de toute cette richesse culturelle. Excellent connaisseur du folklore roumain, le poète le valorise en signant des adaptations personnelles – *Călin*, *Făt Frumos d'une larme*, *Fleur bleue*...

Dans presque toute la création du poète, de profil philosophique ou historique, l'élément de la *prophétie* est présent. En évaluant les différents aspects de la *prophétie* dans ses écrits, on remarque que dans la plupart des cas elle est annoncée à travers le *songe*, le *rêve*, la *vision*... A travers son *rêve/songe*, le personnage d'Eminescu imagine le *passé* aussi bien que le *futur* sous forme de *prophétie*. Ainsi, dans certains écrits de prose philosophique de jeunesse, l'auteur explore le monde grâce à un tel *rêve*. Parmi les nombreuses influences qui ont façonné l'imaginaire du poète, la philosophie pessimiste/fataliste de Schopenhauer semble être la

plus évidente. C'est pourquoi les prédictions/prophéties eminesciennes acquièrent l'aspect d'une réalité bien déterminée, sans changement apparent, toujours désespérément la même.

Dans plusieurs de ses textes – fragments prosaïques ou poétiques aux tendances romantiques, Eminescu déploie ses visions philosophiques. Ainsi, sa nouvelle fantastique inachevée *Les avatars du pharaon Tlâ* (titre arbitraire, attribué au texte par le prestigieux critique roumain George Călinescu) suit certains des enseignements schopenhaueriens en traitant un cas de métempsychose – doctrine, populaire à l'époque, sur la migration de l'âme, animant plusieurs corps successivement. Selon le philosophe allemand, la mort est une illusion de la conscience qui s' imagine un *temps* sans *présent*. Si le *passé* et le *futur* sont des abstractions, donc, n'existent pas, alors la forme de la volonté éternelle devient uniquement le *présent*. Seul l'individu est mortel, quant à sa substance – elle est éternelle. De cette façon la volonté objective s'exprime dans l'idée – elle reste dans un *présent* perpétuel.

Suivant ces raisonnements, lorsque Rodhope, l'épouse du pharaon Tlâ, meurt, et a été transportée dans la pyramide, le personnage principal, regardant dans un miroir d'or, dans lequel le ciel étoilé se reflète, interroge la déesse Isis. La réponse de la déesse est formulée dans un style hermétique, selon le postulat panthéiste bouddhisto-schopenhauerien sur la migration perpétuelle des types éternels à travers la poussière. Marquée par le panthéisme transformiste de Goethe, la nouvelle porte également l'empreinte de l'écriture de Théophile Gautier (*Avatar, Le pied de momie*).

Le pharaon Tlâ consulte aussi un verre d'eau du Nil, à travers lequel, d'une manière miraculeuse, il peut voir avec anticipation ses avatars au décours de 5.000 ans. Grâce à cette prophétie l'auteur de la nouvelle essaye de programmer l'existence circulaire du pharaon. Ses futures réincarnations sont multiples :

Il regarda lentement le verre et s'imagina de voir des choses bizarres dans les métamorphoses de ses couleurs... Effectivement, il eut l'impression de remarquer dans l'or diaphane, au fond, une mouche d'homme, un bâton à la main, vieux et chauve, dormant les pieds au soleil et la tête à l'ombre d'une église... Dans l'eau rose il aperçut quelque chose comme un poisson bleu, qui ressemblait à un beau jeune homme... [...] dans l'eau violette il aperçut un personnage sinistre et froid, au visage de bronze...

– Dans cinq mille ans, murmura-t-il en souriant... O, Rodhope, Rodhope ! (Eminescu 1976: 199)¹

¹ Les traductions des fragments de prose, de poésie et des citations critiques du roumain nous appartiennent.

Plusieurs histoires sont enchâssées dans le corpus de la nouvelle, selon les métamorphoses successives des personnages, selon l'alternance des époques, des lieux. On est transposé tantôt à l'époque de l'Égypte pharaonique, tantôt à Séville ou en France à l'époque du romantisme. Les fragments s'enchevêtrent, les époques et les lieux se croisent, les personnages risquent de transgresser les siècles... Cela témoigne d'une certaine élasticité du temps, en remettant en question son existence.

Ainsi, par exemple, le prénom du pharaon Tlà est réitéré plus loin dans le texte de la nouvelle, en se transformant en une... onomatopée. Cette fois-ci il s'agit d'un autre lieu, d'un autre siècle et, notamment, d'un cimetière de la banlieue de Séville :

Les croix blanchies regardaient la lune, les fleurs des tombes frémissaient sous le souffle délicat, les blancs mûriers, s'élevant par-dessus le champ des croix et des tombes, la lune qui passait tellement pâle et endolorie... et de loin la ville, aux contours fantastiques, avec ses maisons et ses tourelles, aux fenêtres muettes, cachant les mystères et, par-dessus tout, un linceul transparent de lumière blafarde... Seule une rainette verte réveillée sautait dans l'herbe avec ses petites pattes détendues... Tlà, tlà, criaient-elles à la lune en réveillant un moustique qui se reposait sur sa peau avec : Bzzz ! Tlà ! (ivi: 206).

D'une manière subtile l'auteur avance l'idée de la réincarnation, mais aussi de la circularité des choses et des phénomènes. Dans un contexte romantique l'infini et la durabilité de la nature sont davantage confirmés. On dirait que le règne végétal et le règne animal s'avèrent plus proche de la grande nature anonyme, en prenant le dessus sur l'espèce humaine, habituée à être désignée individuellement par un prénom. La précarité de celle-ci est illustrée par le prénom *Tlà*, lequel après la disparition du pharaon, est transfiguré dans une simple onomatopée anonyme *tlà* et intégré, en quelque sorte, à l'infini et à l'éternité de l'incrédible. Symbolisé par un lexique, tel que : *poussière, atome, ombre*... l'anonymat acquiert un aspect pessimiste, voire fataliste :

- Poussière ? Résonna une voix du miroir avec une expression froide d'ironie... poussière ?... tu te trompes... qu'est-ce que tu es, roi Tlà ? Un nom... une ombre ! Qu'est-ce que tu appelles poussière ? La poussière c'est ce qui existe toujours... tu n'es qu'une forme par laquelle la poussière passe... Celui qui portait le nom de roi Tlà il y a deux ans auparavant, est désormais quelque chose de différent, atome plus atome, désignant déjà une toute autre forme que celle connue dans le passé... (ivi: 200)

Dans la nouvelle *Les avatars du pharaon Tlà* la prophétie évoque une prédiction, orientée autant dans le sens du *passé* que dans le sens du *futur*, perçue, évidemment, comme une *vérité absolue*. Selon André Neher la prophétie n'est que « très accessoirement anticipatrice ». Ce qu'elle dévoile « ce n'est pas l'avenir, c'est l'absolu [...] ». Le prophète participe au

transcendant... ». À travers la prophétie « l'infini cherche à pénétrer dans le fini, l'éternité se fraie une voie vers le temps » (Neher 1955: 1-2).

Il faut noter la prédilection du poète roumain pour les descriptions riches et minutieuses de la nature, ainsi que pour l'évocation fréquente des motifs préférés par les romantiques : *cimetière, tombe, nuit, lune, mystère, fantastique...* L'abondance des clichés romantiques s'entremêle avec un lexique folklorique, de préférence champêtre : *champ, fleurs, herbe, mûriers, cigale...* Enfin, la réitération de certains mots qui acquièrent une ambiguïté dans l'écriture eminescienne, comme, par exemple : la *mort* – symbole du fini et de l'infini à la fois ; le *miroir* – symbole de l'infinitude éternelle, mais aussi de la finalité fragile, ou encore l'*or* – symbole soit du mensonge soit de la vérité... La thématique romantique du dédoublement et du contraste prend une configuration particulière, voire équivoque, autant pour le choix de la prophétie (*futur/passé*) que pour celui de la métaphore :

La cigale aiguïsait sa voix qui semblait être une corde d'or vibrante et l'idée de l'*or* se configura clairement dans sa pensée... Or, or... le son augmentait non pas dans sa conscience, mais dans son cœur (Eminescu 1976: 206).

La connotation ambivalente de l'*or* remet en question la réelle vocation de la *prophétie*, voire sa validité temporelle :

Il tenait dans sa main la clé de la volonté humaine, il pouvait produire tout mouvement qu'il désirait. Joie, jalousie, douleur, amour, haine... Donc je te possède, toi, quintessence des mouvements de l'histoire... fortune. Toi, représentant des pouvoirs humains et de ceux de la nature subjuguée, tu dépends du frisson de mes mains, tu dépends de mon imagination, de mes désirs... Allons, poètes, décrivez la lune, apprenez, découvrez les sources de ma pensée, je les possède toutes dans ce son de l'*or*... Tout ce que vous cherchez, tout ce que vous ne pouvez pas avoir, moi je le peux... Mais ce serait un mensonge... Alors, c'est quoi la vérité ? (ivi: 216)

L'interrogation rhétorique sur la vérité, formulée comme une paraphrase poétique, figure également comme une variation de la prophétie romantique.

Une autre métaphore édifiante par laquelle se déploie la *vision* c'est le *miroir*. Centrale dans l'œuvre eminescienne, la métaphore du *miroir* et, tout spécialement, du *miroir d'or*, est aussi un moyen de prédiction, de *vision*, donc, de *prophétie* : « Le *miroir d'or*, le terme récurrent du lexique poétique eminescien, est un instrument de connaissance magique (ou visionnaire), un espace de révélation des essences, car là se déploie non pas le phénomène transitoire, mais le monde en idée » (Petrescu 1989: 76 ; notre traduction du fragment critique).

Une fonction différente acquiert le *miroir* dans *Avatar* de Théophile Gautier, une des sources d'inspiration de la nouvelle eminescienne. Il

s'agit d'un miroir ordinaire, sans pouvoir de *prévision*, qui atteste juste la métamorphose extérieure subie par le personnage, « en proie à une hallucination bizarre » (Gautier 1981: 284). Le recours au médecin, qui fournit une explication « logique » à ce phénomène, dissipe en quelque sorte le mystère du dédoublement psychologique : « Cela explique parfaitement comment vous trouvez une autre figure dans le miroir; cette figure qui est la vôtre, ne répond point à votre idée intérieure et vous surprend » (ivi: 285).

Quant à la nouvelle *Les avatars du pharaon Tlâ le miroir d'or* acquiert des pouvoirs prophétiques qui permettent au pharaon d'invoquer la déesse Isis pour accéder à la vision de ses futures transformations. La métaphore eminescienne est un oxymore, constituée de deux éléments : *miroir* et *or*, fragilité/solidité, mensonge/évidence (voire *vérité*). *Miroir*, c'est l'espace de l'infini, espace de prédilection romantique, espace de l'image et de l'imagination. *Or*, c'est le matériau, promettant splendeur, rêverie, voire tentation :

Il ouvrit une grande porte et entra dans une salle dont le plancher était un unique miroir d'or... salle sans plafond... au-dessus, le ciel avec tous les océans d'étoiles... dans le miroir, le ciel avec tous les océans d'étoiles... Il avait l'impression d'être une pauvre cigale, suspendue dans l'infini... (Eminescu 1976: 199)

La nouvelle inachevée a tout l'air d'une prose poétique expérimentale, si l'on essaye de s'exprimer dans un langage critique contemporain. Tentative de prose philosophique, tentative de description romantique, dont les réminiscences thématiques de Goethe, Théophile Gautier, E.A. Poe... se font ressentir. Les aspects de la *prophétie* dans le texte de la nouvelle sont intimement liés à la notion du *temps*, extrêmement subjectif dans la conception du poète roumain. *Prophétie* pour le *futur* autant que pour le *passé*, on pourrait dire qu'il s'agit là d'un *simulacre*, d'une *prophétie simulée*, mais aussi d'une *prophétie à rebours*, lorsque la prédiction est dirigée vers le *passé*.

Le même aspect de la *prophétie* se manifeste également dans certains poèmes d'Eminescu, tels que *Épîtres* (*Épître I*, *Épître III*), où le *rêve*, la *vision* favorisent son déploiement. Plutôt la *vision* romantique, que la *vue* réaliste – c'est un des moyens par lequel la *prophétie* s'accomplit. Les motifs de l'*oeil*, de la *vue* et de la *cécité* traversent en fil rouge la création du poète romantique. La transcription du mythe orphique dans sa variante transforme la *vue* en *vision*. Or, c'est la *vision* qui permet de projeter la *prophétie*. « La *vision* aveugle assombrit la *vue*, rend le regard opaque. [...] Ainsi, la vision récupère l'état de totalité perdue par la *vue*. Le geste qui la soutient ce sont les yeux qui se ferment [...], le refus de la *vue* qui sépare (par la *cécité*, le sommeil, le *rêve*, la *rêverie*...) dans un horizon d'intériorité ouvert vers une communication directe (voire, une communion) avec le tout cosmique » (Petrescu 1989: 19).

Dans le vaste poème *Épître I* la *prophétie* s'exprime à travers la *vision*, provoquée d'avance par un jeu éloquent de mots métaphoriques, désignant l'aveuglement : *nuit éternelle, ombre, ténèbres, éteindre, disparaître...*

Dès qu'il s'éteint [le rayon], tout disparaît, telle une ombre en ténèbres,
Car l'univers des chimères, c'est le rêve du non-être...
À présent le penseur n'arrête plus son vif esprit,
Sa pensée l'entraîne d'un coup mille siècles en avenir ;
Le fier soleil d'aujourd'hui triste et rouge apparaît dans le futur,
Derrière les gros nuages se refermant telle une blessure [...] (Eminescu 1973: I, 138).

Par le même *rêve/vision* commence le poème *Épître III*, le rêve d'un sultan turc, dont les descendants conquerront le monde. La *vision* est précédée par un *aveuglement* métaphorique : « Mais l'oeil fermé du dehors, se réveille en dedans » (ivi: 144).

Dès le début du poème l'atmosphère du conte rend le *rêve* étrange du sultan tout à fait compatible avec son accomplissement. En d'autres termes, il s'avère *prophétique*. Un riche choix d'épithètes et d'un lexique à connotation orientale favorise la création d'une ambiance proche des *Mille et Une Nuits* : *lune, nuit, noir, étoile, diamant, soie, glissant, brillant, étincelant...* Ainsi, le rêve du sultan débute par l'image de la *lune* qui se transforme en une jeune fille : « Il voit la lune qui glisse doucement, descendant du ciel,/ Elle s'approche de lui après, échangée en pucelle » (*ibid.*). Dans la deuxième étape du rêve un autre miracle s'accomplit – un arbre commence à pousser du cœur du sultan :

Soudain, il sent pousser un arbre de son cœur,
Qui grandit en un instant comme en plusieurs siècles,
Ses branches se déploient par-dessus le monde, par-dessus les océans ;
Son ombre gigantesque couvre l'horizon immense
Et dans cette ombre tout l'univers s'étend [...] (ivi: 145)

Le réveil correspond à l'accomplissement de la *prophétie* :

Alors, il comprend que son rêve est envoyé par le prophète,
Qu'un moment il est monté au paradis chez Mahomet,
Que de son amour humain un empire un jour va naître,
Dont le règne et les frontières, seul le ciel puisse les connaître (*ibid.*).

Ainsi, le sultan épouse la belle Malchatun et son empire grandit, tel l'arbre, d'une génération à l'autre, en s'étendant jusqu'au Danube, jusqu'à l'époque de l'impétueux Baiazid, celui qui allait se confronter avec le glorieux Mircea, le prince de Valachie.

Mémorable s'avère l'image de l'*arbre*. Tout d'abord, l'arbre symbolise la couleur verte, couleur du prophète chez les musulmans. Dans

différentes mythologies « l'arbre incarne au même titre que l'homme l'être des deux mondes et la Création qui unit le haut et le bas. [...] Dans le christianisme [...] la croix [...] est considérée comme l'arbre de Jessé [...] qui, en s'élevant de la bouche et du nombril de Jessé endormi, porte toutes les générations [...] » (Cazavane 1996: 42-43). On peut supposer que, parmi tant d'autres sources d'inspiration, le fameux *rêve* d'un sultan musulman soit également, en partie, une réminiscence des écritures chrétiennes. Effectivement, au fur et à mesure que l'arbre grandissait, de nombreuses générations de sultans se sont succédé, dont le dernier de la lignée est dénommé dans le texte du poème².

Les *Épîtres* d'Eminescu, ainsi que son poème-fresque *Memento mori* gardent les mêmes réminiscences de la fameuse théorie de la métempsychose. En créant ses poèmes épiques, le poète reste fidèle au même système concernant la circularité de l'existence humaine : les multiples réincarnations des types éternels. Ainsi, le prototype de Decebal, le légendaire roi des Daces, est réitéré d'une époque à l'autre, sous différents noms, en suivant le déroulement historique. Selon l'avis de George Călinescu, les Roumains « [...] d'instinct, comme les Daces [sont] des panthéistes, incapables de l'aristotélisme qui caractérise la société congénitalement catholique. Le poète roumain ne s'élèvera jamais dans l'empyrée, mais il fera son voyage dans le temps, d'une hypostase à l'autre » (Călinescu 1997: 153 ; notre traduction). De cette façon, les époques et les personnages historiques se croisent et se succèdent aisément, le rôle de la *prophétie* devient purement stylistique, en concordance avec la vérité historique. Appliquée pour illustrer les grands événements de l'histoire roumaine, en commençant, par exemple, par la naissance du peuple roumain, la *prophétie* est déclinée tout au long du texte poétique. Tantôt il s'agit d'une forme adverbiale – *prophétiquement*, tantôt d'un synonyme, attesté en roumain : *profeție*, mais aussi *prorocire*. Le fameux roi Decebal, s'adressant aux Romains, apparaît en tant que *prophète* sous la plume eminescienne dans l'épisode dacique de l'ample poème *Memento mori* :

Il parle. Sa voix prophétiquement traverse les siècles :
Son âme avant la mort éclaire les ondes du temps ;
Sa pensée – une prophétie, sa parole – des perles ;
[...]
– Garde à vous, Romains puissants ! Ombre, poussière, écume
Deviendra votre grandeur ! (Eminescu 1973: II, 148)

² Selon les exégètes, dans la variante initiale du poème le sultan endormi portait le nom d'Osman. Donc, le transfert du *rêve*, voire de l'*âme* d'une génération à l'autre jusqu'à Baiazid, selon la théorie de la métempsychose, était davantage évident.

Le discours direct, solennel de Decebal structure le texte poétique. Inspiré par le ton pathétique de la *Légende des siècles* hugolienne, le poème eminescien reprend partiellement la même stylistique. Comme chez Hugo, le Moi poétique s'exprime conjointement avec la voix de celui qui parle, devenant ainsi « une voix impersonnelle, la seule à être capable de dire l'universel. [...] La voix peut prendre son essor et devenir à elle-même son propre objet. Ce moment où seule parle la parole est [...] le temps de la prophétie, car le prophète est celui à qui sa parole est devenue étrangère » (Laforgue 1997: 111).

Le poème d'Eminescu s'intitule également *Panorama des futilités*. Cette ambivalence du titre – pathétique/sarcastique – concorde avec le tableau poético-satirique, peint par l'auteur. Dans une pareille ambiguïté est plongée également la *prophétie*. Placée dans la bouche du roi Decebal, au fur et à mesure elle se transforme en ... *malédiction* :

Vous deviendrez des abrutis, des esclaves, vous connaîtrez la douleur,
Peu à peu votre grande et sainte nation apprendra le déshonneur [...]
Lorsque les barbares amèneront le delta de leurs rêves saints,
Ils bousculeront dans l'obscurité tous vos propos, tous vos desseins.
Malheur à vous, Romains puissants, malheur à vous, malheur !
[...]
Pâle, creusé telle la mort, face à la lune telle une ombre dressée,
Ses cheveux – par le vent gonflés, ses paroles – jusqu'au loin projetées,
Sa malédiction, de rocher en rocher avec force répétée ! (Eminescu 1973: II, 149)

On remarque quelques différences dans la manière dont la *prophétie* s'accomplit. Si, dans *Les avatars du pharaon Tlâ*, ainsi que dans *l'Épître I* la *prophétie* est évoquée et s'accomplit moyennant le *rêve*, la *vision*, dans *l'Épître III*, au contraire, elle est seulement évoquée à travers le *songe*, mais se réalise lorsque le personnage se réveille. Dans le poème *Memento mori* la *prophétie* est distinctement séparée du *rêve*, elle est prononcée et accomplie en dehors de la *vision*. Le *réveil* constitue ainsi la modalité essentielle pour l'accomplissement de la *prophétie* :

[...] Réveillés de leur paix par le chant prophétique,
Les peuples vont se ruer des forêts éternelles, des vertes étendues,
À leurs fronts portant des lourdes pensées du pouvoir [...] (*ibid.*)

Ainsi, dans l'écriture eminescienne la *prophétie* passe par différentes phases d'expression. D'abord, à partir du *rêve*, du *songe*, de la *vision*, la *prophétie* est souvent suggérée, supposée, en défiant la notion du *temps*. Elle devient, finalement, plus évidente, en évoluant dans un discours direct, solennel, cinglant, parfois – synonyme de *malédiction*.

Le présent exposé a essayé de mettre en lumière les principaux aspects de la *prophétie* dans la création de Mihai Eminescu. Certes, la parole de Luceafărul du poème éponyme est *prophétique*, dans la mesure

où elle dévoile la *vérité absolue* sur le rôle exclusif du génie dans la société, sur l'immortalité de son œuvre, mais la configuration de la *prophétie* en tant que motif ou modalité d'expression reste tout de même problématique.

■ BIBLIOGRAPHIE

- Călinescu G. (1997), *Istoria literaturii române* [Histoire de la littérature roumaine], Chișinău, Litera.
- Cattai G. (1965), *Orphisme et prophétie chez les poètes français : 1850-1950*, Paris, Plon.
- Cazenave M. (1996) (édition française établie sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche.
- Gautier T. (1981), *La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, édition présentée, établie et annotée par J. Gaudon, Paris, Gallimard.
- Laforgue P. (1997), *Victor Hugo et La légende des siècles*, Orléans, Paradigme.
- Eminescu M. (1976), *Proză*, prefață și note Zoe Dumitrescu-Busulenga, text stabilit Eugen Simion și Flora Suteu, București, Albatros.
- Eminescu M. (1973), *Opere alese*, ediție îngrijită de Perpessicius, I-II, ediția a 2-a, București, Minerva.
- Neher A. (1955), *L'Essence du prophétisme*, Paris, PUF.
- Petrescu I.Em. (1989), *Eminescu și mutațiile poeziei românești* [Eminescu et les mutations de la poésie roumaine], Cluj-Napoca, Dacia.

■ ECOCRITICISM, CULTURAL EVOLUTIONISM, AND ECOLOGIES OF MIND

Notes on Calvino's *Cosmicomics*

Serenella IOVINO

■ “Ecology,” like Aristotle’s being, can be conceived in many ways. Ernst Heinrich Haeckel, the German biologist who coined the term in 1866, defined it as “the economy of nature,” the “comprehensive science of the relationships of the organism to the environment, which in the widest sense includes all conditions of existence” (Haeckel 1866: I, 236, my translation). Yet over time ideas, just like organisms, evolve, multiplying and differentiating. Today not only do we speak of “ecologies” in the plural form, but ecology, as the “comprehensive science of the relationships,” has become a paradigm, a model of thought based on the articulated interconnections of elements with each other and with the environment in which they are situated. Such elements can be living beings, but also ideas, cultures, imaginative forms. Correspondingly, the term “environment” can be used to denote both the natural and the social context of such interrelated phenomena.

In the early 1970s, the British epistemologist Gregory Bateson introduced the concept of “ecology of mind” as the process of mutual actions occurring between ideas and, more in general, between nature and culture, ideas and environment. This vision is underpinned by “the notion that ideas are interdependent, interacting, that ideas live and die. [...] It is a sort of complex and living tangle that fights and collaborates, like the one that can be found in woods on the mountains, made of trees, plants and animals living there, indeed, in an ecology” (Bateson 1997: 399-400). Bateson’s ecology of mind sheds new light on the way ideas develop and spread. Due to the symmetry existing between the levels of reality, the structure of our interpersonal relationships or that of our learning processes mirror the organization of the biosphere: all these levels can be thus considered as parts of a recursive communicative

order, a feedback process that turns elementary information into complex structures. From the point of view of both biology and culture, the basic ecological principle is thus information, and not bare energy. In this perspective, the self and the natural order constitute an information system. Their unity explains how ideas and environment form an interdependent web of ecological principles. Here the dualism between mind and body, spirit and matter, self and nature is explicitly rejected. And, since such a dualism is basically the premise of every form of humanism, one can conclude that there is nothing “humanistic” or spiritual in the life of the mind. This expression—“life of the mind”—has, in turn, to be meant literally.¹

These introductory remarks are useful to understand the grounding theoretical assumption of ecocriticism, namely, the idea that environment and culture actively permeate each other. As interpretative method, ecocriticism implies a literary ecology that is, in turn, a form of ecology of mind. In the framework of literary ecology, text and world build a complex information unit. Unified in a feedback loop, literary text and world are ecologically interdependent, in the sense that they establish a relation of action and re-action: just like the world acts on literature, conditioning its creative categories, literature may act on the world, conditioning our lifestyles and our relationships to nonhuman nature and beings. Between literature and the world there is a relation characterized by reciprocal interference and by a potentially mutual influence, and literary works might play an active role in exhibiting the values related to this mutuality. This implies the idea of a literature functional to a specific educational purpose: if literary works are read and interpreted in an “ecologically conscious” fashion, they become a potential instrument for ethical and environmental education, thus orienting human interactions with the more-than-human environment in more responsible directions (see Iovino 2010b).

Yet how did this idea come about? The expression “literary ecology” appeared for the first time in 1972 as the subtitle of a book called *The Comedy of Survival*. Its author was Joseph Meeker, an American ecologist and literary scholar, a friend of Konrad Lorenz and of Norwegian eco-philosopher Arne Naess. In *The Comedy of Survival* Meeker addresses an unprecedented question:

Human beings are the earth’s only literary creatures. If the creation of literature is an important characteristic of the human species, it should be examined carefully and honestly to discover its influence upon human behavior and the natural environment – to determine what role, if any, it plays in the welfare and

¹ See also Bateson (1972) and Bateson (1979). On Bateson’s epistemology, see e.g. Harries-Jones (1995).

survival of mankind and what insight it offers into human relationships with other species and with the world around us. Is it an activity which adapts us better to the world or one which estranges us from it? From the unforgiving perspective of evolution and natural selection, does literature contribute more to our survival than it does to our extinction? (Meeker 1972: 3-4).

Drawing on Darwin's theory, Meeker considers literature as one of the outcomes of human evolution. In evolutionary terms, literature, like language, results from an instinct that human beings share with other living beings, and which is comparable for example to the instinct birds have to communicate by way of singing. The answer Meeker provides to his question is that literature, generally considered, does not contribute either to our survival or to our extinction. There are, however, literary genres, which are more evolutionarily "strategic" than others. In this respect, he maintains, comedy is more useful than tragedy to our survival. Whereas the latter is based on conflict, comedy's structure implies horizontality, adaptability, and co-evolution. Meeker supplements this model with a "play ethic" in which the principles of evolutionism are combined with those of ethology (Konrad Lorenz authored the preface to the first edition of Meeker's book), and implicitly with Friedrich Schiller's aesthetic vision, according to which human beings fully accomplish their "humanity" through their impulse to play (*Spieltrieb*): the act of playing, in fact, reconciles the apparently antithetical human tendencies to form and matter, law and freedom.²

Based on intra- and inter-species cooperation, Meeker's play ethic is at once horizontal and inclusive. It implies a distinction between "finite" and "infinite" games. Finite games are based on rules and competition, and are finalized to obtain a reward. The infinite game's only finality is, instead, "infinite playing": its rules are not fixed and competition is almost absent.

We can chart the "ecological" differences between comedy and tragedy as follows:

COMEDY	TRAGEDY
Ecological behavior: Cooperation	Anti-ecological behavior: Competition
Intra- and inter-species unity: Circularity	Separateness between life-forms: Linearity

² See Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Meeker's ideas have ushered in the discipline of evolutionary narratology (see e.g. Carroll 2004; Boyd 2009).

The characters adapt to the outer world and evolve with and within it	The characters clash with the outer world, culminating in a final catastrophe
Open and inclusive system of values	Unchangeable and self-referential system of values
Picaro	Tragic hero
Picaresque novel: reconnection of humanity and environment	Arcadia: pathos, fracture between humanity and environment
Horizontal and democratic vision	Elitist and hierarchical vision

This interpretation of literary genres emphasizes two key-points: 1. the necessity of developing creative but not exclusively competitive relationships between human beings and nonhuman nature; and 2. the possibility of using fictional works to express the ethical implications of such relationships in a narrative form, supplementing literature with an ethical-educational dimension. In the broader discourse of environmental culture, Meeker's theory aims to show that educational models based upon cooperation, (social as well as ecological) interdependency, and horizontality are to be preferred over models based on dualism and competition. This is an invitation to go past the anthropocentric and instrumentalist vision according to which only humans are endowed with an intrinsic ethical value, whereas nonhuman nature and life are considered as mere instruments. It is an invitation to privilege models based on complexity over models based on a human-centered hierarchy.

Celebration of complexity and reversal of ontological hierarchies are *Leitmotiven* in Calvino's work. His amazingly multifarious corpus includes a complete range of ecocritical motifs, whether naturalistic, theoretical, or eco-social. His whole narrative universe is dominated by the idea of nature. From the representation of an "alienated" nature within the urban landscape in his early novels and tales, such as *A Plunge into Real Estate*, *Smog*, and *Marcovaldo*, to the postmodern tales of *Mr. Palomar* and *The Cosmicomics*, nature is an extremely evanescent, problematic, ironic, and slippery subject. In *Marcovaldo*, for example, nature appears as "mischievous, counterfeit, compromised with artificial life" (*Presentazione 1966 all'edizione scolastica di "Marcovaldo"*; Calvino 2003: I, 1233. My translation). At the same time, nature is "always there," lurking around the corner, silently hidden in unexpected places and unfamiliar or funny forms: a white gorilla in a zoo, bacteria in a piece of cheese, a couple of mating turtles, the enigmatic figures printed in a deck of ancient tarot cards, incumbent rubbish in an invisible city that

ceaselessly “renews itself,” or the cheerful, primeval chaos of a new-born universe, as in *The Cosmicomics*. In Calvino’s novels and tales, this ambivalence becomes a mirror game that, showing humans an estranged nature, finally reveals the self-estrangement of humans, who are themselves “artificial” beings.

This is coupled to a fictional strategy that, especially in Calvino’s late works, becomes more and more anti-metaphysical and anti-subjectivist. Nature in fact is visible and eloquent only if the human ego recedes from its usual categories and languages. This both reverts and enlarges our cognitive patterns: “It is only after you have come to know the surface of things (...) that you can venture to seek what is underneath. But the surface of things is inexhaustible,” Mr. Palomar concludes (Calvino 1985: 55). Only in a perceptive and conceptual horizon made of silent communication and patient observation do humans acquire familiarity with the world in which they happen to be: a world both *before* and *after* the human one, and inhabited by beings showing that “the world of man is neither eternal nor unique” (Calvino 1985: 86). Being at once anthropomorphic and anti-anthropocentric, Calvino’s narrative technique displaces the focus from human speech to the world’s countless voices, demonstrating that only if the ego is silent does the world become narratable.

This idea influences the way Calvino represents the human subject, and it deeply conditions the place humans have in his “creative cosmology.” The human, for Calvino, always contains the sense and the matter of its own otherness. Shedding light on the multiple embodiments of such otherness, Calvino criticizes self-referential and unilateral images, thus disclosing new points of view on the human itself.³

The Cosmicomics is an important chapter in this anti-anthropocentric and “Darwinian” poetics. Published in 1965, this collection of short stories is a very intriguing case study for ecocriticism. It can be considered as a form of “ecological” story-telling not only because it is an expansive narrative game endowed with all the features enunciated by Meeker, but also because the comic genre is “ecologically structured.” In other words, comedy is here an inclusive meta-genre, in which two other genres – young adult literature and science fiction – co-emerge and interact with each other. In this interaction, while science is depicted in playful, ironic and fable-like tones, the evolutionary perspective of the stories lends scientific support for criticizing anthropocentrism.

The Cosmicomics is a “muddled” story of the universe. Scientific hypotheses give Calvino the cue for imagining adventures whose main

³ For an interpretation of Calvino’s work in the broader framework of ecocriticism and posthumanist philosophy, see Iovino (forthcoming).

character is always the same: the multiform (and unpronounceable) Qfwfq. Qfwfq is everything: he is a nebula, a simple cluster of primordial matter, a dinosaur on the verge of becoming extinct, a brand new mammal, just emerged from its previous evolutionary stage of pulmunate fish. Qfwfq is everything and nothing, because he is uncatchable and indefinable. He is, we could say, the universe itself in its endless synchronic and diachronic metamorphoses, the whole presenting itself in all its different fragments.

For an idea of how science and fable are deeply and ironically intertwined, we can read some of the stories' beginnings.

Here, for example, inspiration is drawn explicitly from Darwinian theory:

THE DINOSAURS

The causes of the rapid extinction of the Dinosaur remain mysterious; the species had evolved and grown throughout the Triassic and the Jurassic and for 150 million years the Dinosaur had been the undisputed master of the continents. Perhaps the species was unable to adapt to the great changes of climate and vegetation which took place in the Cretaceous period. By its end all the Dinosaurs were dead.

All except me, – Qfwfq corrected – because, for a certain period, I was also a Dinosaur: about fifty million years, I'd say, and I don't regret it; if you were a Dinosaur in those days, you were sure you were in the right, and you made everyone look up to you (Calvino 1968: 95).

THE AQUATIC UNCLE

The first vertebrates who, in the Carboniferous period, abandoned the aquatic life for terrestrial, descended from the osseous, pulmunate fish whose fins were capable of rotation beneath their bodies and thus could be used as paws on the earth.

By then it was clear that the water period was coming to an end – old Qfwfq recalled, – those who decided to make the great move were growing more and more numerous [...]. But just at that time the differences among us were becoming accentuated: there might be a family that had been living on land, say, for several generations, whose young people acted in a way that wasn't even amphibious but almost reptilian already; and there were others who lingered, still living like fish, those who, in fact, became even more fishy than they had been before (Calvino 1968: 69).

Here, the author plots cosmologic hypotheses and physical theories:

AT DAYBREAK

The planets of the solar system [...] began to solidify in the darkness, through the condensation of a fluid, shapeless nebula. All was cold and dark. Later the Sun began to become more concentrated until it was reduced almost to its present dimensions, and in this process the temperature rose and rose, to thousands of degrees, and the Sun started emitting radiations in the space.

Pitch-dark it was, – old Qfwfq confirmed, – I was only a child, I can barely remember it. We were there, as usual, with Father and Mother, Granny Bb'b, some uncles and aunts who were visiting, Mr. Hnw, the one who later became a horse, and us little ones (Calvino 1968: 17).

WITHOUT COLORS

Before forming its atmosphere and its oceans, the Earth must have resembled a gray ball revolving into space. As Moon does now: where the ultraviolet rays radiated by the Sun arrive directly, all colors are destroyed, which is why the cliffs of the lunar surface, instead of being colored like Earth's, are of a dead, uniform gray. If the Earth displays a varicolored countenance, it is thanks to the atmosphere, which filters that murderous light.

A bit monotonous, – Qfwfq confirmed, – but restful, all the same. I could go for miles and miles at top speed, the way you can move when there isn't any air about, and all I could see was gray upon gray (Calvino 1968: 49).

Here, finally, the creative horizon is offered by Einstein's relativity theory:

THE FORM OF SPACE

The equations of the gravitational field which relate the curve of space to the distribution of matter are already becoming common knowledge.

To fall in the void as I fell: none of you knows what that means. For you, to fall means to plunge perhaps from twenty-sixth floor of a skyscraper [...]: to fall headlong, grope in the air a moment, and then the Earth is immediately there, and you get a big bump. But I'm talking about the time when there wasn't any Earth underneath or anything else solid [...]. You simply fell, indefinitely, for an indefinite length of time. [...] Now that I think about it, there weren't any proof that I was really falling: perhaps I had always remained immobile in the same place, or I was moving in an upward direction; since there was no above or below these were only nominal questions and so I might just as well go on thinking I was falling, as I was naturally led to think (Calvino 1968: 115).

THE LIGHT-YEARS

The more distant a galaxy is, the more swiftly it moves away from us. A galaxy located at ten billion light-years from us, would have a speed of recession equal to the speed of light, three hundred thousand kilometers per second. [...]

One night I was, as usual, observing the sky with my telescope. I noticed that a sign was hanging from a galaxy a hundred million light-years away. On it was written: I SAW YOU. I made a quick calculation: the galaxy's light had taken a hundred million years to reach me, and since they saw up there what was taking place here a hundred million years later, the moment when they had seen me must date back two hundred million years. Even before I checked my diary to see what I had been doing that day, I was seized by a ghastly presentiment: exactly two hundred million years before, not a day more nor a day less, something had happened to me that I had always tried to hide (Calvino 1968: 125).

Moving from apparently abstract concepts and from situations that are totally outside the field of human experience, Calvino enacts a narrative/cognitive hybridization: he translates scientific hypotheses and theories into the language of our everyday life; he anthropomorphizes and familiarizes them, disguising them as the setting for ordinary situations. In so doing, he shapes a world which describes itself in human terms, long before the human could even be thought as possible. This technique generates a double paradox: on the one hand, the paradox of situations which are humanly non observable, but that become meaningful only when observed by a human eye (e.g.: a universe without colors); or that become definable only within the sensorial system of human experience (e.g.: a fall into the void, in the absence of gravity force and also of spatio-temporal coordinates: *The Form of Space*). On the other, the paradox of a human that, in all these estranged and un-experienceable situations, is already and always “at home,” with all its emotional and relational dynamics, embodied in the chaotic genealogies of aquatic uncles, dinosaurs, nebulae, horses, and cosmic rays. These paradoxes produce a ludic mechanism and a fictional technique which perfectly fit in the “ecology” of the comic genre, as defined by Meeker.

In fact, among the characters with which Qfwfq interacts in the course of his countless metamorphoses, one can count: 1. tight cooperation—sometimes in the form of a playful antagonism (*The Light-Years, How Much Shall We bet?, A Sign in Space, Games Without End*, etc.); 2. intra- and inter-specific unity (in *The Dinosaurs*, for example, the encounter between the last dinosaur and the “New Ones” is described through a narrative climax, which moves from the distress caused by the discovery of an “alien” – whether a stranger, an enemy, someone racially “other” – to conflict, and eventually to cooperation and peaceful mutual acceptance). Finally, Qfwfq himself is a Picaro, a character that, by definition, adapts to the world and evolves with it, passing through unlikely adventures (*The Distance of the Moon*), successful or failed rejoining (*Without Colors, The Aquatic Uncle*), and, ultimately, a complete “subversion” of values, which are re-conceptualized in horizontal and non-hierarchical terms (*The Dinosaurs, The Spiral*, etc.). The frame of all this is an “infinite game,” whose only purpose is the self-realization of the universe. In its very structure and title, Calvino’s book is indeed a comedy of the universe, a cosmological Darwinism, the collective evolutionary biography of the world. In creating such a text, Calvino seems to narratively translate David Orr’s idea that “[e]cological literacy presumes that we understand our place in the story of evolution” (Orr 1992: 92-93). In fact, spontaneously and freely, Qfwfq is and becomes a huge number of things, reminding us of the permeability and continuity between all beings existing in a universe made of energy and matter. The narrative

outcome is a world, which is anthropomorphic in its representation but non-anthropocentric in its horizon of meanings and values.

The critical impact of this strategy is powerful. In fact, the ecological and Darwinian vision of the interdependence among life-forms challenges the dualisms conveyed by instrumentalism and anthropocentrism. These dualisms are not only set on the ecological level, between human and nonhuman nature, but they also act on the social level, between dominating and dominated societies and subjects. It is fruitful, here, to apply another interesting development of Bateson's theory, namely the idea of "literature as a cultural ecology," as formulated by Hubert Zapf. Literature, according to Zapf, "acts like an ecological principle or an ecological energy within the larger system of cultural discourses" (Zapf 2006, 49-70: 55).⁴ It is a "sensorium" and a dynamic principle through which a culture can objectify, develop and shape its inner dialectics and its values, and it functions as "cultural-critical meta-discourse," "imaginative counter-discourse," and "re-integrative interdiscourse" (see Zapf 2006). This means that, on the one hand, literature represents deficits, imbalances, and contradictions, "within dominant systems of civilisatory power" (Zapf 2006: 62).⁵ On the other hand, it has a compensative and balancing function, orienting the evolutionary dynamics of cultural discourse toward the reintegration of "what is marginalized, neglected, repressed or excluded" (Zapf 2006: 56). Zapf writes:

[B]y breaking up closed circuits of dogmatic world views and exclusionary truth-claims in favour of plural perspectives, multiple meanings and dynamic interrelationships, literature becomes the site of a constant, creative renewal of language, perception, communication, and imagination (Zapf 2006: 56).⁶

Acting as an ecological and ethical principle, literature can therefore underpin "conscious" dynamics in the evolution of cultural systems. It helps establish different orders of priorities and creates communication between "central" and "marginal" subjects. "Otherness" is in this way

⁴ See also Zapf (2002: 3): "Literatur verhält sich in Analogie zu einem ökologischen Prinzip oder einer ökologischen Kraft innerhalb des größeren Systems ihrer Kultur"; and Zapf (2008).

⁵ See also Zapf (2002: 64).

⁶ See also Zapf (2002: 6): "Literatur erfüllt so im Haushalt der Kultur die Aufgabe, eindeutige Welt- und Selbstbilder zu subvertieren und auf das von ihnen ausgeblendete Andere zu öffnen; eindimensionale Realitätskostrukture in mehrdimensionale Bedeutungsprozesse zu überführen; das von dominanten kulturellem Diskursen Ausgegrenzte zu artikulieren und in seiner ganzen Vielgestaltigkeit der symbolischen Erfahrung zugänglich zu machen, das heisst für die Erneuerung kultureller Kreativität zu aktivieren."

relocated in the historical-social dialectics as a necessary form of cultural biodiversity.⁷ As an ecological principle, literature thus aims at restoring balances, elements, and functions of cultural ecosystems.

Confronted with the ideologies of mastery, literature's stance is not only cultural and educational, but also eminently political. Calvino is perfectly aware of this when, in his essay *Right and Wrong Political Uses of Literature*, he writes:

Literature is necessary to politics above all when it gives a voice to whatever is without a voice, when it gives a name to what as yet has no name, especially to what the language of politics excludes or attempts to exclude. [...] Literature is like an ear that can hear things beyond the understanding of the language of politics; it is like an eye that can see beyond the color spectrum perceived by politics. [...] [T]he writer may happen to discover areas that no one has explored before, [...] and to make discoveries that sooner or later turn out to be vital areas of collective awareness (Calvino 1986: 99-100).

Hubert Zapf's definition of literature as a "sensorium" of a culture's imbalances and blind spots is a perfect theoretical pendant to this description of literature as a voice, an "ear," or an "eye." The key point of Calvino's discourse is that literature, as an extension of moral imagination, is politically subversive, because it "is one of a society's instruments of self-awareness," and this self-awareness moves on by "challenging authority" (Calvino 1986: 96-99). Such a "challenge" and such "self-awareness" are an invitation to reconfigure identity as a relational concept. In a short writing of 1977, titled "Identity", for instance, Calvino maintains that "the most solid and self-confident identity is nothing but a sort of bag or hosepipe full of swirling heterogeneous stuff," "a bunch of diverging lines finding in the individual their point of intersection" (*Identità*; Calvino 2003: II, 2825-6. My translation). Whether individual or social, identity is definable and understandable only through the relationship it has with all "the rest," with the "outer world": "it is the outside that defines the inside, in the horizon of space, as well as in the vertical dimension of time" (Calvino 2003: II, 2827. My translation). There is no winning without humility in the identity game. And there is no real identity, if one is not willing to listen to "whatever is without a voice," as Calvino said.

This resonates with a passage from the book *The Natural Alien*, written in 1985 by the Canadian philosopher and zoologist Neil Evernden:

Mitochondria, the energy-providing structures within each cell, replicate independently of the cell and are composed of RNA, which is dissimilar to that of

⁷ See Iovino (2006: 38-43). On "conscious evolution," see Ornstein, Ehrlich (1990).

the rest of the cell. Apparently the mitochondria move into the cells like colonists and continue their separate existence within. We cannot exist without them, and yet they may not strictly be “us.” Does it mean that we must regard ourselves as colonies? [...] Where do we draw the line between one creature and another? Where does one stop and the other begin? Is there even a boundary between you and the non-living world, or will the atoms of this page be part of *you* tomorrow? In short, how can you make any sense of the concept of man as a discrete entity? (Evernden 1985: 39-40).

In a very intriguing way, *Qfwfq* is the answer Calvino provides to these questions. However, while Evernden addresses this issue from the point of view of a single cell, Calvino takes the point of view (or the points of view) of the universe. *Qfwfq*'s evolutions confront us with an identity which is anti-subjective, open, and relational. In a word: an ecological identity, one based upon the interrelation between self and environment, inside and outside. *Qfwfq*'s identity is a transitive and transitional identity; one made of “swirling heterogeneous stuff,” being at the same time “the outside” and “the inside,” “in the horizon of space, as well as in the vertical dimension of time.” In spite of the anthropomorphic stance of Calvino's narrative technique, in this work the human is not simply leveled out, but restructured in terms of complexity.

The Cosmicomics calls us to reconsider the psychological models of human-nonhuman interaction that lead to forms of cognitive and environmental alienation as a consequence of a fracture in the “ecology of mind.” Against this eco-ontological fracture, describing identity as a constant exchange of outside and inside implies a renewed awareness of the world. This awareness is an invitation to recognize other existing beings as something that, although not belonging to us, are deeply and essentially akin to us. In that it rejects the idea that humans *possess* the world, this awareness re-creates non-utilitarian and non-hierarchical relationships between self and non-self. The mind, on whose alleged individuality identity is grounded, is not to be considered as an exclusive function of the human subject, seen as ontologically diverging from the natural world. As Bateson theorized, “mind” is rather the creative cybernetic syntax of the systemic human-environment complex. Therefore, to abstract the mind from the world means to prepare our own extinction. As Bateson affirms:

If you put God outside and set him vis-à-vis his creation and you have the idea that you are created in his image, you will logically see yourself as outside and against the things around you. And as you arrogate all mind to yourself, you will see the world around you as mindless and therefore not entitled to moral or ethical consideration. The environment will seem to be yours to exploit. [...] If this is your estimate of your relation to nature and you have an advanced technology, your likelihood of survival will be that of a snowball in hell (Bateson 2000: 468).

Works like *The Cosmicomics* aim to “diffuse” the mind, presenting it as a site where things connect. The ethical-educational implications of this vision are significant: if we consider mind as a connecting structure, as “a pattern which connects” (Bateson, 1979: 8), we are more inclined to interpret human and natural phenomena in terms of similarity and communication rather than the extreme poles of an irreducible dualism. This allows us to measure the effects of our actions on the scale of an “extended” responsibility, a responsibility expanded in space and time. In other words, the scope of our acts and of our responsibility is not only “intra-species” but also “inter-species,” not only “intra-generational,” but also “inter-generational.” Toward other life forms, such a responsibility consists in the acknowledgement of their intrinsic value; toward other humans, it is a future-oriented project.

What is, then, the function of literature, in such a conceptual and ethical horizon? And what is the function of comedy as a literary genre, in *The Cosmicomics*? The function of literature is to broaden the categories of what is possible, to enlarge moral imagination. By extending the narrative space to include pre-human subjects ironically disguised as humans, Calvino reverts the anthropocentric paradigm. Literature becomes the concrete “compensatory stance” allowing Calvino to “subvert unilateral images of the world and of the self;” it is therefore possible to open the narrative space not only “to the ‘other’ which is hidden *by*” these images but also to the “other” which is hidden *in* them.⁸ In fact, Qfwfq indicates an “other” which is present within the human and at the same time a human which is present in its “other.”

In *The Cosmicomics*, literature is *fabula*, a narration that, through the comic mode, provides us with a cognitive experience of the world—a cognitive experience, which is something more than a construction of the self: “I have always sought out in the imagination a means to attain a knowledge that is outside the individual, outside the subjective,” Calvino writes in his famous *Six Memos for the Next Millennium* (Calvino, 1993: 91). *Fabula*, the fairy tale, is an endless “as if”-game. It is the world *as if*, in any event or story, a moral would *really* exist; it is making nonhuman beings talk *as if* they had a language accessible to humans; it is a reconstruction of the universe *as if* there were a continuity between the forms of the past and those of the future, of human and nonhuman, of real and imaginary. *As if* everything were a game, or *as if* it weren’t: which, from the viewpoint of the universe, is exactly the same thing. *The Cosmicomics* is an evolutionary tale about the nonhuman, about everything that is other-than-human *as if* it were human. It is, we might

⁸ See Zapf, 2002: 6.

say, a Darwinian tale which posits the human as a possibility inside the nonhuman, and not as its intrinsic finality. An ontologically-leveling narrative expedient, Qfwfq's "recapitulation" is a way to reconcile the human with its immanent nonhuman root.

On this non-anthropocentric vision lies Calvino's famous "enlightenment," a philosophy intended not to be a blunt celebration of reason, but to make human beings cognizant about this very reason's boundaries. Such an awareness enables creative strategies: in fact, the recognition of their limits drives humans to imagine better conditions to experience the world and to live in it. This is also the very gist of ecological culture: the self, the ego, helps us experience the world, but the world is not made only for the self. We have to learn to live beyond the self, if we want to have a real experience of the world. In this, ecological culture, a culture of both limit and possibility, is a new enlightenment, a new humanism.⁹

The only way to survive in a changing world, Darwin has taught us, is to evolve. Literary ecology is an invitation to do so consciously, by way of a creative act of responsibility, imagining that even tales and fables could be an extended strategy for a shared (and not exclusively human) survival.

■ BIBLIOGRAPHY

- Bateson G. (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- (1979), *Mind and Nature: A Necessary Unity*, Dutton, New York.
- Boyd B. (2009), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Belknap, Cambridge.
- Calvino I. (1968), *Cosmicomics*. Engl. Trans. by W. Weaver, Hartcourt Brace, Orlando.
- (1985), *Mr. Palomar*. Trans. W. Weaver, Hartcourt Brace & Company, San Diego, New York, and London.
- (1986), *The Uses of Literature*. Engl. Trans. by P. Creagh, Hartcourt Brace, Orlando.
- (1993), *Six Memos for the Next Millennium*, Engl. Trans. by P. Creagh, Hartcourt Brace, Orlando.
- (2003), *Romanzi e racconti*, 3 vols., a cura di C. Milanini, Mondadori, Milano.
- Carroll J. (2004), *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, London.
- Evernden N. (1985), *The Natural Alien*, University of Toronto Press, Toronto.
- Haeckel E.-H. (1866), *Generelle Morphologie der Organismen*, G. Reimer, Berlin.
- Harries-Jones P. (1995), *A Recursive Vision: Ecological Understanding and Gregory Bateson*, Toronto University Press, Toronto, Buffalo, London.
- Iovino S. (2006), *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Milano.

⁹ On ecological culture as a non-anthropocentric humanism, see Iovino, 2010a.

- (2010a), "Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism. Reflections on Local Natures and Global Responsibilities," in L. Volkmann, N. Grimm, I. Detmers, K. Thomson (eds.), *Local Natures, Global Responsibilities*, Rodopi, Amsterdam: 29-53.
- (2010b), "Ecocriticism, Ecology of Mind, and Narrative Ethics: A Theoretical Ground of Ecocriticism as Educational Practice," in *ISLE*, 4: *Ecocriticism and Theory*: 759-762.
- (forthcoming) "Hybriditales: Posthumanizing Calvino," in D. Amberson, E.M. Past (eds.), *Animals and the Posthuman in Italian Literature and Film*, Rowman and Littlefield, Lanham.
- Meeker J. (1972), *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, Scribner's, New York.
- Ornstein R., Ehrlich P. (1990), *New World, New Mind: Moving Toward Conscious Evolution*, Simon, New York 1990
- Zapf H. (2002), *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte am Beispiel des Amerikanischen Romans*, Niemeyer, Tübingen.
- (2006), "The State of Ecocriticism and the Function of Literature as Cultural Ecology," in C. Gersdord, S. Mayer (eds.), *Nature in Literature and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*, Rodopi, Amsterdam and New York: 49-70.
- (2008), "Literary Ecology and the Ethics of Texts", in *New Literary History*,. 4: 847-868.

LETTURE ■

■ LA “AMERICAN THEORY”: NUOVO REALISMO E LETTURA ONTOLOGICA

A proposito dell'edizione italiana di Francois Cusset, *French Theory*, Il Saggiatore, Milano 2012

Pier Giuseppe MONATERI

1. Premessa

■ Qual è l'importanza per il lettore italiano di oggi della traduzione di *French Theory* di Francois Cusset?

Comincerò ad elencarne alcune, per poi discuterle.

Innanzitutto è la riproposizione della centralità della 'teoria letteraria', rispetto al dibattito 'filosofico', nella formazione dell'opinione generalista. Come dimostra Cusset, infatti, la discussione sul canone letterario e il valore dei testi costituisce l'elemento di trasversalità tramite cui si forma questa opinione, nel suo ruolo fondamentale di discussione dei valori pubblici. Si tratta del compito 'letterario', più che filosofico, di definire una cultura. L'analisi della *literariness* diviene allora strumento essenziale nella comprensione degli stessi meccanismi politici.

In secondo luogo si tratta, appunto, di notare e individuare la differenza dell'approccio letterario rispetto ad altri tipi di approccio concettuali. La 'teoria' rimane qui infatti legata indissolubilmente ai testi nel senso dei dettagli dei testi, e dei loro dispositivi di creazione di significato. Il che non è, appunto, l'approccio meramente linguistico, o semiotico, o logico, o concettuale o anche solo ermeneutico di tipo filosofico. Si tratta, se si vuole, a sua volta di uno stile proprio di riflessione e dibattito, che incide sulla formazione generale della società.

In terzo luogo, soprattutto per chi come me si occupa di comparazione, e quindi di mediazione culturale, si tratta di mettere in mostra i diversi meccanismi che caratterizzano la vita accademica e i suoi rapporti con la 'borghesia', latamente intesa, in Francia e in America. Un binomio 'di lunga durata' – per così dire da Lafayette a Lacan – che

appare da sempre come la soglia entro cui si può intravedere la dualità dell'occidente. Non solo le due lingue sono opposte l'una all'altra – chi abbia esperienza di riscrivere una propria opera in francese e in inglese sa perfettamente che non deve solo rivedere la frase, ma deve riformulare compiutamente i propri pensieri per restarvi fedele – ma, dietro ogni velo di apparenza, i due 'circuiti' culturali e tipi di interazione tra accademia e potere pubblico sono, e rimangono, profondamente differenti. Eppure si tratta di due culture, geopoliticamente atlantiche, che costantemente e reciprocamente 'si attirano' e 'si repingono' nel corso della modernità, e del suo superamento.

Infine, e certamente non ultimo punto, si tratta di capire, e riapprendere, che cosa sia realmente la 'teoria', e quindi in cosa consista propriamente il suo rifiuto ovvero la *resistenza* a essa.

2. Cosa è la 'Teoria'?

Partirei proprio da quest'ultimo punto, invertendo volutamente il modo americano di presentazione dei *papers*, laddove evidentemente l'elencazione iniziale *deve* essere seguita da una trattazione conforme all'ordine lessicografico impostato nell'introduzione. E, quindi, naturalmente con una consapevolezza '*en deuxième degré*' del voluto effetto di straniamento che ciò comporta.

Eppure, ovviamente, il punto centrale consiste proprio in una definizione della 'teoria' in campo letterario. Una definizione che non può che essere duplicemente polemica: all'indietro nei confronti dei *conservatori*, che la rifiutarono in quanto sviamento della vera e propria analisi letteraria classica; e in avanti verso quanti oggi la rifiutano proprio in quanto essenza dell'analisi letteraria, per sostenere di forme di sapere più 'scientiste', o più fondate, più vendibili secondo i committenti attuali, o difendibili di fronte ad una platea allargata. Da un lato quindi la teoria, in particolare proprio come *French theory*, si presenta col duplice e incoerente volto dello *sviamento* dalla vera critica letteraria, e dall'altra come sua *essenza*, ma sempre e comunque concepita in senso negativo, ovvero come marginalizzazione della *literariness*, laddove evidentemente ciò che in essa veramente ne va è proprio il valore di quest'ultima nella formazione dell'opinione generalista, tendenzialmente colta. Anche se mi rendo ben conto che usare, oggi, questo vocabolo, in Italia, non ha più – *alas!* – lo stesso significato di quando viene usato a proposito della borghesia americana o francese.

Orbene le critiche iniziali alla 'teoria' furono portate in nome della sua *indeterminazione* in quanto teoria concepita come un paradosso logico. David Kaufmann parlò a questo proposito di vero e proprio 'virus epistemico'. In questo modo essa divenne oggetto di dibattiti universitari *americani*, assolutamente impensabili in Francia (Cusset 2012: 129),

come quello che imperversò su *Critical Inquiry* nel 1982-1983, dove compare con il titolo "Against Theory" l'articolo di Steven Knapp e Walter Benn Michaels, che le rimproverano il fatto di essere un "tentativo per sottomettere le interpretazioni di testi particolari a una concezione dell'interpretazione in generale". Per dirla con Wlad Godzich essa produce solo uno "straripamento verboso a partire dal testo letterario". Ovvero, come disse Peter Brooks essa ne sa sempre di più del testo che ne giustifica l'esistenza. In questo modo si giustificò la presa di posizione esiziale di Stanley Fish, il quale, a modo suo, si auto-eresse a arbitro del dibattito, e secondo cui essa "non può fare paura" poiché essa è, in definitiva, "senza conseguenze". Il ché ha costituito il contenuto essenziale delle critiche dei marxisti inglesi, à la Eagleton: la teoria distrae dall'essenziale e quindi, anzi, depotenzia il discorso critico radicale.

Se ben si nota, allora, e non mi pare che il punto sia stato finora notato, la critica alla teoria riproduce gli stilemi della critica al 'romanticismo', tracciando un curioso parallelo tra l'una e l'altro che merita di essere indagato.

Infatti la famosa critica di Schmitt (ad esempio) al 'romanticismo politico' è appunto quella per cui questo trasforma il mondo in una mera occasione dell'io, dando origine ad una verbosità del soggetto che è parallela alla verbosità dei saggi di 'teoria' sui testi ridotti a mera occasione di sfoggio di termini e ragionamenti teorici. In ultima analisi, si potrebbe dire, la *French Theory* rappresenta il ritorno sulla scena della verbosità romantica che subentra alla *affabulazione* del mondo, cioè al suo decadimento a mera occasione di discussione inconcludente su testi che rimandano solo ad altri testi. Da qui la attuale non condivisibile, ma diffusa, opinione sul senso della frase "non ci sono fatti, solo interpretazioni", e l'antipatia verso discorsi che scoprono in ogni testo molto di più di quello che l'autore e la sua audience avrebbero mai potuto sospettare, pur restando in una dimensione di sostanziale *impotenza politica*. Questo rilievo mostra, d'altronde, l'insospettabile parallelismo che lega la critica da sinistra di Eagleton, alla critica di destra di Schmitt della verbosità e, quindi anche, del parlamentarismo come fenomeno romantico, e quindi, in ultima analisi *letterario ed estetico*: cioè della riduzione dei fatti politici a mera occasione di discussioni parlamentari infinite, sostanzialmente irrilevanti proprio dal punto di vista politico.

Questa critica però, per quanto per me incondivisibile, getta una luce su un fenomeno ancora più strano, e che effettivamente punta nella direzione di un certo qual 'romanticismo'. Come scrive Cusset "nella *theory* americana si tratta senz'altro della venuta di un "testo" alla presenza, della sua pienezza prima che i suoi esegeti non la ritaglino in significazioni, dell'irruzione del suo linguaggio, un linguaggio certo non "governabile" dai lettori o dall'autore" (Cusset 2012: 131).

In questo modo la 'teoria', in quanto viene celebrata dai suoi autori americani, implica *senz'altro una dimensione ontologica*, che non ha affatto a che fare con una nostalgia della piena presenza, quanto piuttosto con un ritrarsi verso 'l'essere' del testo, con una sorta di ritorno al testo e alla sua 'vita autarchica', ed in tal modo questi americani rimangono sempre più gli eredi dei New Critics, e quindi, del modernismo, e specie del suo tentativo di cattura in immagini, lasciamo stare se allegoriche o anti-allegoriche, di un *eccesso originario* di significato. E si ricordi che questa è una impostazione, e un problema così tipicamente americano da rimontare alla stessa conferenza di Emerson *The American Scholar*, per non parlare della scuola pittorica dell'*Hudson River*.

In questo senso un testo (Zizek) *produce*, o meglio ridisloca, tutte le letture che è in grado di produrre. E qui si tratta non di una visione del lettore, ma di un approccio *ontologico* alle proprietà del testo, che semmai accompagna la 'caduta' del lettore dalla sua fede ermeneutica.

Orbene, e ciò è di nuovo sommamente strano, se c'è un autore che ha fatto della 'ingovernabilità' del linguaggio il perno della propria teoria della Legge, per la quale ha pure vinto il premio Nobel per l'economia, questi è un autore che nulla ha a che fare con gli intellettuali francesi, o la sinistra americana, e cioè Von Hayek. Parallelismo di cui in Italia, bisogna riconoscere, se ne è accorta la Stimilli.

Nella sua opera è chiaro che noi siamo governati da modelli o oggetti culturali, come il linguaggio, che ci dominano molto più di quanto noi stessi siamo in grado di governarli.

Questa constatazione ha immediate conseguenze politiche: la denuncia dell'illusione dell'uso della legislazione (linguaggio della legge) per governare o trasformare il mondo, nella direzione di un sublime della legge che permane oltre il linguaggio che la esprime e che peraltro a sua volta è difficilmente governabile.

Questi incredibili parallelismi hanno, per l'appunto, in Hayek una radice dichiaratamente romantica: egli infatti si rifà in modo testuale alla teoria del sublime di Burke, come scrittore *politico*, e alla teoria del parallelismo tra legge e linguaggio di Von Savigny. Ora è effettivamente in Burke che noi troviamo una difesa dell'eccedenza del significante, e della nostra incapacità di governarlo, per cui siamo pre-razionalmente attratti dal mare in tempesta ben oltre la contemplazione *razionale* della bellezza del mare calmo; teoria che costituisce poi la base per la condanna *politica* della rivoluzione francese, in quanto rivoluzione *filosofica*, cioè guidata dall'*abuso* della ragione, rispetto al *sublime gotico* della tradizione costituzionale inglese. Punto su cui mi sono intrattenuto nel mio recente libro di Laterza, *Geopolitica del diritto*.

Nel tentativo di arrivare a una 'cattura' della *French Theory* è, quindi, secondo me assai fecondo partire proprio dalle ambiguità denunciate dai suoi critici, le quali non ne costituiscono, come molti riduttivamente

dicono, meri aspetti di folklore, ma, forse, il nocciolo stesso, dato che in Paul de Man, e nel primo Harold Bloom, la famosa – non a caso – “critica dell’illuminismo” non si giocava sul terreno superficiale della storia delle idee, ma nel cuore stesso dell’ *enigma della lettura*, rimandando a un meticoloso rifiuto del *pregiudizio della chiarezza*, e del postulato della *luminosità* del testo, il ch  costituisce un omaggio all’*autarchica oscurità* del linguaggio, abbandonandosi come dice Cusset ai “cupi piaceri dell’opacità” (Cusset 2012: 142). Ma, ovviamente, tutto ci  non   che Burke, e la teoria del sublime: un testo scientifico sar  bello e chiaro, ma un testo letterario   opaco e sublime, e ci  che attira   proprio la grandezza sconfinata dei suoi possibili *links* intertestuali come sua stessa caratteristica ontologica, che produce il suo significato mediante il suo costante differimento.

Se ben teniamo presente tutto questo, e i rimandi impliciti, oltre che espliciti, che in quanto abbiamo detto sono *inevitabilmente* contenuti, la *theory* consiste in un discorso critico che si interroga sempre anche sui modi stessi della propria produzione, e sul come questi *modi* si ripiegano nel testo restando infine visibili nella sua stessa struttura, e nel suo linguaggio.

In questo modo la ‘teoria’ si occupa, quindi, del *prodursi* dei testi e delle loro letture, ovvero dei modi in cui i testi dislocano le loro letture, come possibilit  stessa di investigazione di ci  che nei testi e nelle letture   *ingovernabile* da parte dell’autore e del lettore. E in ci  la *theory* punta, per me, sempre a quella che gi  Eliot chiam  una “wilderness of mirrors”, ovvero “a heap of broken images where the sun beats”. Cio  punta alle ‘icone’, alle ‘soglie’, alle ambiguit  sovrane, quale svelamento della *ontologia* stessa dei testi in quanto dispositivi di produzione di significati, nel senso di tentativi di ‘cattura’ di una ‘eccedenza’, attraverso una *narrativa*.

3. Intertestualit , Letteratura, Legge e Politica

In sostanza la teoria   un discorso sul testo che al tempo stesso riflette sui modi stessi della sua produzione ancora rintracciabili nei suoi dettagli, rispetto all’*eccedenza* delle letture che ogni testo inevitabilmente produce. Perci    anche un discorso che *vede* nel testo, e nella sua costruzione, il *modo di rappresentazione* del suo oggetto *in quanto* si ripiega nella sua stessa scrittura.

Mirabile a questo proposito, per comprendere la teoria, l’interpretazione del primo Stanley Fish, nel 1972, del *Paradiso Perduto* di Milton: ci  che quel lungo poema, spesso oscuro, metterebbe in scena non sarebbe altro che la *caduta* del lettore; la ‘indirezione’ del testo miltoniano mirerebbe infatti a far perdere al *lettore* la sua *fede ermeneutica*, e persino al fargli amare lo *slittamento del significato*, in cui

si manifesterebbe l'equivalente letterario del peccato. Il poema sarebbe quindi una parabola della sua stessa lettura (Cusset 2012: 249).

La vera vicenda che la teoria avrebbe sempre in mente sarebbe proprio la *vicenda essenziale* della scrittura e della lettura, per come viene sempre e comunque riflessa in ogni testo, quale che ne sia l'altro oggetto.

Per contrappunto la 'innocenza teorica' consiste evidentemente nella non consapevolezza, ovvero nel *rifiuto* di questa consapevolezza.

Naturalmente per me ciò non ha nulla a che fare con un 'trionfo' del lettore, ovvero con le usuali teoriche della centralità dell'interpretazione, e quindi fuorviante ne sarebbe la denuncia della sua verbosa irrilevanza, o peggio della sua *over-interpretation*, quale operazione sostanzialmente scorretta, apologicamente sostenibile solo in base alla sua stessa verbosità.

Semmai, per me, la 'teoria' ha proprio a che fare con il contrario di tutto ciò. Cioè con una nuova 'lettura ravvicinata' (*close reading*) dei classici della letteratura, osservando con la lente di ingrandimento i meccanismi attraverso i quali il referente, più che dissiparsi, rimane continuamente differito dalla scrittura stessa, che rivela una vera e propria *ontologia* della polisemia. Cioè la polisemia *non* è un prodotto della attività interpretativa, ma una caratteristica ontologica della scrittura, che viene disconosciuta, *dimenticata*, dagli 'innocenti' che resistono alla teoria, così come per costoro cade in oblio il fatto che l'opera costruisca il proprio senso *differendolo*, e si possa quindi ricostruirlo intorno ai suoi 'vuoti'.

Gli esempi possono sovrabbondare, ma si pensi – e questo esempio è mio – a come il Coppola di *Apocalypse Now* costruisca il senso del proprio Kurz, rispetto a quello di Conrad, differendone costantemente la comparsa, inquadrandolo solo alla fine, ma indugiando ancora per qualche secondo con la cinepresa, *prima* di riprendere il personaggio, che finalmente giunge a mostrarsi dopo *ore* di film, inquadri di sfuggita, per pochi secondi, due libri: *From Ritual to Romance* di Mrs. Weston e *The Golden Bough* di Frazer. Ovvero esattamente i due libri che compaiono all'inizio delle note di *The Waste Land* di Thomas Eliot, cioè quelle opere *verso cui* Eliot indugiandovi differisce il senso della propria opera.

In sostanza il Kurz di Coppola è costruito sull'interpretazione che Eliot dava di Conrad, specie *ricordando* che proprio l'epigrafe iniziale del poema, poi fatta sostituire da Pound e quindi non pubblicata, era "...The horror, the Horror..." cioè esattamente le parole finali del Kurz di Conrad in punto di morte.

Qui è evidentemente chiaro come persino un'opera di cultura popolare come *Apocalypse Now* costruisca il proprio senso in un 'circolo del differimento', verso *The Waste Land* il cui senso è differito nella direzione di Frazer e Weston, compiendo un giro che attraverso il vuoto di una citazione, che era presente, ma è stata cancellata, riporta proprio a

Conrad. Nello stesso modo in cui – dopotutto – Frazer ha concepito il *Ramo d'oro* sul differimento in circolo che partendo da Nemi, ritorna – dopo tre volumi – a Nemi. Tutto ciò in un film il cui inizio – come sappiamo – *inizia* con le parole 'This is the End', e mostra come prima scena quella che solo alla fine si intuirà essere l'ultima scena.

In questo senso è come se Coppola mettesse in scena la 'teoria', mettendo in scena proprio il circolo del differimento come *produzione* del significato, non già come dissipazione del referente, attraverso una serie chiara e precisa di referenti che catturano mostrandola l'eccedenza del differimento stesso.

Per quanto ancora concerne la costruzione del testo, a partire dai suoi vuoti, basti infine pensare a come l'intero testo di *Prufrock* sia costruito intorno ad una scena centrale, il così detto *Pervigilium di Prufrock*, che è la parte più esplicativa del poema, e che è stata *omessa* dall'autore nella stesura finale dell'opera.

Questo gioco di differimento, vuoto ed eccedenza è proprio, peraltro, ciò che accomuna la legge alla letteratura; non solo perché la legge differisce costantemente sé stessa, ma perché così pure fanno le sentenze.

Quando, per fare una serie a caso di esempi, l'art. 2043 del Codice Civile statuisce che chiunque *cagiona* un danno *ingiusto* con *dolo* o *colpa* è obbligato al *risarcimento*, senza dire altro, inevitabilmente differisce il proprio senso agli artt. 1223 e 1226 sul calcolo del danno, e all'art. 41 del codice penale sulla causazione, nonché necessariamente all'art. 43 sulla colpa, e quell'ingiusto rimanda a tutte le possibili situazioni di diritto soggettivo che possono essere contenute nella legge o nella costituzione. La legge costruisce, disloca, il proprio senso proprio a partire dal suo differimento, dalla sua disseminazione nell'intero sistema delle 'norme in vigore'.

Lo stesso avviene quando, sempre esempio a caso, leggiamo in *Donoghue vs Stevenson*¹, una famosa decisione della House of Lords del 1932, in cui Lord Atkin fa un riferimento al precedente di *Buckmaster*, costruendo una critica implicita alle opinioni del Chief Justice Wilson, che era già stata operata da Benjamin Nathan Cardozo quando, nella giurisdizione di New York, aveva deciso *McPherson vs Buick Motor Co.* nel 1929. Ogni citazione di ogni precedente costituisce un *varco* nel testo che ne differisce il senso a un altro caso, che a sua volta apre altri varchi, mostrando quanto la legge sia sempre composta di '*cunning passages, contrived corridors and issues*', per dirla con Gerontion.

¹ Cito qui dei celeberrimi precedenti di Common Law che il lettore non è tenuto a conoscere per seguire il ragionamento, e che sono comunque tutti oggi rintracciabili su internet semplicemente digitando il nome delle parti.

Peraltro quale sia uno dei possibili sensi di *Donoghue* noi lo apprendiamo ad esempio solo da *Anns vs Merton* che è un caso del 1972. Cioè proprio nella legge ci troviamo sempre in un 'circuito del differimento' per cui tutte le opere (i precedenti) sono in realtà simultane, ed è l'ultimo che attribuisce un senso ai primi e non viceversa.

Chi poteva mai pensare che uno dei sensi di *Plessy vs Ferguson*, che impediva ad un viaggiatore per 1/5 africano di viaggiare su una carrozza per 'bianchi', sarebbe stato quello attribuitogli in *Brown vs Board of Education*, che permise a ragazzi di colore di iscriversi ad un college per caucasici. Eppure è stato così. Perché la *polisemia*, e la disseminazione che la accompagna, non sono un errore ma parte essenziale della natura della legge.

D'altronde ciò, che è perfettamente oscuro per il pensiero euro-occidentale, è perfettamente chiaro invece per l'ebraismo secondo cui ogni versetto della Legge ha in sé i 70 significati.

Dico questo per ricordare l'importanza che la *French Theory* ha avuto anche nel campo legale negli Stati Uniti influenzando direttamente la nascita dei così detti *critical legal studies*, anche a partire dalla conferenza di Derrida alla Cardozo Law School di New York su 'decostruzione e diritto' (Cusset 2012: 156).

Al di là di tutte le questioni di 'dispersione' della legge, e di sua 'decostruzione' per produrne un uso alternativo, e al di là di tutti i parallelismi essenziali tra legge e narrativa, così bene messi in luce da Cover in un celebre Forward della Harvard law Review, *Nomos and narrative*, il punto centrale rimane l'ambivalenza dello stesso pensiero giuridico e letterario nei confronti del *politico*, che però è stata la chiave del successo della *Theory* negli Stati Uniti.

Con ciò intendo parlare di quella dimensione del politico puro che, come dice Galli, resiste a ogni sua ontologizzazione, proprio in opposizione all'ontologia del mondo recata dalla legge (per cui le 'cose' si distinguono in mobili e immobili, gli atti violenti possono essere 'atti di eroismo' con encomio pubblico, o omicidi con pubblica condanna, gli accordi possono o meno essere contratti, e così via), e all'ontologia dei personaggi letterari, che saranno pure 'fatti della stessa sostanza dei sogni', ma intanto possiedono una personalità, agiscono in un mondo, piangono e ridono, e soprattutto *fanno* piangere e ridere *veramente*.

I discorsi di legge e letteratura riescono cioè a mostrare una certa *abissalità* del politico che rimane sempre come eccesso rispetto ai fatti e alle categorie e narrative giuridiche in cui esso si cristallizza, operando contemporaneamente un doppio sfondamento: verso il basso, come reale apprensione fisica di territori e loro spartizione, e verso l'alto, verso una *uncanny presence* che sicuramente ascoltiamo quando sentiamo le parole "We, the people..."

In questo senso il politico rimane sempre una eccedenza che non viene mai catturata senza residui nella legge, in un *gioco* di *Ghostly Demarcations*, che – come ha fatto notare la Costantini – proprio attraverso la *French Theory* rimanda a un pensiero della spettralità che non è né la presenza residuale della trascendenza, né l'assenza della cosa, ma è una modalità di un persistere che è irriducibile al dualismo sensibile-intelligibile (Cusset 2012: 159).

Siamo qui ben al di là della mera questione della *indeterminacy* della legge, che fu già denunciata dal realismo giuridico americano degli anni '30, verso il problema del rendersi visibile della legge, pur restando sostanzialmente un invisibile assente. I timbri, le aule, le scritte, i cocci di vetro aguzzi alla difesa dei muretti, la rendono visibile *ma non la esauriscono*, così come essa stessa *non* esaurisce quella parte abissale del politico che si attualizza, come ha ampiamente dimostrato lo stesso Giorgio Agamben, nello *Stato di eccezione*, come stato politico puro, che per me è però essenzialmente anche uno *stato ontologico* di ambiguità originaria, in cui tutte le categorie del legittimo e illegittimo, del diritto e del fatto entrano in uno stato di indeterminazione crescente, proprio in quanto la loro ontologia, catturata nei testi e nelle narrative della legge, è divenuta, o meglio è tornata, a essere essa stessa ambigua. Così come tale 'ontologia' permane perennemente ambigua a livello della sovranità, cioè di ciò che essendo ai vertici dell'ordinamento, è sempre al tempo stesso dentro e fuori della legge. (Cfr. Derrida su La Bestia e il Sovrano).

In sostanza non c'è differenza tra l'ambiguità sovrana e l'ambiguità dell'eccezione, e l'ordinamento si attua proprio differendosi sempre alla fine verso questa ambiguità incatturabile. Cioè, in realtà, verso la sua dimensione *letteraria*; non in quanto ne rivela il carattere affabulatorio, ma al contrario in quanto ne svela *aletheicamente* l'essenza.

4. Dispersione, Ripiegamento, Disseminazione e 'Iconic Turn'.

Detto ciò sulla dimensione propriamente culturale, letteraria, politica, e financo giuridica della *French Theory*, così come emerge dall'opera di Cusset, qualcosa deve pure essere detto con riferimento alla 'verboosità irrilevante' dei testi che rimandano sempre e solo ad altri testi, che è il rimprovero che viene mosso, diciamo così, tanto da destra – i conservatori contrari a De Man che *resistono* alla teoria – quanto da sinistra e specialmente dai marxisti inglesi alla Eagleton.

La questione della letterarietà, in quanto *literariness*, e della referenzialità, in quanto 'reality hunger', cioè fame di realtà, di fatti, di concretezza, e così via, non può, quindi, essere elusa in questa lettura.

Ora a me pare che la questione sia sempre e solo stata del tutto mal posta. E non mi riferisco qui agli aspetti 'filosofici' della questione, che su questa rivista sono già stati trattati dalla D'agostini, e che non mi

competono, e neanche, dopo tutto, mi attraggono più di tanto², ma mi riferisco proprio a quell'intreccio di legge e letteratura, che come abbiamo visto si attua, da Foucault a tanti scritti di Derrida, a varie questioni 'americane' fino ai *critical legal studies*.

È abbastanza ovvio, innanzitutto, che per un giurista il problema della referenza è sempre costantemente anche fin troppo presente, e che esso non impatta minimamente con la struttura letterario-narrativa della legge. Quale problema può esservi nel riconoscere che *Brown vs Board of Education* rimanda a *Korematsu* che rimanda a *Plessy vs Ferguson*, via le critiche di Liddle Hart alle funzioni interpretative della Corte Suprema, così come filtrate da Hart e Sacks in *The Legal Process*, rese evidenti da Bicknell in *The Least Dangerous Branch*, e, infine, raggruppate nelle dottrine della Corte Warren? Cosa importa constatare onestamente questa 'wilderness of mirrors' della disseminazione della Legge, quando per tutti noi è evidente che una tale costellazione letteraria della legge comunque comporta alla fine che qualcuno sia assolto e qualcuno condannato? Così come è evidente che 'giocando' letterariamente nella definizione di un *Canone* dei precedenti, rispetto a un relegare altre decisioni nella periferia, o addirittura nell'anticanone, non rimane mai un puro gioco, visto che proprio dalla definizione del Canone in questo caso dipende che qualcuno deve pagare 100,000 dollari oppure 1,000,000 di dollari e qualcun altro li deve ricevere.

Insomma proprio se consideriamo alla greca il *Nomos and narrative*, o all'ebraica l'incrocio di Halakà e Hagaddà, la 'verbosità' dei rimandi letterari di testi a testi, e il *lavoro di seconda mano* della citazione (Compagnon), in quanto varco situato in soglie concettuali che vanno dal *giuramento* alla sottile linea che forse divide la *colpa gravissima* dal *dolo eventuale*, ebbene tutte queste 'verbosità' hanno un evidente impatto pratico, e degli evidenti correlativi oggettivi nelle condotte, nei comportamenti ascrivibili, nella tracce, e nei segni di una qualsiasi azione umana, e che tutto ciò, naturalmente, non esclude affatto di poter convivere anche con la più ingenua ma fondamentale teoria della verità, per cui 'Joe Smith entrò nel negozio alle 17 di mercoledì' è semplicemente vero o falso a seconda di se 'Joe Smith entrò o meno nel negozio alle 17 di mercoledì'. Mentre ogni domanda del tipo "Lei ritiene che..." fa semplicemente riferimento, *non* ad un fatto, ma ad un'opinione.

In sostanza una teoria ingenua della verità può benissimo convivere con i lati sofisticati della 'teoria', e quest'ultimi – contrariamente

² Lo dico – si badi – in senso 'rabbinico'; cioè nel senso di quel Maestro della Legge che consigliava al proprio allievo di studiare la 'filosofia' greca, ma solo quando non fosse più giorno, ma neanche ancora notte.

all'opinione frettolosa del secondo Fish – possono avere enormi impatti sociali e politici. Almeno nella Legge è così.

Qui semmai occorre riconsiderare pacatamente come la 'referenza' non vada mai perduta nel contesto della critica letteraria che discende dalla *Teoria*, solo che essa deve essere recuperata in un senso più preciso e *perciò* più profondo.

Basti qui pensare al celeberrimo brano in cui in *Allegorie della Lettura* Paul de Man si riferisce alla distinzione tra metafora e metonimia come esemplificate nel testo di Proust, laddove l'estate è evocata dal ronzio delle mosche, e dalla finestra aperta per cui si sente cantare per la strada.

Questa analisi di De Man è per me particolarmente interessante proprio perché il suo libro costituisce uno dei 'capisaldi' della teoria, nel momento stesso in cui *questa* analisi potrebbe benissimo essere 'modernista', ed è sicuramente un esempio di *close reading* come avrebbero potuto compierlo Richards o Empson.

Nella lettura di De Man l'associazione tra l'estate e le mosche è metaforica in Proust perché è ontologica, quando c'è l'estate, ci sono le mosche. Mentre la canzone che entra dalla strada perché la finestra è aperta è metonimica perché è accidentale. È vero che quando è estate le finestre stanno più aperte, e la gente canta più volentieri per strada, ma non è essenziale. La finestra può accidentalmente essere aperta anche in autunno o in inverno, e qualche allegrotto di buone speranze può passare in quel momento canticchiando un motivo alla moda. Ciò che qui conta è l'assoluta preminenza delle cose, in quanto – come diceva Pound – costituisce il *luminous detail* attraverso cui la letteratura si costruisce come letterarietà. Sono le mosche, la canzone, la finestra, le luci della stanza che fanno la letteratura, tanto che, oserei dire, quando questi fatti, oggetti, catene di eventi che costituiscono la scena allestita da Proust vengono dati, viene immediatamente evocata l'emozione precisa dell'estate e del tepore che viene letta dal lettore. La referenza non viene affatto dispersa, ma anzi dislocata in modo così preciso da evocare una emozione precisa, e il segreto di questa sua dislocazione può benissimo essere colto proprio dal linguaggio della retorica, nel senso preciso per cui la strada che conduce dalla grammatica alla logica passa attraverso la retorica, nel senso che questa coglie di più e meglio i 'fatti' di qualsiasi immaginabile linguaggio *di grado zero*.

Basti anche pensare alla celeberrima *sineddoche* di Foscolo per cui "...se da lungi i miei tetti saluto" *non* è evidentemente una permutazione verbosa di una frase semplice, dove per figura retorica le case sono sostituite coi tetti, ma rappresenta effettivamente *l'esperienza* di chi si sta imbarcando e allontanando dalla costa, tant'è che c'è un certo preciso momento in cui, al largo, le case *non si vedono più* e *si vedono* soltanto i tetti. Onde è proprio la retorica della *sineddoche* che riesce a comunicare

questa sensazione precisa rispetto ad un fatto preciso: i tetti, e non le case, e il fatto che si vedano solo più i tetti è tanto un troppo *quanto* il referente concreto del discorso letterario tramite cui quella poesia produce il proprio significato.

Sul punto credo, anzi, che sia sufficiente rimandare a quando disse una volta Northop Frye: la letteratura è come la matematica, nel senso di poter stabilire una relazione *qualunque* tra il proprio linguaggio e il mondo. Dal romanzo verista al racconto dell'orrore, alla fantascienza, la letteratura, come la matematica, stabilisce una relazione *qualunque* col mondo. Ma si parli di Ecuba, o di fantasmi, o delle creature inesistenti e orripilanti di H. P. Lovecraft, o delle *sentinelle dello spazio*, ciò avviene sempre e solo attraverso porte, finestre, luci, stridii di pavimenti di legno, schiusure di portelli stagni, cader di foglie, o viscidii tentacoli che afferrano comandi di astronavi sconosciute. Cioè avviene sempre attraverso una serie di correlativi oggettivi, che, in quanto tali, soprassano e depassano di molto il mero problema tecnico della referenza, così come è normalmente impostato.

In questo senso ritengo che proprio dalla French Theory, in quanto teoria *letteraria*, e in ciò del tutto opposta alla *teoria filosofica*, si possa giungere a una re-evaluation tanto di questa distinzione quanto del concetto modernista di 'correlativo oggettivo', e proprio attraverso quanto Cusset dice a proposito del *pensiero della spettralità* e la questione delle *Ghostly Demarcations* (Cusset 2012: 159).

Mi spiego: il modo migliore di comprendere la differenza tra una *teoria filosofica* e la *teoria letteraria* è leggere Harold Bloom su YHWH, nel senso di riconsiderare persino YHWH come *personaggio letterario*, ciò che indubabilmente sicuramente anche è, ed in questo modo scoprire come gli piaccia il 'vento della sera', passeggiare nei giardini, l'ombra delle querce, e raramente si sottragga al piacere di un bel pic-nic fuori porta, specie se in compagnia di persone anziane. Di quanto sia irascibile, ma soprattutto di quanto odii i censimenti, e non sopporti più di tanto le offerte di frutta e di verdura.

Questa è finalmente una analisi *letteraria* e non filosofica di YHWH, la quale peraltro, e appunto per questo, è molto più vicina al pensiero dei Maestri della Legge, di quanto non lo sia mai stato qualsiasi tentativo di utilizzare i concetti generali greci al contenuto della rivelazione.

La rivitalizzazione del 'correlativo oggettivo' e *nel contempo* della teoria, come sopra l'ho definita, può passare proprio attraverso le polemiche della teoria francese sulla rappresentazione e le sue imperfezioni, e la stessa questione degli usi 'antirappresentazionali' del linguaggio (Cusset 2012: 257).

Se, in questo contesto, le parole appaiono esse stesse come dei *tropi*, ancora prima che congiungendosi diano origine ai *tropi* del discorso, e nel contempo esse siano ciò che deriva dal dispositivo tropologico di

creazione del lessico, mi pare che la questione del 'significato' si riproponga come dislocazione di 'blocchi di icone', e sicuramente *non* come mera questione di 'referenzialità'.

A me pare che qui divenga preagnate la 'Iconic turn' che va da Mitchell e altri al 'pensare per immagini' (Breidbach e Vercellone), e del pensiero *sulle* Immagini, parole e cose di Sormano.

Infatti da un lato la considerazione dell'iconicità del linguaggio muove giustamente contro la considerazione semiotica della *frattura* tra significante e significato. E in questa accezione l'iconicità si contrappone all'arbitrarietà del segno linguistico (che invece produce un senso per convenzione, senza instaurare un rapporto "trasparente" tra il piano dell'espressione e quello del contenuto). Onde, in quest'ottica tutti i livelli del linguaggio sono suscettibili di essere interpretati sotto il profilo della loro iconicità, e si può parlare perciò di iconicità fonologica, morfologica, sintattica e testuale.

In questo senso però si deve ammettere che parlare della 'cosa' significa, sempre, eccederne la cosalità stessa: significa *recare* la cosa *eccedendola*.

Da questo punto di vista si può dire che la prestazione fondamentale della *parola* è la *produzione del nudo oggetto mediante la sua esclusione* oltrepassandolo verso la sua eccedenza quale si manifesta nei tropi-parole che la recano.

5. 'Correlativo oggettivo', Referenza, Teoria e 'Lettura Ontologica'.

In questo modo torna utile, come dicevamo, la nozione di correlativo oggettivo come termine tecnico introdotto da Eliot nella critica letteraria e posto a fondamento della sua prima poetica.

In fondo la referenzialità estensiva elude l'eccedenza nella riduzione metonimica, credendo di eliminarla. La parola viene eliminata dal campo di oggetti cui essa 'si riferisce', e l'essere diviene il valore della variabile di una data funzione proposizionale. Il linguaggio, ma quindi anche la legge, non è più di per sé significante, a meno che non ci sia un meta-linguaggio che indica per ogni parola il suo campo, e così via, con tutto quel che ne segue.

Il correlativo oggettivo, invece, esprime l'eccedenza *nella* riduzione metonimica che attua come cattura, non già della cosa, ma della sua stessa eccedenza, verso una direzione che vuole essere precisa, non nel senso della designazione, ma della 'cattura'.

Il linguaggio cioè, e specie il linguaggio letterario, è di per sé significativo nel differimento che attua dell'oggetto, lasciandoci come residuo proprio il suo tentativo di cattura. La poetica del correlativo oggettivo in Eliot è ovviamente il tentativo di amministrazione di questo residuo, non verso la sua vaga indefinitezza, ma al limite nella speranza

che esso liberi un unico residuo, che sia proprio quella emozione particolare, che si è cercato di catturare mediante una determinata riduzione metonimica, di tipo sostanzialmente anti-allegorico, ma sinestetico.

Mani che si lavano, sono sempre mani che si lavano, ma in quanto correlato oggettivo di Lady Macbeth esse sono la formula di quel particolare residuo che è l'emozione particolare di *quella* figura rispetto all'ossessione dei suoi delitti.

Come si vede, si può allora trovare una spiegazione, e un superamento.

Nel senso, innanzitutto, che si può intendere quella che è la teoria base di Cusset: e cioè che la *French Theory* sia stata una *invenzione* americana. Furono proprio gli eredi disillusi degli Yale Critics a trovare nella *filosofia* francese la chiave di una *costruzione letteraria* che permettesse di rinviare la pratica del *close reading* dei testi attraverso la teoria. Sostanzialmente, infatti, il *close reading* da sempre permette una visione del testo, nel suo dislocare le proprie letture, con riferimenti ai varchi del testo stesso che, rimandando ad altri testi, ne mostrano la *consistenza* nel momento stesso in cui, svelandone i differimenti, lo dismembrano nelle sue eccedenze, attraverso letture che tentano di amministrarne i residui.

Tutto ciò ha anticipato, e proprio da parte di critici conservatori come Eliot, di molto la 'morte dell'autore' e ha sempre spiazzato, e proprio in ambienti conservatori, la questione della *over interpretation*. Infatti rimane famosa la risposta che T.S. Eliot stesso dette circa il significato di *The Waste Land*: "I wonder what an intention means! ...In the Waste Land I wasn't even bothering whether I understood what I was saying". Laddove diventa abbastanza evidente, e non un paradosso, che il lettore in fondo ne sa più di lui sul suo poema. Opinione che d'altronde corrisponde perfettamente a quanto egli espresse nel saggio del 1951 su "Virgil and the Christian World", secondo cui "He need not know what his poetry will come to mean to others: and a prophet need not understand the meaning of his prophetic utterance".

Per me, come per Cusset, vi è in fondo un profondo *americanismo* nella teoria francese, nel senso sia della centralità della letteratura, e della critica, nella formazione *politica* della opinione generalista, che della vita autonoma dei testi nel loro legarsi, scollegarsi, e ricollegarsi, il quale, infine, punta a una lettura *ontologica* dei testi che spiazza, superandolo, il problema della referenza.

Chiamo questa una lettura ontologica perché è proprio dall'unione dei termini francesi con la pratica del *close reading*, che tale lettura supera il lettore, indirizzandosi ai vuoti del testo, ma anche alle sue segnature, ai suoi varchi, alle sue soglie, alle sue eccedenze e ai suoi residui.

Anzi sono forse *proprio* questi i 'bricks' della sua ontologia.

Se l'autore è in fondo solo il luogo in cui avviene un certo assemblaggio come testo, il lettore non è che il luogo in cui avviene la dislocazione di una determinata lettura. In questo modo ciò che rimane è una vita oggettiva dei testi, in quanto dispositivi in grado di catturare e orientare pensieri e comportamenti, sebbene, evidentemente, non si tratti di una *forma di vita* basata sul carbonio o sull'ossigeno.

Per quel che infine attiene al problema della referenza vero e proprio, vorrei ripartire, in conclusione, proprio da una frase di Northop Frye che mi pare molto esplicativa della permanenza di determinati pensieri *letterari* americani tra conservatori e rivoluzionari.

Infatti è proprio nel classico *Anatomy of Criticism* che troviamo quanto segue:

What we have is a conception of literature as a body of hypothetical creations which is not necessarily involved in the worlds of truth and fact, nor necessarily withdrawn from them, but which may enter into any kind of relationship to them, ranging from the most to the least explicit ... Mathematics, like literature, proceeds hypothetically and by internal consistency, not descriptively and by outward fidelity to nature ... The conception of art as having a relation to reality which is neither direct nor negative, but potential, finally resolves the dichotomy between delight and instruction, the style and the message (Frye 1990: 92 s.).

Questa frase di Frye, al di là del suo *modernismo* ancora evidente nel riferimento alla matematica, laddove appare quasi un J. Evans Pritchard di grado più elevato, rimane fondamentale nel suo spiazzare il problema della referenza come questione centrale, e proprio nella direzione della teoria del 'correlativo oggettivo' come immagine anti-allegorica.

Ciò che qui, per me conta, è proprio quanto aveva messo in luce la *Neue Sachlichkeit* tedesca, rispetto al 'nuovo realismo' attuale, ovvero quanto la cosa stessa in quanto *Sache ecceda sempre sé stessa*, onde è proprio il riportare la rappresentazione alla cosalità della cosa, ovvero l'emozione al suo correlativo oggettivo, ad aprire verso l'eccedenza di senso delle cose stesse i cui residui non sono mai compiutamente catturati nella lingua che li reca.

Ciò naturalmente avviene perché – come era stato notato proprio nella *Ontologia del telefonino* di Ferraris – gli oggetti stessi sono dei dispositivi di cattura e orientamento dei comportamenti, delle emozioni, e dei pensieri. È la natura ontologica di tali dispositivi che deve essere studiata. E il correlativo oggettivo è appunto il tentativo *letterario* di 'tornare indietro', cioè di ridislocare l'emozione o il pensiero, che altrimenti rimarrebbe vago e impreciso, verso gli oggetti che lo dislocano, in un modo che *non* è né allegorico, né meramente referenziale, ma molto preciso.

In definitiva a me pare che sia proprio attraverso la riapprensione, sostenuta da Cusset, di questo *americanismo* della *teoria francese* che si può giungere a una *lettura ontologica*, nel senso della considerazione del testo letterario come amministrazione delle eccedenze degli oggetti e tentativo della loro cattura, attraverso icone, tropi, correlativi, che cercano di dislocare le proprie letture senza poterle, come Virgilio, “conoscere” in anticipo.

Inevitabilmente, secondo me, questa conclusione deve portare, anche, a una riconsiderazione *non* strutturalista, e *non* semiotica, del linguaggio, e a una reimpostazione ontologica della stessa referenzialità, e dei suoi problemi.

■ BIBLIOGRAFIA

- Breidbach O., Vercellone F. (2010), *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Brooks P. (1994), “Aesthetics and Ideology. What Happened to poetics?”, in *Critical Inquiry*, 20, pp. 509-523.
- Compagnon A. (1979), *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris.
- Costantini C. (2007), *La Legge e il Tempio*, Carocci, Roma.
- Cusset F. (2012), *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. all’assalto dell’America*, Il Saggiatore, Milano.
- Derrida J. (2009), *La Bestia e il Sovrano, La bestia e il sovrano*, edizione stabilita da M. Lisse, M.-L. Mallet, G. Michaud, edizione italiana a cura di G. Dalmasso, tr. di G. Carbonelli, I (2001-2002), Jaca Book, Milano.
- Fish S. (1984), “Consequences”, in W.J.T. Mitchell (ed.), *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 106-131.
- Frye N. (1990), *Anatomy of Criticism*, (1957), 10th printing, Princeton University Press Princeton.
- Galli C. (1996), *Genealogia della politica. Carl Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, Il Mulino, Bologna.
- Kaufmann D. (1990), “The Profession of Theory”, in *PMLA*, 3: *The Politics of Critical Language*, pp. 519-530.
- Sormano A. (2013), *Immagini, Parole, Voci*, Mimesis, Milano.
- Stimilli E. (2011), *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata.
- Zizek S. (2011), *Lynch: il ridicolo sublime*, Mimesis, Milano.

CoSMo
Comparative Studies
in Modernism

[http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/
cosmo@unito.it](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/cosmo@unito.it)